

**MIMESIS JOURNAL BOOKS**  
collana di «Mimesis Journal. Scritture della performance»

ISSN 2283-8783

comitato scientifico

**Antonio Attisani** Università degli Studi di Torino

**Florinda Cambria** Università degli Studi di Milano

**Lorenzo Mango** Università degli Studi L'Orientale di Napoli

**Tatiana Motta Lima** Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

**Franco Perrelli** Università degli Studi di Torino

**Antonio Pizzo** Università degli Studi di Torino

**Kris Salata** Florida State University

**Carlo Sini** Università degli Studi di Milano

**Éric Vautrin** Université de Caën

aA

1. **Jerzy Grotowski. L'eredità vivente**  
a cura di Antonio Attisani  
pp. 224      isbn 978-88-97523-29-1  
ebook [www.aAccademia.it/grotowski](http://www.aAccademia.it/grotowski)
  
2. **Logiche della performance.**  
**Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi**  
di Antonio Attisani  
pp. 160      isbn 978-88-97523-27-7  
ebook [www.aAccademia.it/performance](http://www.aAccademia.it/performance)
  
3. **Neodrammatico digitale.**  
**Scena multimediale e racconto interattivo**  
di Antonio Pizzo  
pp. 240      isbn 978-88-97523-37-6  
ebook [www.aAccademia.it/neodrammatico](http://www.aAccademia.it/neodrammatico)
  
4. **Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista.**  
**Una biografia teatrale (1869-1899)**  
di Giuliana Altamura  
pp. 448      isbn 978-88-97523-64-2  
ebook [www.aAccademia.it/lugnepoe](http://www.aAccademia.it/lugnepoe)
  
5. **Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale".**  
**L'arte performativa tra natura e culture**  
di Edoardo Giovanni Carlotti  
pp. 376      isbn 978-88-97523-87-1  
ebook [www.aAccademia.it/carlotti](http://www.aAccademia.it/carlotti)
  
6. **Carmelo Bene fra teatro e spettacolo**  
di Salvatore Vendittelli  
a cura di Armando Petrini  
pp. 168      isbn 978-88-97523-89-5  
ebook [www.aAccademia.it/vendittelli](http://www.aAccademia.it/vendittelli)

**Carmelo Bene  
fra teatro  
e spettacolo**

**Salvatore  
Vendittelli**

a cura di  
**Armando Petri**

aA

**Carmelo Bene  
fra teatro  
e spettacolo**  
Salvatore Vendittelli

aA

© 2015  
Accademia University Press  
via Carlo Alberto 55  
I-10123 Torino

Publicazione resa disponibile  
nei termini della licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando  
[info@aAccademia.it](mailto:info@aAccademia.it)

prima edizione febbraio 2015  
isbn 978-88-97523-89-5  
edizioni digitali [www.aAccademia.it/vendittelli](http://www.aAccademia.it/vendittelli)  
<http://books.openedition.org/aaccademia/179>

book design boffetta.com  
stampa Digital Print Service, Segrate (MI)

<b>Introduzione</b>	Armando Petrini	VII
<b>Breve cronologia della vita e delle opere di Carmelo Bene 1961-1971</b>		XIII
 <b>Carmelo Bene fra teatro e spettacolo</b>		
<b>Gregorio. Cabaret 800</b>		3
<b>Il Laboratorio</b>		23
<b>Amleto</b>		29
<b>Pinocchio</b>		35
<b>Un nuovo Amleto</b>		43
<b>Majakovskij</b>		46
<b>Cristo 63</b>		51
<b>Salomè</b>		53
<b>Manon</b>		60
<b>Faust o Margherita</b>		65
<b>Il Rosa e il Nero</b>		73
<b>Nostra Signora dei Turchi</b>		83
<b>Don Giovanni</b>		96
<b>San Giuseppe da Copertino</b>		109
<b>Al Commissariato</b>		112
<b>L'arrampicata finale</b>		115
<b>La rottura</b>		123
<b>Trionfi e sconfitte</b>		131
<b>Considerazioni finali</b>		142
<b>Indice dei nomi</b>		149



aA

La testimonianza che qui pubblichiamo di Salvatore Vendittelli è un documento davvero prezioso. Per più di una ragione. Innanzitutto perché aiuta il lettore a ricostruire un periodo della vita di Carmelo Bene – i suoi primi anni di attività – ancora oggi poco conosciuto, e perciò a volte sottovalutato o frainteso.

Poco conosciuto naturalmente per chi non lo ha vissuto in prima persona, ma denso di ricordi per chi lo ha attraversato da protagonista com'è appunto il caso di Vendittelli, al fianco di Bene nel ruolo di collaboratore e scenografo per una decina d'anni, fra il 1961 e il 1971. Un periodo che Vendittelli ci permette di comprendere meglio, grazie al suo sguardo particolare e alla sua memoria attenta.

Le parole di Vendittelli sono però preziose anche per un altro motivo, e cioè per il peculiare punto di vista che consegnano al lettore: quello di un artista politicamente ed esteticamente molto consapevole, per diverso tempo docente all'Accademia dell'Aquila e di Venezia, tutt'oggi in attività, che nel corso del lungo sodalizio con Bene condivide, discute, accetta, a volte rifiuta ma comunque complessivamente aderisce a un percorso teatrale composito, di grandissimo significato, fortemente di rottura, carico di futuro. Un ap-

VII

proccio che – pur molto passionale e appassionato (o forse precisamente per questo motivo) – riesce a mettere a fuoco con estrema lucidità gli snodi principali del lavoro artistico di Bene, a indicare i picchi straordinari della sua arte e i nervi scoperti di una proposta teatrale la cui “scandalosa grandezza” non è priva di contraddizioni.

Richiamiamo rapidamente le prerogative a nostro avviso più significative dello scritto di Vendittelli, ancorché tutto il testo, nella sua interezza, costituisca una testimonianza utilissima per chi voglia oggi approfondire il percorso di uno dei più importanti uomini di teatro del Novecento.

Innanzitutto le parole di Vendittelli, pur sottolineando ripetutamente la grandezza e la forza irresistibile del Carmelo Bene attore e creatore di teatro, non cedono mai al così frequente approccio agiografico nei confronti del maestro, favorito dallo stesso atteggiamento di Bene negli ultimi anni di vita. Lo sguardo di Vendittelli si mantiene al contrario sorvegliato, critico, capace di contestualizzare il percorso beniano in un quadro più complessivo, riconoscendone i tratti di eccezionalità ma non rimuovendone le contraddizioni. Il racconto muove così dal rapporto professionale fino al legame personale, tornando ora sull'uno ora sull'altro, mescolando e confondendo a tratti i piani, confermando nel lettore l'idea di un intenso e contrastato rapporto d'amore, che le frecciate e i risentimenti non fanno in fondo che confermare.

In secondo luogo Vendittelli coglie con grande efficacia i tratti davvero essenziali dell'arte del primo Carmelo Bene: il conflitto, la contraddizione, la tensione fra poli opposti, divergenti ma complementari. Invitiamo a questo proposito il lettore a soffermarsi sulle pagine dedicate alle opere più significative di questi anni. Prendiamo per esempio il *Majakovskij*: oltre all'importanza e alla bellezza del racconto, emerge con molta precisione la cifra stilistica beniana. Ne anticipiamo uno stralcio:

Anche qui, come era stato per il Gregorio, tutto iniziava in sordina. Carmelo entrando in scena sembrava che camminasse sulle uova. In punta di piedi, sussurrava e recitava in falsetto il prologo di *Guerra e universo* di Majakovskij: «Voi state bene! / Per i morti non c'è disonore / Soffoca l'odio / per gli assassini morti! / Lo lava l'acqua più pura / il peccato dell'anima che s'involta». Anche la musica era calma,

dolce, poi lentamente il tono della voce si alzava, la musica anche, le bottiglie si facevano vive. Nasceva la solita gara di visibilità, di presenza fra le tre voci. E più l'uomo tentava di elevarsi a Dio, più scivolava giù, più urlava e più veniva sovrachiato dal suono del pianoforte che incalzava, contrastati entrambi dal rumore delle bottiglie. Un crescendo pazzesco. Si sentiva chiaramente lo stacco autonomo di ogni personaggio che voleva prevalere sugli altri, l'intervento libero e indipendente di ogni voce che sgomitava per sopraffare le altre due. Per la prima volta vidi Carmelo trasformarsi in un ossesso. Le vene del collo scoppiavano. Pianto e urlo non riuscivano a dominare il grido straziante del pianoforte suonato con pugni e gomiti, imitando Bussotti. Il suono demoniaco delle bottiglie, stridulo, ghiacciato, straziava l'uomo che non si rassegnava, la musica non cedeva. Lui saliva e scivolava, imprecando. La preghiera, l'insulto, lo strazio nel sentirsi rifiutato, la terra inconsistente sotto i suoi piedi, la voce ribelle del vetro che si imponeva su quella del pianoforte e su quella disperata dell'uomo. Un pezzo drammatico così non lo avevo mai visto né sentito. Era un conflitto astratto e vero. La lotta dell'uomo tra il bene e il male. Da brivido. Avevo la pelle d'oca.

aA

IX

Un ricordo bellissimo, come diversi altri nel libro, che ha la capacità di rendere ancora vivo lo stile dell'attore di quegli anni, anche agli occhi di chi non ha avuto la fortuna di conoscerlo direttamente.

Un ulteriore merito del racconto è quello di evidenziare la magmaticità dell'opera di Carmelo Bene. Un'arte certo lucida e consapevole ma pur sempre sovraccarica di elementi eterogenei, conseguenza del tipico modo di procedere per accumulo e sovrabbondanza formale che caratterizza l'impostazione beniana. La netta predilezione di Vendittelli per il primo periodo del teatro del maestro non fa velo all'autore di queste pagine sul carattere complesso del lavoro dell'artista pugliese tanto nel primo quanto nel secondo periodo. Se l'allegorismo grottesco è la cifra del teatro di Bene negli anni giovanili e il simbolismo il tratto dominante della fase successiva, è pur vero che allegoria e simbolo sono in Bene sempre intrecciati e mai del tutto scissi l'uno dall'altro. Tracce di simbolismo sono ben presenti – come appunto evidenzia Vendittelli – nei suoi primi lavori, così come elementi grotteschi non mancano di far capolino anche negli anni successivi. Un teatro dunque ricco, complesso, eterogeneo,

non semplicemente riconducibile alle teorizzazioni sulla *phoné* degli ultimi anni.

Vendittelli ci aiuta poi a collocare l'arte di Carmelo Bene – secondo una prospettiva per nulla scontata – fra i due poli del «teatro» e dello «spettacolo», fra l'autenticità del gesto teatrale e la sua (inevitabile?) trasformazione in momento spettacolare, alludendo così al dilemma più grande e cruciale in cui si dibatte l'arte tutta della modernità: il conflitto insanabile fra il tentativo di realizzare una forma di pienezza nell'arte e la percezione della sua avvenuta e irrimediabile perdita. Carmelo Bene – suggerisce implicitamente Vendittelli – ha vissuto fino in fondo questa aporia, anche laddove non sembri a tutta prima, scontandone contraddizioni e opportunità, naturalmente con il genio che ne ha contraddistinto la figura e l'opera (quel genio che appunto – wildianamente – non “fa quel che vuole” ma “quel che può”).

Molte altre sono le cose notevoli di queste pagine.

Per esempio quel voler sottolineare l'importanza del gruppo di collaboratori, attori, amici che sono ruotati intorno a Carmelo Bene negli anni del suo primo periodo di attività. Un gruppo che non a caso resta abbastanza omogeneo e costante nel corso degli anni, a testimonianza di una modalità di lavoro molto distante da quella più asetticamente “professionale” allora normale (e tutt'oggi normale) e piuttosto paradossalmente vicina alla tradizione, pur rivista in altra chiave, delle compagnie “all'antica italiana”. Un'accentuazione tanto più significativa quanto più riferita a un caso di indubbia grandezza solitaria, laddove verrebbe quasi naturale isolare il percorso dell'attore-artifex da quello dei suoi collaboratori. Ma Vendittelli richiama implicitamente il lettore alla considerazione che il teatro è sempre frutto di un lavoro collettivo, per quanto ciò avvenga in modi diversi a seconda dei casi. E il caso di Carmelo Bene, pur presentandosi senza dubbio con tratti particolari, non fa eccezione.

Val la pena infine sottolineare un ultimo aspetto, decisivo, del libro. La capacità di Vendittelli di collocare il lavoro beniano in un contesto più ampio, che riguarda non solo il teatro nel suo complesso ma anche le altre arti (e in particolare, viste le competenze dell'autore, le arti figurative). Si tratta altresì di una contestualizzazione storica e politica, che a Be-

ne non sarebbe probabilmente piaciuta ma che nondimeno appare ai nostri occhi essenziale per capire quel che è stato.

Un libro che offre poi molti spunti per ulteriori indagini. Come a proposito del legame fra il percorso di Bene e quello delle avanguardie americane, tenuto conto del prezioso ricordo sul debito del Living Theatre nei confronti dei primi spettacoli di Carmelo Bene, per esempio del *Gregorio* (1961). Un episodio su cui riflettere, da approfondire e precisare: non si tratta solo di evidenziare l'autonomia del percorso artistico e culturale della "neoavanguardia" italiana (Bene, certo, e poi la compagnia Quartucci e altri) ma anche di tornare sugli intrecci fra le varie esperienze artistiche che si svilupparono contemporaneamente in paesi e contesti diversi.

Naturalmente non è detto che tutto quello che ricorda Vendittelli corrisponda precisamente e minuziosamente a quanto effettivamente accaduto nel corso degli anni. Le pagine che abbiamo di fronte esprimono la più classica contraddizione della memoria, che a volte più si concentra su un singolo dettaglio più sgrana l'immagine complessiva, perdendo proprio, o forse confondendo, altri dettagli. E non è detto che tutto quello che leggiamo in queste pagine sia condivisibile. Ma d'altra parte ciò che è in gioco qui non è tanto la condivisione delle opinioni, piuttosto il tentativo di capire ciò che è stato. E il libro di Vendittelli costituisce, in questo senso, un tassello indispensabile.

### *Avvertenza*

D'accordo con l'autore, abbiamo scelto di lasciare alla scrittura la freschezza del ricordo. Gli interventi sul testo sono stati perciò assai limitati. Si è deciso anche di contenere al massimo l'apparato di note, introducendole solo in rarissimi casi o quando l'autore cita direttamente una fonte. Tutte le note sono in ogni caso del curatore.



Salvatore Vendittelli  
con i suoi pupazzi

## Breve cronologia della vita e delle opere di Carmelo Bene 1961-1971

aA

**1961.** Carmelo Bene è a Genova, dove presenta un nuovo *Caligola* al Politeama (dopo l'edizione del 1959), tre atti unici di Marcello Barlocco al teatro Duse e una prima versione dello *Strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde*, da Stevenson, alla Borsa di Arlecchino. Nell'ottobre Carmelo Bene è a Roma, dove recita al Ridotto del Teatro Eliseo *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde* e *Gregorio. Cabaret 800*. Conosce Salvatore Vendittelli.

XIII

**1962.** Inaugura con *Pinocchio* il Teatro Laboratorio (5 giugno). Seguono, sempre al Laboratorio: *Spettacolo Majakovskij* (giugno-luglio, musiche di Amalia Rosselli), *Capricci* di Marcello Barlocco (luglio-agosto), *Amleto* (ottobre-novembre), un nuovo *Spettacolo Majakovskij* (novembre-dicembre, musiche di Giuseppe Lenti), *Addio Porco* (dicembre), *Federico Garcia Lorca* (dicembre), *Cristo 63* (gennaio 1963). Dopo il *Cristo 63* il Teatro Laboratorio chiude.

**1963.** Carmelo Bene realizza *Edoardo II*, da Marlowe, al teatro Arlecchino di Roma, quindi *I polacchi (Ubu Roi)*, da Jarry, al teatro dei Satiri sempre di Roma.

**1964.** Presenta la prima *Salomè* "di e da" Oscar Wilde al teatro delle Muse di Roma. Conosce Lydia Mancinelli. Nel mese di luglio presenta al Festival di Spoleto *Pinocchio* e *Amleto*. Ritiratosi in Puglia, a Santa Cesarea, inizia a scrivere il romanzo *Nostra Signora dei Turchi*.

Nell'autunno recita a Roma *La storia di Sawney Bean* di Roberto Lerici al teatro delle Arti. Dirige *Manon*, dal romanzo dell'abate Prévost, al teatro Arlecchino. Esce il suo primo libro dall'editore Lerici: *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro*.

**1965.** In aprile recita il suo terzo *Amleto: Basta, con un "Vi amo" mi ero quasi promesso. Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, da e di Shakespeare a Jules Laforgue (Roma, Teatro Arlecchino). A dicembre presenta *Faust o Margherita* al teatro dei Satiri.

**1966.** Publica il suo primo romanzo, *Nostra Signora dei Turchi* (Sugar). Al Teatro Centrale di Roma presenta una nuova edizione di *Pinocchio* (che reciterà poi anche a Modena e a Torino). Partecipa al Festival di Sarajevo con *Faust o Margherita*. Inizia a scrivere il suo secondo romanzo, *Credito Italiano V.E.R.D.I.* Nell'ottobre recita *Il rosa e il nero, invenzione da Il monaco di M.G. Lewis* al teatro delle Muse di Roma. Il 1 dicembre debutta *Nostra Signora dei Turchi* al Beat 72.

**1967.** A marzo recita *Amleto o le conseguenze della pietà filiale da Laforgue secondo Carmelo Bene* al Beat 72. Dirige *Salvatore Giuliano, vita di una rosa rossa* di Nicola Massari. Partecipa alle riprese dell'*Edipo re* di Pasolini, recitando la parte di Creonte. Publica *Credito italiano V.E.R.D.I.* (Sugar). Dal romanzo trae il suo primo cortometraggio, *Hermitage*, che esce nel 1968. Partecipa al "Convegno per un nuovo teatro" che si svolge nel giugno a Ivrea firmando insieme ad altri lo scritto preparatorio *Per un convegno sul nuovo teatro*.

**1968.** A gennaio inaugura il teatro "Carmelo Bene" con *Arden of Feversham* di anonimo elisabettiano. Nel febbraio, ancora al Teatro Carmelo Bene, recita uno *Spettacolo Majakovskij* con musiche eseguite in scena da Vittorio Gelmetti. Realizza il suo primo lungometraggio, *Nostra Signora dei Turchi*, che presenta a settembre alla Biennale di Venezia. Recita insieme a Leo de Berardinis e Perla Peragallo *Don Chisciotte* al Teatro delle Arti di Roma.

**1969.** A marzo inizia le riprese del suo secondo lungometraggio, *Capricci*, tratto da *Manon e Arden of Feversham*. Presenta il film al Festival di Cannes nel mese di maggio.

**1970.** Gira *Don Giovanni*, che presenterà poi sia al Festival di Cannes che al Festival di Venezia. Publica il libro *L'orecchio mancante* per i tipi di Feltrinelli.

**1971.** Nel settembre inizia le riprese del suo quarto film, *Salomè*. Si interrompe il lungo sodalizio con Salvatore Vendittelli.

**Carmelo Bene  
fra teatro  
e spettacolo**

aA



aA

Quarantatré anni fa si interrompeva il sodalizio tra me e Carmelo Bene, fatto d'amicizia e di professionalità, durato più di dieci anni.

Mi è enormemente difficile oggi, a distanza di tanto tempo, chiarire i misteri di un rapporto così lungo. Eppure tra gioie e dolori abbiamo macinato insieme una montagna di lavoro. Nella sua autobiografia, *Vita di Carmelo Bene*, scritta con Giancarlo Dotto<sup>1</sup>, Carmelo chiude i suoi ricordi con una citazione che la dice lunga su quanto rancore alla fine dei suoi giorni abbia provato per l'intera umanità: «Non siete voi che mi cacciate, sono io che vi condanno a rimanere»<sup>2</sup>. Fino all'ultimo ha voluto assaporare il coma che covava in lui. Davanti a sorella morte non ha voluto distrarsi nemmeno per un secondo, aggiornando le sue cose e lasciando disposizioni. Poi, cosciente della fine, è come se avesse voluto dire: «Io non sono più disponibile, ho già dato».

Ed è per questo che mi accingo a scrivere, per chiarire una volta per tutte le differenze formali e sostanziali del suo

1. C. Bene e G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998.
2. *Ivi*, p. 422.

teatro intercorse nell'arco di quarant'anni, e per ricordare fatti e misfatti avvenuti nel periodo fra il 1961 e il 1971, da lui dimenticati o volutamente rimossi. Tutte le novità teatrali di Bene le troviamo nei lavori realizzati prima dell'esperienza cinematografica.

Ho conosciuto Carmelo in un primo pomeriggio dell'ottobre del 1961. Ero in via Nazionale a Roma quando incontrai il mio amico Gino Girolami, direttore di scena e consocio del Circolo Drammatico Romano, il quale mi segnalò la presenza al Ridotto dell'Eliseo di una giovane compagnia che meritava di essere tenuta d'occhio. La curiosità mi spinse a entrare nel teatro che conoscevo molto bene perché ci avevo montato come scenografo vari testi di Ionesco con la compagnia Scaccia-Dandolo e una *Mandragola* con la regia di Sergio Tòfano. Seduto in fondo alla platea assistei alle prove. Rimasi sorpreso e sbalordito dall'enfasi e dall'ampollosità della recitazione magniloquente che somigliava molto a quella del circo equestre. Nella mia frequentazione di compagnie teatrali non avevo mai visto niente di simile. Veramente notevole. L'Antoinette-Carmelo, il clown bianco, com'è nell'ordine delle cose, ordinava, dirigeva e imboniva ben sei scalmanati Augusti. A un certo punto qualcuno mi notò e fui costretto a presentarmi: «Sono lo scenografo che ha allestito qui l'ultimo Ionesco». Ci fu subito una reciproca simpatia. Carmelo mi presentò i componenti del piccolo gruppo di giovani attori, sua moglie Giuliana, la signorina Scerrino, la signorina Faloia, il signor Nevastri, Casale, Torricella. Mi dissero che stavano montando il nuovo spettacolo dopo il fallimento del precedente, *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde*. Gli dissi subito che quello che avevo visto mi era piaciuto moltissimo. Un pezzo di teatro carico di colore e di musica lirica, un lavoro senza testo, inventato e costruito durante l'esecuzione, una specie di pazzo cabaret. Seppi poi che il padre di Carmelo aveva pagato l'affitto del Ridotto dell'Eliseo per tutto il mese, così il gruppo avrebbe potuto tranquillamente riempire i giorni che mancavano al termine del contratto con un'operazione di facile consumo e di rapida attuazione.

Il nuovo lavoro, *Gregorio. Cabaret 800*, era una semplice lettura di poesie di autori minori dell'Ottocento, una specie di *happenings* senza la benché minima traccia di una trama o di un'idea, un assemblaggio dissacratorio di classici. Un teatro

nuovo, primitivo, cialtrone, carico di umore nero, di colore e di musica lirica, ma vivo, fresco. Attraverso le più improbabili rivisitazioni di poesie di vari autori-poeti, si voleva raggiungere la protesta più anarchica possibile, anche contro i molti dubbi al riguardo di Carmelo. Giuliana, più grande di lui di sei anni, lo incitava ad osare. Egli non si era mai sentito parte di nessuna tradizione culturale, tanto meno politica. Non aveva mai dato importanza al tema, al messaggio o ai contenuti di un testo, tanto meno alle motivazioni che muovevano un gruppo di giovani a fare teatro.

Assisteci al resto della prova notando il forte accento retorico della recitazione, volutamente esagerata (analoga alla declamazione ampollosa ed enfatica dei testi classici recitati da Gassman, che Orazio Costa, suo maestro d'Accademia, gli aveva impostato e che Carmelo aveva usato abbondantemente nel *Caligola* di Camus). Forse proprio dal ricordo di quell'esperienza egli trasse la fonte d'ispirazione per il nuovo spettacolo.

In quegli anni – e poi ancora nei successivi – c'era tutto un mondo di scritti teatrali che lo poteva influenzare: Ionesco, Beckett, Genet, Adamov, gli arrabbiati inglesi, Brook, il Living Theatre, Grotowski, Weiss, Bergman, Kantor. La cosa strana però è che, senza saperlo, stava facendo un teatro che agiva all'interno del sistema, delle poltrone rosse, dei "Signori ha inizio lo spettacolo", fuori dalle cantine, come invece quasi tutta l'avanguardia di allora era costretta a fare. Il suo doveva essere un teatro con la "T" maiuscola, classico per così dire, perché agiva dentro un teatro vero. Invece è prevalso l'esperimento. Si utilizzò il "tempio" per fare altro. Ci fu un compromesso di esperienze tra passato e presente, di stili e di forme teatrali come il Futurismo, Dada, il circo.

Questo spettacolo, considerato dalla critica *rivoluzionario* per le novità e le scoperte fatte, ha visto l'intervento determinante di persone che lo hanno aiutato, e cioè la moglie Giuliana e il sottoscritto, oltre all'arrabbiato giovane algerino allora in compagnia (che poi ci lasciò in seguito a una furibonda lite con Carmelo).

Terminata la prova, Carmelo mi chiese un parere. Io risposi che tutta l'operazione risultava divertente e molto eccitante ma non avevo ancora capito bene dove volesse andare a parare. Lui rispose che non sempre uno spettacolo è significativo per le sue qualità contenutistiche, queste possono

essere molto tenui o addirittura inesistenti e lo spettacolo viceversa può apparire più di altri interessante e indicativo di una determinata situazione. A volte, diceva, basta una pernacchia per chiarire più sensi. Io non ero d'accordo ed espressi il mio pensiero dicendo che se lo scopo ultimo che egli si prefiggeva era quello del divertimento e della risata, allora bastava aggiungere allo spettacolo le barzellette di Dapporto o di Bramieri. Se viceversa voleva che l'operazione si trasformasse in *teatro*, doveva trovare una motivazione, un tema o uno scopo. Insomma unire tutto in un contesto significante.

Nacque così una discussione sugli scopi che doveva avere un'operazione teatrale. Allora Carmelo non aveva ancora le idee chiare su come si sarebbe evoluto il suo teatro, né di come sfruttare le sue straordinarie doti naturali, come la grande memoria e la sua bella voce in via di consolidamento.

Si aggiunse alla discussione il contributo del giovane attore algerino che ricordò la *Poetica* di Aristotele, la quale a suo dire metteva in primo piano lo *scopo* e la *catarsi* come fine di un'operazione teatrale. Carmelo bocciò subito la discussione e per tagliare corto mi chiese se fossi interessato a studiare una soluzione scenografica per quella cosa, puntualizzando però che non c'era una lira.

Nel mio laboratorio di scenotecnica a Monte Sacro (un ampio spazio sotterraneo ex garage adibito alle costruzioni delle scene) cominciai a pensare a una soluzione possibile che contenesse anche ciò che ritenevo indispensabile, e cioè un contenuto, una motivazione, un tema.

Tra me e Carmelo, che allora aveva ventiquattro anni, c'era un divario incolmabile, non solo determinato dai dieci anni di differenza, ma soprattutto dalla mia esperienza di vita vissuta e della militanza politica della mia giovinezza. Carmelo, invece, era un figlio di papà del profondo sud tutelato fin da piccolo da una famiglia borghese e protettiva, che dopo aver bivaccato come un barbone in varie città del nord aveva trasferito a Roma quella sua vita sregolata. Tuttavia, ambedue, amanti del teatro e pieni di idee rivoluzionarie, eravamo pronti a rompere gli schemi di una cultura ingessata che camminava su un'unica rotaia senza incertezze e scarti da una certa "classicità". Quando lo conobbi, avevo già firmato una decina di lavori teatrali tra cui la messinscena di un testo di Moshe Shamir, *La guerra dei figli della luce*, con la regia di

Franco Enriquez nell'estate del 1961, circostanza nella quale incontrai il mio amico e collega Lele Luzzati.

In quel periodo mi trovavo a operare su due fronti culturali: ero coinvolto nella ricerca sul piano delle arti figurative con mostre d'arte contemporanea e nello stesso tempo svolgevo la professione di scenografo in giro per l'Italia.

Il mio studio di via dell'Orso 23 era frequentato da attori, impresari teatrali e artisti e dal '61 anche da Carmelo. Uno studio che dividevo dal '57 col mio amico e collega di studi accademici, Pino Pascali, anche lui pugliese come Carmelo e più giovane di me di otto anni.

Invitai Carmelo Bene in studio per mostrargli le mie opere e per parlare del *Gregorio* che avremmo dovuto mettere in scena. Discutemmo della situazione economica e del modo di procedere per la scenografia. Gli proposi, visto che non c'erano soldi, di lasciare il palcoscenico così com'era, con quinte, spezzati, praticabili e pezzi di scene precedenti, con i padelloni a vista, compresa la grande scritta "Vietato fumare" del fondo palco.



Fig. 1  
Schizzo di Salvatore Vendittelli  
per Gregorio. Cabaret 800  
(1961)

Nel '60 il Ridotto dell'Eliseo, prima del rovinoso restauro di Patroni Griffi, aveva sulla parete di fondo del palcoscenico una scala a chiocciola in ferro battuto che dai camerini degli attori scendeva direttamente sul palco. Scala molto utile perché agevolava l'entrata diretta in scena, evitando quella esterna più lunga e a contatto col pubblico. Così, considera-

to il largo uso di brani lirici che Carmelo aveva in mente di utilizzare, gli proposi di trasformare i camerini nella scena di un teatro lirico e il palcoscenico in una serie di camerini. Per l'occasione avrei aggiunto quattro tolette con relativi *puff* per il trucco degli attori lirici e un manichino carico di costumi d'opera di varie epoche che avrebbe dovuto nascondere un mascherone africano, utile per il secondo tempo. Doveva essere una competizione tra poetanti individualisti ed egocentrici. La soluzione piacque.

A questo punto dovrei risolvere un problema filologico, perché rivedendo la documentazione in mio possesso, trovo nella locandina del *Gregorio* solo quattro nomi: Nino Casale, Manlio Nevastri, Paola Faloia e Rosabianca Scerrino, oltre quello di Carmelo. Com'è possibile? Eppure rivedo l'azione come se fosse oggi. I personaggi in quel lavoro erano sette e non cinque. Che fine hanno fatto Edoardo Torricella e Giuliana Bene? Per scrupolo chiamo Torricella che è a Roma e chiedo spiegazioni. Lui conferma la sua presenza nel *Gregorio*. Allora? Evidentemente Carmelo aggiornava le sue esigenze registiche secondo le occasioni e convenienze<sup>3</sup>.

Al Ridotto, Carmelo condivise la soluzione con la compagnia introducendo nuove poesie per allungare la durata complessiva del lavoro. Nacque così un canovaccio creato con il contributo di ogni componente del gruppo, che agiva come una vera e propria famiglia, legata da una labile e quasi inesistente scrittura contrattuale e da inesistenti rapporti economici, sostituiti solo dalla grande passione e voglia di fare teatro. Carmelo teneva il filo di tutto, armonizzando le azioni e coordinando toni e discorsi.

È quasi impossibile descrivere questo spettacolo così pieno di *pathos* e colpi di scena. I cantanti lirici dell'opera, negli intervalli dei brani loro assegnati, scendevano nel palcoscenico-camerino per cambiarsi il costume, struccarsi e truccarsi, e *en passant* per declamare una loro poesia e per sfoggiare la loro bravura.

3. Anche le recensioni pubblicate sui giornali romani nell'ottobre del 1961 riportano soltanto i cinque nomi indicati nella locandina, omettendo dunque Edoardo Torricella e Giuliana Bene. Il titolo stesso dello spettacolo presenta dizioni diverse a seconda delle fonti: *Gregorio. Cabaret 800* nella locandina, *Gregorio. Cabaret dell'800* in alcune recensioni, *Gregorio: cabaret dell'800* nelle *Opere* di Carmelo Bene (C. Bene, *Opere, con l'Autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano 1995).

Gregorio.  
Cabaret 800



Fig. 2  
Locandina del *Gregorio* al Ridotto  
del Teatro Eliseo (1961)

A questo punto provo a ricostruire il lavoro del *Gregorio*, sapendo già che sarà un'operazione ardua. A distanza di tanti anni, le immagini sono più ferme delle parole e quindi il ricordo dello spettacolo ha solo lo scopo di sottolineare le grandi conquiste del teatro di Carmelo Bene. Non tutti i versi che citerò sono necessariamente quelli che venivano detti dagli attori.

Si apre il sipario sulla musica del *Rigoletto*. La luce sul palcoscenico è rossa. Dopo un attimo di scena vuota compare in cima alla scala un cantante lirico, Edoardo Torricella, vestito da Duca di Mantova. Ha appena finito di cantare *La donna è mobile*. L'azione inizia lentamente. È fermo sul pianerottolo, scruta la scena e la platea, poi con molta calma scende pigramente. Svogliatamente declama una poesia: *Mi presero gli occhi* (Leopardi). Prova e riprova, più e più volte, solfeggia, cerca il tono preciso: «Mi presero... mi presero... gli occhi». Musica, parola e gesto si interpretano a vicenda. Arriva alla toletta, si sveste, si siede, si strucca, declama. In quel momento entra sempre dall'alto, tra vampate di musica verdiana, la seconda cantante, Paola Faloia, che è Gilda, la figlia di *Rigoletto*. È ferma sul primo gradino in alto, osserva e ascolta il suo collega, poi scrollando le spalle e iniziando a scendere dice la

stessa poesia con un tono più alto e marcato, quasi come un rimprovero o una correzione e lo fa in modo borioso, antagonista: «Mi presero gli occhi». Inizia la gara. Sovrappone la sua enfasi a quella del primo attore. È quasi un duetto tonale. Ora il primo attore si sente minacciato e alza il timbro. La scena si scalda, lui non vuole partecipare al confronto, è certo di essere il miglior dicitore e dunque il più bravo, il più adeguato. Torricella, sempre più nervoso, si truca, si strucca, scandisce. Lei non demorde, vuole mantenere la supremazia del canto ma senza la benché minima confidenza con l'altro, le interessa l'accordo e lo precisa cercando di non sembrare ripetitiva, mostrandosi propensa alla differenza di toni e varianti. Intanto posa il suo ombrellino, si siede alla toletta, si toglie la parrucca, si strucca, declama. I due si guardano in cagnesco. Quando entra il terzo attore, Manlio Nevastrì, l'aria è già carica di tensione. La musica s'intrufola con brani della *Traviata*. Questi cambiamenti improvvisi di pezzi d'opera diversi testimoniano la presenza in contemporanea di tutto il mondo del melodramma ottocentesco, brani sparati a tutto volume che avevano solo la funzione di accumulo, di raddoppio musica-voce. La voce del tenore e dell'attore che declama una poesia si sommano in un frastuono lirico senza senso in funzione di semplice rumore. Il nuovo arrivato percepisce l'atmosfera e ne è intimidito. Inizia a scendere in punta di piedi, non vuole disturbare. Tuttavia vuole dire la sua e, sottovoce, cambiando poesia, recita: «Voi che in sublime sogno, tra gloria e onor sedete... sedete... voi... voi che lo scettro nobile, su regni ampi stendete...». Nevastrì è un ome cinquantenne, vestito da nobile Germont, il baritono nella *Traviata*. Scende facendo roteare da un braccio all'altro il suo cilindro sussurrando: «Sublime sogno». Arrivato a metà scala si volta e vede Violetta Valéry (Rosabianca Scerrino) che entra accompagnata dalla romanza sparata a tutto volume: «Alfredo, Alfredo del mio cuore...» La Scerrino, cercando di superare l'amplificazione grida a squarciagola: «Datemi a piena mano e rose, e gigli; spargete intorno a me viole, e fiori» (Boiardo). Le voci e l'amplificazione si sovrappongono alla stregua di strumenti in un concerto. Ogni attore declama come se fosse solo.

In basso Torricella, il principe-padrone quasi nudo, si rifà alla voce del sangue rivendicando la sua origine nobile. «Mi presero gli occhi...». Violetta scendendo rapida la scala grida sempre più forte: «Datemi a piena mano e rose, e gigli...»

Raggiunge Nevastrì e insieme finiscono gli ultimi due gradini a ruzzoloni. La Scerrino, che ha perso nel capitombolo parte del suo lungo abito rimanendo in sottoveste, riprendendosi, grida un'altra poesia: «Odo augelli far festa», mentre intontita si tiene la testa.

Nevastrì si avvia alla sua toletta imprecaando. Torricella, rivolto alla Scerrino in modo volutamente sgraziato e acido canticchia: «La donzelletta vien dalla campagna in sul calar del sole» (Leopardi). La Scerrino, indispettita, continua a gridare: «Senti li augelli cantare... odi... odi i limpidi ruscelli...» C'è oltre al gioco dei quattro cantoni, anche il graduale aumento parossistico delle voci che si sovrappongono creando caos. Un'orchestra dissonante. I quattro attori ora si muovono sotto un'intensa luce surreale. Carichi di costumi, parrucche, scarpe e oggetti di scena si spostano alla ricerca di un loro spazio, una loro autonomia e declamano. Ognuno è preso dalla propria poesia imponendola con forza. C'è nel loro comportamento una rivalità per affermare il proprio primato di attori e di cantanti, aria di sangue elisabettiano al limite della soglia tra senso e non senso, tra forma e dissoluzione della forma.

A questo punto sono in scena quattro attori che parlano, cantano, strillano tutti insieme. I quattro si vestono, si svestono, si truccano, si struccano, si spostano da una toletta all'altra, strappandosi brandelli d'indumento a vicenda nella fretta della successiva recita e di ritornare a cantare il loro pezzo lirico. Immersi in una luce rossa, violenta come la musica che li avvolge, si vedono corpi coperti e scoperti, natiche nude, in mutande, in vestaglia, svolazzi di vestiti, parrucche, scarpe, oggetti di trovarobato che volano per tutto il palcoscenico in un movimento rapido e confusionale. Sembra di vedere spezzoni di film muto. Una corporeità messa a nudo come la volgare ampollosità della loro declamazione indecente. I vestiti che volano sono l'equivalente del disordine infantile del piccolo-grande clown Augusto, padrone del centro della pista di questo mondo che spernacchia. Rappresentano il montaggio e lo smontaggio della vita quotidiana. Qui, tragedia e sublime si alternano. Ogni oggetto è coinvolto a rappresentare altro da sé nell'intento di dissociare la parola per confonderla, mascherarla di dubbio, romperla, rovesciarla, percorrendo senza soluzione di continuità il canovaccio spesso tradito, ripetuto o ignorato per una nuova interpretazione a braccio. Entra in scena Giuliana Rossi. È ferma sul pianerottolo. Pro-

sperosa com'è, è vestita con un grembiolino bianco da prima elementare con un fioccone azzurro in testa e uno sul petto. Interpreta *La piccola vedetta lombarda*. Sventola una bandierina tricolore. Inizia a scendere gridando: «Fratelli d'Italia, l'Italia s'è desta dell'elmo di Scipio s'è cinta la testa» (Mameli), «Dov'è la vittoria?». Faloia grida: «Figlio, qual è la pena che t'accora? Dillo a mamma tua, dillo... dillo» (D'Annunzio). Giuliana ogni tanto si ferma e tuona: «Le porga la chioma, ché schiava di Roma Iddio la creò». Entra Nino Casale, si ferma anche lui sul pianerottolo, dall'alto ha sentito parlare di vittoria e dubbioso con le braccia alzate, con una voce cavernosa, osanna col massimo dell'ampollosità: «Quattro angioloni co' le tromme in bocca se metteranno uno pe' cantone assonà» poi continua con la sua voce da basso profondo: «Fora a chittocca» (Belli). Contemporaneamente Giuliana: «L'Italia s'è desta, s'è cinta la testa... Fratelli, l'Italia... l'Italia s'è desta!» Casale, dopo la sua battuta, inizia a scendere... supera *La piccola vedetta lombarda*, poi continua. Intanto Nevastri, rivolto allo specchio d'una toletta: «Non mi volete parlare un poco della vostra vita? Sedete qui, parlatemi di voi, come avete vissuto?» (D'Annunzio). Fa boccacce, si trucca: «Ditemi... parlatemi di voi». Torricella: «Libertà vo' cercando, ch'è sì cara» (Dante). Mentre punta un fucile in tutte le direzioni: «Come sa chi per lei la vita rifiuta». La Scerrino, con un tutù inglese e una retina per farfalle in mano svolazza per la scena declamando: «Rondinella pellegrina, che ti posi in sul verone, ricantando ogni mattina quella flebile canzone, che vuoi dirmi in tua favella, pellegrina rondinella?» (Grossi). Compare Carmelo in cima alla scala. È vestito in calzamaglia rossa, alla Mefistofele, e in un atteggiamento da grande filosofo declama: «Io nacqui ogni mattina... ogni mio risveglio fu come un'improvvisa nascita nella luce» (D'Annunzio). Poi, rivolto al tecnico delle luci: «*Luceeee!* Attoniti i miei occhi miravano la luce. *Luceeee!*» (era un chiaro richiamo al datore di luci). Inizia a scendere: «Perché ti meravigli? Attonito io rimirava la luce e il mondo. Quanti furono i miei giacigli?» (D'Annunzio). Sale su una scala a libretto e sistema un padellone che cade. Giuliana ripete la battuta di Carmelo, imitandolo: «Un'improvvisa nascita della luce...». Poi, quasi al buio con alcune lampade che si accendono e si spengono (a imitare i lampi di un campo di battaglia) salta su un praticabile e come invasata con le braccia alzate grida: «Mamma, voglio parti-

re anch'io in Lombardia per combattere il barbaro oppressor...». Fa appena in tempo a finire la frase che Casale, tutto preso a recitare Leonardo con un tono solenne («La pittura è una poesia che si vede ma non si sente, e la poesia è una pittura che si sente e non si vede...»), manovrando un grande compasso alto tre metri e volteggiandolo per aria la colpisce buttandola giù dal praticabile. Giuliana grida: «Viva l'Italia!». E Casale: «Adunque queste due poesie sono...». Ora sale pure lui sulla scala per misurare l'universo, ma col suo compasso sbatte dappertutto. Carmelo sulla scala viene spinto sempre più in alto. I padelloni ondeggiavano paurosamente. Gli attori si coprono la testa aspettando il peggio. Faloia grida: «Figlia!! Figlia mia!». Carmelo, seduto in cima alla scala con le braccia aperte: «Ei fu siccome immobile dato il mortal sospiro». Nevastrì: «Passata è la tempesta, odo augelli far festa». Si sente il pezzo della *Cavalleria rusticana* con l'urlo: «Hanno ammazzato compare Turidduuu!». La Scerrino danza: «All'ombra dei cipressi e dentro l'urne». Carmelo dall'alto della scala rivolto a lei: «Smettila!». La Scerrino: «Allora che faccio?». Carmelo: «Improvvisa» (queste battute fuori testo si fondevano tra la confusione generale). Torricella spara. Nevastrì: «Passata è la tempesta» (Leopardi). Carmelo: «Improvvisa nascita della luce...». Giuliana, su una sedia a rotelle: «Sempre caro mi fu quest'ermo colle» (Leopardi). Casale col compasso continua a massacrare tutto quello che gli sta attorno: «Vaghe stelle dell'orsa, io non credea». I padelloni si spengono, si accendono, la scala su cui veleggia Casale ondeggia. È il giudizio universale. Nevastrì scappa verso la scala a chiocciola, la Scerrino, perdendo il tutù, lo segue. Faloia, madre fattucchiera, grida premonizioni medievali buttando per aria i suoi tarocchi e come una cornacchia grida «Figlia mia!» scappando. Giuliana sulla sedia a rotelle si muove come una pazza per tutto il palcoscenico urlando: «O Patria mia, vedo le tue mura e gli archi e le colonne e i santuari e l'erme torri degli avi nostri» (Leopardi). Cade, si rialza. Un attimo di buio, c'è un corto circuito. Scintille. Torna la luce. Carmelo, rivolto a Torricella che sta per scappare pure lui, dice: «Dove vai? Chi ti chiama lungi dai cari tuoi bellissima donzella?» (Leopardi). Torricella, sforzandosi come uno stitico «Io dico che giunta era l'ora estrema di quella breve vita gloriosa» (Petrarca). Casale, sempre più in precario equilibrio, urla: «In principio era il verbo espresso a Dio ed era il Dio il Verbo e il verbo lui». Carmelo,

rivolto a Torricella: «Chi ti chiama lunge dai cari tuoi bellissima donzella?».

L'azione continua sempre più febbrile, la musica sempre più violenta. Ormai di tempo non ce n'è più, uomini e cose si mescolano in una girandola vorticosa. Non c'è più tempo per scegliere l'oggetto *ad hoc* per l'azione decisa ma si usa quello che capita, oppure si strappa dalle mani dell'altro. Tutti corrono, declamano. Quei frammenti di poesie, dette, evocate, urlate, sono un travestimento della memoria, momenti infranti, spezzati, che non parlano di niente, tranne che per forzare con false ire, false pacificazioni, false moralità, la vulnerabilità del povero cristo. Sono anche una sorta di gioco dell'assurdo. Da qui una tensione di grande divertimento goliardico ma allo stesso tempo crudele per la violenza della recitazione spinta all'eccesso.

Io molte sere ero in platea per osservare le reazioni del pubblico, sempre più annichilito. Un caos totale, un'atmosfera kafkiana che con una progressiva drammaticità creava, da una parte, l'orgia fantastica e scoppiettante del circo equestre, dall'altra, una fastidiosa presenza di violenza gratuita.

La gara prosegue feroce. Casale approfitta della confusione e, quatto quatto, scende furtivo dalla scala, sempre col suo compasso, e sornione guardandosi attorno si avvia verso la ribalta per declamare da solo la sua poesia alla platea. Parte la romanza della *Turandot*: «Nessun dorma!... All'alba vincerò». Casale osanna: «L'ommeni de 'sto monno so l'istesso che svaghi de caffè ner macinino: c'uno prima, uno poi, e un antro appresso...» (Belli). Carmelo ha capito, e furtivo lo segue. Anche gli altri però hanno capito l'antifona, così ognuno di loro torna indietro di corsa, prima uno, poi due, poi tre, infine, tra spinte e parolacce, sette attori solidali ma antagonisti, si precipitano ai margini del palco gridando tutti insieme, anzi sputando in faccia al pubblico terrorizzato sette poesie. Sette personaggi che urlano il loro mondo davanti a una platea allucinata e osando l'impossibile arrivano a indignare il pubblico. Si chiude il sipario. In sala un silenzio assordante. Che è successo? Tra il pubblico molti sono scandalizzati, alcuni si chiedono perché tanta violenza, altri pensano: «Ma cosa vogliono dire?».

Dieci anni dopo, in teatro, la dizione era ancora sacra.

Inizia il secondo atto. Nessuno se n'è andato. Si vuole capire, sapere dove si va a parare. Si ripete il finale del pri-

mo tempo. All'alzarsi del sipario parte la musica del *can can* a tutto volume. Contemporaneamente, dall'alto, sette scalmanati rientrano in scena tutti insieme abbarbicati gli uni agli altri. Scendono precipitosamente la scala a chiocciola, vogliono arrivare tutti primi in ribalta per ripetere l'ultima poesia del primo tempo. La luce è rossa, la musica incalza. In silenzio gli attori arrivano in palcoscenico a grappolo e si precipitano ai margini della ribalta. Giunti trafelati e pieni di lividi ai fianchi, generati dalla ringhiera della scala, la loro voglia matta di dire si blocca. C'è una specie di afasia. Tutti e sette si protendono verso la platea, si sbracciano per esporre, declamare, ma dalla loro bocca non esce più niente. Il loro sforzo è enorme, devono dire a ogni costo. Le loro vene sono gonfie da scoppiare, ma niente, dalla loro ugola nemmeno un sussurro. Qualcuno di loro torna indietro, corre verso la prima toletta che capita, prende un bicchiere d'acqua, fa gargarismi per schiarirsi la voce, ci riprova più e più volte, ma niente, la voce non torna. Questa situazione d'impasse e d'impotenza li annienta, li terrorizza. Schierati in prosce-  
nio, sette invasati hanno l'urgenza di dire, comunicare, ma qualcosa glielo impedisce. Insistono in tutti i modi, vogliono declamare, poetare, ma insistendo dalle loro ugone non escono che mugugni, poi questi si trasformano in ululati, fino a diventare rumori che non hanno più nulla di umano. Sono diventati animali. Uno zoo in delirio. Il Lupo, il Gallo, la Pecora, l'Asino, ecc.. Inizia così un tafferuglio feroce, capriole, contorsioni di corpi e suoni. Qui, i riferimenti alla tradizione del melodramma, del Futurismo e del Dada, de-  
stituiti, decomposti e derisi, sono riconoscibili in una nuova ardita veste. Tutti elementi presi a prestito dal circo, dall'avanspettacolo, dalla farsa. Qui ogni cosa viene manipolata con un esasperato gusto sensuale e con una libertà espressiva assoluta. C'è il senso della morte, del sangue, sangue a secchiate. I sette si avventano l'uno contro l'altro, si mordono, si picchiano... C'è la contemporaneità, l'accumulo di corpi e cose, che rivelano l'espressione di un'individualità frantumata, di una realtà decomposta, la scomparsa dell'individuo.

Carmelo è infaticabile, sta dappertutto. Fa da portantino, da macchinista, sostiene, incoraggia, suggerisce, passando dall'uno all'altro, dirigendo, cucendo l'azione. Nel gran caos generale, la luce rossa si spegne e si riaccende sulla grande ammucciata, mentre lentamente si trasforma passando dal

colore della terra, marrone sporco, ad un verde foresta. Su questo cambiamento, i manichini in fondo, carichi di costumi d'epoca, si voltano, lasciando apparire il grande mascherone africano. Inizia un *tam tam* sfrenato. Si scatena così una danza primitiva con l'invocazione alle anime degli antenati con riti di alto tenore drammatico. Carmelo si trasforma in guru, mago, stregone che esorcizza. Fa sortilegi e predizioni che non riescono, fatture e malefici che non arrivano a soddisfare i desideri dei rituanti. La cerimonia prende una brutta piega. Le forze ancestrali sono un ricettacolo di menzogna e di paura. Rotto il vincolo tra l'individuo e il gruppo, tra l'io e il mondo, la capacità di dominare il bene e il male in questa vita, risulta pura illusione. Inizia il caos, la ribellione. *Tam tam* e fumo. Inizia uno stato babelico, una fase di cannibalismo. Persa con stupore la parola, i nuovi selvaggi invano tentano di articolare verbo e colpiti da progressiva anchilosi, come dinoccolati *zombi*, si mordono a vicenda rimanendo paralizzati. A questo punto al demiurgo necrofilo non rimane altro che prenderli uno per uno e trascinarli in ribalta. Uno dopo l'altro li espone davanti al pubblico seduti al limite del proscenio con gambe e braccia incrociate, gli apre la bocca e la tampona con uno straccio bianco. Poi si sistema anche lui nella stessa posizione e con gli occhi spalancati e il tampone in bocca, tutti e sette i personaggi rimangono immobili ancora per tre minuti d'orologio. Non hanno più niente da dire.

Ecco! Questo è stato il *Gregorio. Cabaret 800*. Un pezzo di teatro di cui nemmeno Carmelo allora capì l'importanza, tanto è vero che nel suo libro autobiografico, *Vita di Carmelo Bene*, lo liquida con due battute, anzi lo cita solo di riflesso parlando di *Addio Porco*: «C'era stato poi *Addio Porco*, rivisitazione del mio precedente *Gregorio. Cabaret 800*, già presentato al Ridotto dell'Eliseo»<sup>4</sup>. Basta, tutto qui. Egli mischia e confonde i due lavori. Ha rimosso *Gregorio* perché alla fine della sua carriera lo considerava un peccato di gioventù, cioè "teatro", poi rinnegato a favore dello spettacolo e dell'arte. Eppure, ripeto, che fine ha fatto quella frase: «Un teatro che non fa morti, che non sollecita crimini, delitti, sabotaggi, non può essere teatro, è Spettacolo»<sup>5</sup> Anche questo fa parte dei suoi paradossi?

4. C. Bene e G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 125.

5. *Ivi*, p. 158.

Gregorio.  
Cabaret 800

Carmelo ha rimosso *Gregorio* anche perché in qualche modo c'entravo io. In tutto il suo libro cita il mio nome solo in modo dispregiativo. A proposito del film *Don Giovanni*, scrive: «Scenografo, il pittore Salvatore Vendittelli (a condizione che potessi bruciare sul set i suoi quadri forniti)»<sup>6</sup>. Sta di fatto che per anni ha tenuto a capo letto proprio una delle mie *Vetrine* acquistata in galleria, *l'Anticristo*, e che senza le mie *Vetrine* le allucinazioni della protagonista in quel film sarebbero state di altra natura.



Fig. 3  
La vetrina "Anticristo" di proprietà di Carmelo Bene

È nel *Gregorio* che egli si scoprì direttore d'orchestra dirigendo un insieme di giovani guitti che giocavano a fare un teatro completamente inventato. Un teatro "primitivo", che puntava sulla novità e sullo scandalo, risultando esplosivo nei confronti di un pubblico che non capiva. Un lavoro anticon-

6. *Ivi*, p. 303.

venzionale che si andava sviluppando con tecniche costruttive nuove, lungo linee tracciate da un gruppo di attori che, da principio, giocava a rivoluzionare un vecchio modo d'intrattenimento ma poi sempre più sicuro e risoluto, confortato anche dal fatto di essere finalmente autonomo economicamente e avendo a disposizione una propria sede, trasformava il proprio lavoro in pura violenza e provocazione. Eravamo convinti che il teatro dovesse avere il compito (che del resto ha sempre avuto) di modificare l'ordinamento vigente, moltiplicando le ricerche che potevano preparare l'avverarsi di una libertà più completa e radicale, ricordando che il teatro è sempre stato una rivendicazione contro l'ordine stabilito, né poteva essere altro.

C'era un estremismo che sonnacchiava in ognuno di noi. Io e Giuliana (una donna moderna e ideologicamente lontana dalle idee di Carmelo) insistevamo per portare tutto verso l'esasperazione e il caos, verso la violenza al limite del macabro. Perfino la musica doveva violentare, doveva confondere e perdere il suo alone di emotività godereccia, per infastidire e rompere gli schemi. Volevamo far capire che anche la musica del melodramma apparteneva al vecchio mondo preso di mira.

Carmelo al principio non era convinto del taglio da dare al lavoro. Non è mai stato un uomo di compromessi, ma da uomo intelligentissimo qual era, sapeva benissimo quando approfittare delle buone idee e novità positive. Si arrivò così a un adattamento. Per mettere ordine nella baraonda che stava venendo fuori dalle prove in corso, dovemmo dare dei numeri ai vari attori per dirigerli meglio e organizzare le entrate e le uscite dei loro interventi. Giuliana e io insistevamo nel dire che il *kitsch*, il grottesco, la goliardia, dovevano far parte di un unico disegno e che i corpi, i gesti, le parole, il canto, la tensione e il rilassamento, si dovevano modulare in un unico atteggiamento complessivo. Dovevamo dimostrare quanto assurda e confusionaria, oltre che crudele, fosse la vecchia borghesia conservatrice. La confusione non doveva essere gratuita, ma doveva portare allo scopo ultimo, cioè al tema. Ogni immagine di tempi e luoghi diversi, ogni brano preso a prestito da testi di autori di epoche differenti rimescolati fra loro, doveva avere per scopo la costruzione di un nuovo tema. Ci dovevamo servire di tutto pur di dire la nostra sull'Ottocento.

Così noi, già allora, insistevamo sulla dissacrazione, sull'oltraggio e sulla profanazione. È da qui, da questo lavoro, che Carmelo scopre la violenza della parola finalizzata a dire verità nascoste, tabù da abbattere. Qui scopre la forza della musica liberata dal ruolo di sottofondo accattivante, fino ad allora adoperata per creare un'atmosfera. Ora invece viene usata come disturbo provocatorio, assordante, in contrapposizione alla parola, con lo stesso intento dell'uso delle poesie in funzione di un contenuto, per un nuovo linguaggio autonomo che violenta e destabilizza.

È qui che per la prima volta Carmelo utilizza la simultaneità, le variazioni sovrapposte e trasposte delle voci, in una continuità spazio-temporale. Qui scopre i tempi degli accoppiamenti poco o molto giudiziosi, usando traduzioni, riscritture, drammi pseudo-originali, sceneggiature, scritture smembrate e ricucite a caso, mischiate alle poesie, per costruire un discorso babelico rivoluzionario, l'equilibrio delle note alte e basse. Per la prima volta Carmelo fa usare l'urlo anteposto e opposto al falsetto vocale, nasale, il passaggio ripetitivo da una frase a un'altra per raddoppiarne la forza, il pianto e il riso in funzione musicale, l'accavallarsi delle voci, più parti dette dallo stesso attore, l'ossessiva iterazione di battute determinanti, il rimescolamento di testi diversi in un esasperato cromatismo, l'uso di brani lirici, smontando e rimontando un testo preesistente con una tecnica che è quella orchestrale, costruendo così un canovaccio-spartito.

Il pubblico non doveva assistere a un'opera teatrale di prosa ma ad un concerto surreale di scalmanati. E tuttavia il concerto era il mezzo tecnico per evocare un tema, si orchestrava il tutto per evidenziarlo. È qui che Carmelo scopre l'importanza del colore dato con la luce. Quel colore che ha la stessa potenza della musica sulla psiche umana. La scelta del rosso evidenziava la forma che doveva avere lo spettacolo, cioè quella della tragedia. Ma Carmelo questo lo scoprì sul campo, con noi tutti della compagnia, ora per ora, in un montaggio di scoperte empiriche che fecero del *Gregorio. Cabaret 800* la somma delle trovate fondamentali per la costruzione di tutti i lavori a venire, fino alla stagione del cinema. Qui nascono e hanno origine tutti i simboli del suo teatro.

Sto cercando, nel nome di una passione delusa per il primo Bene, di invitare il lettore a non celebrare acriticamente il suo genio, ma a metterlo sotto processo critico per distin-

guere meglio le qualità veramente innovative della sua opera dai molti errori e contraddizioni che l'hanno poi inquinata. A questo proposito mi pare che Italo Moscati sottolineasse da qualche parte giustamente come il primo periodo *ruspante* di Bene avesse avuto una straordinaria vitalità creativa tutta interna al teatro di prosa, dove il nucleo della sua identità poetica si era già formato prima delle successive *sovrapposizioni* teoriche.

Come già detto, io ero presente ogni sera alle prove del *Gregorio*, dopo il lavoro fatto nel mio *atelier*, e ogni sera sia io che la moglie di Carmelo eravamo lì per provocarlo, per spingerlo all'eccesso, perché si facesse un teatro diverso, ripartendo da zero. Così alle poesie mancanti furono aggiunti pezzi sbrindellati di libretti d'opera dell'Ottocento, così tristi, così brutti. Bisognava esagerare, portare alle estreme conseguenze atti e parole per meglio contestualizzare ciò che rimaneva ancora di vecchio e deforme nella nostra società, abbattere, distruggere.

Dieci anni, bene o male passati insieme, con una serie di lavori teatrali memorabili, inventati e costruiti in piena intesa e armonia, che hanno lasciato la loro impronta. Abbiamo portato a termine un solo film dei sei che lui mi commissionò, *Don Giovanni*, presentato a Cannes e poi a Venezia. Ma io ne ho preparati altri cinque per lui. Progetti completi di elaborati, di scene e costumi, che non videro mai la luce: *Faust*, *Edoardo II*, *Giuseppe da Copertino*, *La serata a Colono* (dal testo *Il mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante) e *Salomè*.

Progetti non realizzati per varie ragioni. Veniva da me dicendo «Facciamo *Faust*, prepara gli esecutivi, giriamo a Cinecittà». Io lavoravo in studio fino a tardi, dopo una giornata faticosa al laboratorio, poi per una ragione o per un'altra, il progetto finiva in una bolla di sapone. E così per gli altri. Questa situazione dà l'esatta idea della confusione che c'era nei nostri rapporti organizzativi ed economici. Non un grazie. Rimozione completa. Tenendo ben presente che la nostra relazione oltre che professionale era basata soprattutto sulla stima e l'amicizia, col tempo questa amicizia si è rivelata a senso unico, satanica, fatale e coerente con la sua personalità. Certo i sintomi di incomprensioni, soprattutto ideologiche, di diversità caratteriale, c'erano tutti, ma la genialità, la voglia d'innovare, inventare, mi stregavano, mi stimolavano a continuare, anche se non ho mai percepito

una lira, anzi, spesso mettevo a disposizione materiale mio e macchinisti. Forse Carmelo mi considerava ricco, visto che gestivo un laboratorio di scenotecnica.

Tornando al *Gregorio*, cinque anni dopo, rividi nella conclusione del *Mysteries* del Living lo stesso finale messo in scena da noi. Andai a complimentarmi con la Malina, e lei trionfante mi disse: «È vero, io vidi quel lavoro al Ridotto dell'Eliseo e ne rimasi sconvolta, quell'immagine del finale era il massimo che si potesse esprimere per comunicare il mutismo, l'impossibilità di dire».

Se leggiamo le critiche dei nostri lavori teatrali dei primi dieci anni, ci troveremo di tutto. La critica allora aveva ben poco su cui basarsi oltre alla visione diretta dello spettacolo. A quei tempi non si usavano cataloghi o *dépliant* esplicativi e, al di fuori di qualche locandina e qualche foto, non c'era altro (il materiale pubblicitario era quasi assente anche per ragioni economiche). Su quei primi lavori la critica scrisse di una regia sconclusionata, di pessimi attori, di uno spettacolo poco convincente, affascinante, farsesco, attraente, pazzesco, del testo inesistente ecc. Ci fu un approccio critico positivo e uno negativo, ma quasi tutti puntarono sulla novità e sullo scandalo.

Comunque una cosa è certa, buona parte di quelle conquiste le ritroveremo in pressoché tutti i lavori a seguire. Dopo il '67 molta critica trovava i nostri esperimenti modellati sulle idee di Antonin Artaud (un teatro mai esistito). Dopo il '71 Carmelo ha fatto spettacoli inimitabili che solo lui poteva fare, con le doti che volontà e madre natura gli avevano dato. Un teatro godibile, molto vicino al teatro d'opera, al music-hall e al bordello. Un divertimento raffinato, intelligente, ma troppo lontano dai problemi esistenziali della gente che lui ha sempre aborrito.

Negli anni Settanta al rapporto teatro e società si era del resto già sostituito da tempo il "tema" della relazione fra arte e vita di derivazione artaudiana. Quando si evita il rischio della *rappresentazione* e si lavora per produrre invece *emozione*, si ha spettacolo senza teatro. Carmelo spesso diceva: «Il pubblico è incapace di godimento. La commozione è figlia dell'arte, si scompone in sensazioni non socializzabili, e la critica o il suo pregiudizio si frantuma in opinioni personali». Appunto! Il Novecento è il secolo in cui il teatro ha mostrato la più grande ansia di autonomia raggiungendo i più

**Carmelo Bene  
fra teatro  
e spettacolo**  
Salvatore Vendittelli

elevati traguardi in tal senso; un'autonomia per lo più spesa e in fondo negata nella conquista di una funzione sociale, ma altre volte riconosciuta ed esaltata per se stessa, luogo e valore "altro" senza più tentazioni politiche o pedagogiche o terapeutiche, senza aperture dialettiche. Niente pensiero, solo emozione (cioè arte-spettacolo).

aA

Nel suo libro di memorie, Carmelo parla del Laboratorio e afferma che quel teatro nasceva dalle ceneri di una falegnameria. Altra rimozione, altra falsità: pur di ignorare il sottoscritto s’inventa la falegnameria.

23



Fig. 4  
La tessera del Circolo Drammatico Romano

In quei locali risiedeva da anni il “Circolo Drammatico Romano”, di cui io ero socio e di cui ho ancora la tessera di iscrizione che risale al 1958. Era un’associazione di persone

**Carmelo Bene  
fra teatro  
e spettacolo**  
Salvatore Vendittelli

di varia estrazione sociale che si riunivano per discutere di teatro, fare letture e mettere in scena ogni tanto un testo teatrale fuori Roma. Tra impiegati statali, insegnanti e artigiani, io ero l'unico professionista e come tale avevo attrezzato il locale per prove e conferenze.



Fig. 5  
I soci del Circolo  
Drammatico  
Romano

aA

Fu proprio nel periodo in cui con Carmelo Bene montavamo *Gregorio* al Ridotto dell'Eliseo, che venne fuori la necessità di chiudere il circolo per le continue defezioni, rinunce e cancellazioni. Ormai il peso delle spese, affitto, condominio, luce, telefono, ecc. si faceva sentire, così prendemmo la decisione di chiudere il circolo.

Fu per me naturale, allora, chiedere a Carmelo se non fosse il caso di prenderlo noi per farci delle prove, o magari per farne un centro sperimentale sulla falsa riga delle esperienze statunitensi. Carmelo, prima dubbioso, poi su mia insistenza si convinse. Quando vide il locale se ne innamorò: aveva deciso di farci un teatro. Va detto per onestà che io in qualche modo ero interessato a che Carmelo prendesse il locale, dato che in quel posto c'era molto materiale che mi apparteneva. Così, con gli altri responsabili del circolo, si stimò il prezzo di tutto ciò che conteneva: quattrocentomila lire per tavoli, sedie, riflettori, oggetti di scena, costumi, attrezzatura di segreteria e amministrazione. Carmelo

ci dette un anticipo di duecentomila lire come acconto, il resto ce lo avrebbe dato dopo avere ottenuto l'agibilità degli ambienti. L'affare si fece, ma del resto dei soldi non se ne seppe più nulla.

Dopo il successo del *Gregorio* con la sigla "T.61" (Teatro 61) ci trasferimmo nel nuovo locale e nacque il "Laboratorio di San Cosimato". Ho già detto in precedenza che in quel periodo avevo un *atelier* di scenotecnica, così con i miei macchinisti feci costruire una piccola ribalta che prendeva tutta l'apertura della sala grande che avanzava dal muro di fondo per circa due metri e mezzo e alta quaranta centimetri. Dieci tavoli, ottanta centimetri per ottanta, quattro sedie impagliate da osteria per ogni tavolo, un fiasco di vino cannellino e quattro bicchieri, era tutto l'arredamento del Laboratorio. Vi entravano quindi quaranta persone in tutto. Il cortile del palazzo fungeva da *atelier*. Ci furono proteste e lamentele da parte degli inquilini del palazzo, per quel vocio animato durante ogni intervallo e alla fine dello spettacolo, ma anche molta curiosità e gratificazione per la presenza di un pubblico noto e particolare. Ogni sera si fermava davanti al portone del palazzo un pubblico snob, molto ricco, con enormi macchinoni di lusso da cui scendevano nobildonne ingioiellate, politici, artisti e uomini di cultura: Visconti, Moravia, la Morante, Ripellino, Flaiano, Pasolini, Eduardo, Gassman, registi, imprenditori come Lebole, che ogni volta che veniva lasciava trentamila lire. Il biglietto d'ingresso era di cinquemila lire, mentre il biglietto del Teatro Quirino duemila. Il Laboratorio era diventato di moda, un luogo di rottura: «I signori sono pregati di passare al trucco» e il vecchio Nevastri, Nistri lo chiamavamo, li segnava con *stick* di tutti i colori come Apaches: «Interessante», ridacchiavano le signore, «Che simpatici», «Che strano clima eccitante». Lo scopo di tutto questo? Destituirli, annullarli. Ma loro, felici, lasciavano fare senza capire. In poco più di un anno e mezzo in quel buco sono stati messi in scena ben otto lavori teatrali memorabili, che si possono dividere in due tornate. La prima comprende *Pinocchio*, *Spettacolo Majakovskji* (II) e *Capricci*. Nella seconda, *Amleto*, *Spettacolo Majakovskji* (III), *Addio Porco*, *Federico Garcia Lorca* e *Cristo 63*.

**AL**  
**TEATRO**  
**LABORATORIO**  
IN VIA ROMA LIBERA, 23 (San Cosimato)

da **Venerdì 7 Dicembre**  
(s. Ambrogio)  
ore 21 precise

..... Poiché la bellezza  
essa sola  
è divina e visibile  
a un tempo.....

**CARMELO BENE e GIUSEPPE LENTI**  
*presentano*

**Addia Parca**

Imbalsamati così N. 3      Oh bellezza  
ovvero      Oh tu sola  
(GREGORIO SECONDO)      L'educazione  
In fede non      della gioventù e del popolo  
Andare ... Andare ...      per mezzo dell'arte  
   è un'impresa arduissima  
   che bisogna proibire  
   (Piatone)

Regia: **CARMELO BENE**  
Collaboratore alla regia Salvatore **SINISCALCHI**

Officina STAMPA - Tel. 36687 - ROMA

Fig. 6  
Locandina di *Addio Parca* al Laboratorio (1962)

**AL**  
**TEATRO**  
**LABORATORIO**  
IN VIA ROMA LIBERA, 23 (San Cosimato)

da **Venerdì**  
**4**  
Gennaio  
ore 21,30

**SOLO PER POCHI GIORNI**

**Carmelo BENE-Giuseppe LENTI-Alberto GRECO**  
presentano  
in uno  
spettacolo  
**ARTE VIVO**

**CRISTO**  
**63**

Omaggio a  
**JAMES**  
**JOYCE**

Riduzioni  
I. N. R. I.

Officina STAMPA - Tel. 36687 - ROMA

Fig. 7  
Locandina di *Cristo 63* al Laboratorio (1963)

aA

Allora con Carmelo non c'erano né bozzetti di scena, né progettazioni preventive, tutto veniva all'impronta, su un'idea improvvisa. Come nascevano questi spettacoli? Carmelo si è guardato bene dal parlarne, rimuovendo o appena accennando i lavori fatti insieme. Affronta con dovizia di particolari solo *Il Rosa e il Nero*, parlando del testo, dei costumi, delle canzoni, del trucco, della luce, ma nulla delle nostre discussioni per lo svisceramento del lavoro e per l'impostazione della scena (il plastico di questo spettacolo, l'unico che ho realizzato per Carmelo, fu esposto alla Quadriennale di Praga del 1971 e poi al Palazzo Reale di Napoli alla Esposizione Internazionale di Scenografia).

Della *Salomè* allestita al teatro delle Muse Carmelo Bene dice che Arbasino ne restò folgorato, ma non racconta perché. Nessun accenno alle trovate sceniche dei lavori realizzati in Laboratorio, né tanto meno degli altri spettacoli presentati nei vari teatri di Roma. Rimozione completa.

Di *Pinocchio*, che portammo al Festival di Spoleto e poi al teatro Centrale non dice nulla, il silenzio più totale.

Tace anche sulla *Manon* al teatro Arlecchino e sul *Faust o Margherita* al teatro dei Satiri. E così pure per *Nostra Signora dei Turchi* al teatro Beat 72.

Tutti questi lavori sono ricordati con una superficialità scandalosa, forse perché partivano da un testo e da un contenuto, che molti anni dopo Carmelo Bene rinnegherà. O forse perché in qualche modo c'entravo io, e quindi il tutto andava rimosso. Dirò in seguito quali furono le cause di queste rimozioni.

Come al solito io ero assente ogni volta il giorno della prima, e ogni volta, risultando contumace, Carmelo fagocitava tutto. Egocentrico com'era, durante le interviste accentrava tutto su di sé. So benissimo che gli assenti hanno sempre torto ma lui ne ha approfittato. Si favoleggia di un suo *vampirismo* nei rapporti con i suoi collaboratori e col mondo intero, ma Carmelo ha subito rimandato al mittente rispondendo: «Se ho succhiato sangue altrui non ho mai avuto il tempo di deliziarmene, più di quanto si sia deliziato chi se lo è fatto succhiare»<sup>1</sup>. E ancora: «Tutti quelli che mi hanno frequentato [...] trovavano, si vede, il loro piacere»<sup>2</sup>. È vero. A distanza

1. *Ivi*, p. 203

2. *Ibid.*

di quasi mezzo secolo mi domando ancora perché mi sono lasciato sfruttare per tanti anni. Sono stato succube del suo carisma? Stimavo la sua intelligenza, invidiavo la sua memoria ferrea, le sue doti vocali, ma deridevo la sua gigioneria, la sua spavalderia bambinesca e odiavo le sue idee opportunistiche da qualunque antisociale. Lo odiavo perché lui odiava il prossimo. Capivo però, al tempo stesso, che era un artista e come tale non poteva che essere così, egoista e accentratore, dissociato dal mondo che lo circondava. Carmelo per me è stato a lungo un fratello minore che andava consigliato e aiutato. Col passare del tempo, a forza di levare spazio al razionale per l'irrazionale, aiutato da alcool, fumo e droghe, s'è fatto Santo. Un'opera d'arte.

Mi sono lasciato rubare idee, progetti di lavoro, intellettuale e fisico, in cambio di gratificazione, del piacere di creare, inventare. Avevo la consapevolezza di costruire qualcosa di nuovo e di sentirmi finalmente libero di inventare senza ostacoli registici ottusi. Io allora lavoravo anche con altre compagnie di grande importanza culturale e commerciale, ma percepivo fortemente la differenza fra i due modi d'intendere il teatro. Mi affascinavano le sue utopie, i suoi sogni improvvisi, smanioso di fare tutto. Ma, ignorante assoluto di ogni tecnica manuale, mi accusava di mettergli sempre i bastoni fra le ruote. Ogni giorno ne inventava una impossibile da realizzare. In teatro e in cinema si può fare tutto, lo dico come scenotecnico, disciplina che è la somma di tutti i mestieri, ma molte richieste di Carmelo erano pura fantasia.

## Amleto

aA

Il mio studio di via dell'Orso era un appartamento di tre camere e cucina, una delle quali era adibita a camera oscura. Le altre camere erano piene di opere mie e di Pascali. Sui muri erano appese le armi e le plance luminose di Pino e le mie vetrine. Pupazzi e marionette dappertutto, teatrini di vari tipi e stile.

Ogni volta che mi veniva a trovare, Carmelo non sapeva più dove mettere gli occhi. Era negato per ogni attività manuale, invidiava moltissimo la nostra capacità di costruire o inventare oggetti e manufatti d'ogni genere. I fumetti di Pascali sparsi qua e là sui muri (era il periodo dei primi approcci con la televisione), le balestre e i teatrini meccanici di Pino, pile e padelle-personaggi in movimento (poi esposte alla Galleria d'Arte Moderna di Valle Giulia), invadevano tavoli e pavimento. Pino era molto disordinato. In giro c'erano anche molti miei pupazzi alla Obrazov in gommapiuma (che ho ancora nel mio studio attuale) tra i quali uno che mi venne copiato per il personaggio "Provolino" apparso poi in televisione probabilmente per opera di uno dei tanti registi o coreografi che frequentavano lo studio. Quando Carmelo veniva a trovarmi, questi pupazzi lo facevano impazzire, non

29

**Carmelo Bene  
fra teatro  
e spettacolo**  
Salvatore Vendittelli

faceva altro che manovrarli per vederne modificata l'espressione.

In una di queste occasioni parlammo della soluzione scenica per *Amleto*. Il Laboratorio ormai era quasi agibile (avevo realizzato un secondo gabinetto) ed era pronto per essere utilizzato come teatro. Parlammo del testo in relazione ad altre messe in scena in giro per il mondo, di come dovevamo muoverci per fare un'operazione anti-borghese. Di come scomporre il testo in tanti pezzi di sintesi rapidamente comprensibili che esprimessero l'exasperazione dell'uomo-Amleto. Dovevamo in qualche modo rifarci alle tecniche ben riuscite del precedente *Gregorio*, alla sua violenza, alla parodia, al gioco. Rimandammo la discussione a quando ci saremmo rivisti alle prove. Finiti i lavori di ristrutturazione del Laboratorio, Carmelo mi chiese cosa ne pensassi di inaugurare il locale con un *Amleto*. Gli risposi: «Ma li hai gli attori per una cosa così impegnativa?» Rispose: «Non ti preoccupare, tu pensa ad una soluzione».



Fig. 8  
Carmelo Bene e Giuliana Rossi durante le prove  
di *Amleto*

Ci riunimmo a San Cosimato e in quella occasione, col metro in mano, si decise come impostare il lavoro.

Un mese dopo, alla fine di marzo del 1962, andammo in scena con il primo *Amleto*. In realtà si trattò solo di una prova generale, a cui non fecero seguito né la “prima” né le repliche. Giuliana dovette tornare improvvisamente a Firenze, Carmelo la accompagnò, poi si spostò a Genova, e per il momento *Amleto* venne accantonato.

Fu in ogni caso un’esperienza sconvolgente. Al solito non c’erano soldi, così si decise di utilizzare solo pochi elementi funzionali all’azione. Costruii, nel modesto spazio a disposizione, un’aula di tribunale. In fondo il dramma di Amleto si riduce a poche azioni: uno scellerato gli ha ucciso il padre, gli ha sedotto la madre, gli ha usurpato il trono. *Amleto* è tutta un’inchiesta: il Re vuole scoprire il perché del cambiamento di Amleto; la Regina teme il suo giudizio; Polonio indaga sugli effettivi rapporti della figlia col Principe; Laerte cerca il responsabile della morte del padre; Amleto indaga su se stesso.

Quando l’uomo si riconosce impotente a riportare l’ordine delle cose disfatte nella normalità e decide di agire, scopre che la sua decisione l’ha perso, si sente inadeguato e inutile. L’ambiguità dei fatti tragici mette in tensione termini inconciliabili tra loro, e attraverso il rovesciamento della colpa – «Essere o non essere» – rende l’universo conflittuale. *Amleto* è la tragedia del dubbio: prendere o non prendere una decisione. Il tragico è questo: fare o non fare.

Lo stesso è per Edipo, che indaga sull’uccisione del padre. Convinto di conoscere il suo assassino, le risposte che darà alla Sfinge lo perderanno. La madre gli intima di fermarsi (Giocasta: «Possa tu non sapere mai chi sei»). Ma lui insiste e scopre l’incesto e l’assassino del padre che è lui stesso. Alla fine si tratta sempre di rispondere alla stessa domanda: chi è l’uomo?

Come la realtà è data dalla somma di eventi simultanei, così si voleva ricreare nello spettacolo quella realtà plurima nella mente di Amleto. L’opera non è solo di Shakespeare, ma è costituita anche da tutto quello che su di essa si è incrociato, pensato e scritto. Amleto è una nullità, un chiacchierone, uno che analizza, che razionalizza. Non sa decidersi, né prendere alcuna iniziativa, preferisce tormentare la propria sensibilità ponendosi interminabili domande pro e contro. E

questo avviene perché è codardo, pseudo-filosofo, sedicente poeta. Egli sa sempre cosa fare, ma non agisce, preferendo analizzare all'infinito.

Su queste premesse si cominciò a discutere per costruire lo spettacolo. La trama non è quella shakespeariana ma è ricostruita dalla fervida fantasia di Carmelo. Riducemmo il testo a pochissime scene:

- a) l'apparizione del padre fantasma (Manlio Nevastrì) ad Amleto (Carmelo Bene) che gli riferisce: «Il serpe che mi ha tolto la vita, oggi porta la corona, l'incestuoso è tuo zio»;
- b) Re e Regina, (Corrado Sonni e Giuliana Rossi, una meravigliosa regina trascinatrice) che si scusano e accusano a vicenda;
- c) Ofelia (Rosabianca Scerrino), col padre Polonio (Manlio Nevastrì), che indaga sui rapporti d'amore con Amleto;
- d) Orazio (Stefano Carletti) e Laerte (Giacomo Ricci) che si guardano in cagnesco.

La scena per questo *Amleto* consisteva in un ambiente tutto nero con un arco sulla destra per l'apparizione del fantasma. Tre doppi troni gotici che dovevano rappresentare l'aula di giustizia per un processo *all'uomo*. L'azione iniziava come al solito lentamente e sottovoce. Entrava Polonio con la figlia, parlottando sommessamente; entravano Re e Regina che discutevano tra loro chiedendosi le ragioni della pazzia del figlio; al loro seguito Orazio e Laerte.

I sei personaggi prendono posto nei loro scranni. Si avvia l'inchiesta. Come avveniva nel *Gregorio*, la sovrapposizione delle voci era graduale, aumentando sempre più col procedere dell'azione. Prima due, poi quattro, poi sei voci si sommarono in una ridda di domande e risposte, accuse, dubbi, ansie e paure. Ricordo che provammo le stesse azioni e le stesse parole in piedi e poi le ripetemmo seduti e ci accorgemmo che l'azione statica era enormemente più drammatica e dinamica dell'altra. Capimmo che era la voce, più che il significato della parola o il gesto-azione, a dare il senso del tragico. La sua amplificazione (ancora molto lontana dal play-back degli anni Settanta) portata al massimo della sopportazione, urlata e improvvisamente smorzata, raddoppiata, sussurrata e poi spenta di colpo, dava il senso vero della disperazione e

del vuoto. Molto più vera di quella amplificata col *play-back*. Si voleva rispedire al mittente l'imponderabile e il dubbio che quel dilemma trasmetteva. Il problema difficile da risolvere lo dovevamo lasciare in sospeso, perché apparteneva al pubblico e a lui solo spettava risolverlo, come poi facemmo con *Faust o Margherita, Majakovskij, Il Rosa e il Nero*, ecc.

La voce di Carmelo urlata sopra le altre faceva da controcanto, fungeva da cantastorie. Carmelo-Amleto in questo lavoro si era esposto come un regista che regola la sintesi della rappresentazione facendo il manovratore, l'autore e l'iniziatore di tutte le azioni. Dopo l'apparizione del fantasma, Amleto per vendicarsi tenta d'ingarbugliare i ruoli, anche lui vuole risposte. Così, con un libro in mano vaga per la scena camminando alle spalle dei sei giudici cospiratori come l'ombra di Banco nel *Macbeth*, l'ombra del rimorso. Un corvo nero che risponde a tutti i dubbi e le calunnie. Stracciava le pagine del testo e le distribuiva, inondando di bigliettini vergati nervosamente i sei attori, gettando via anche le sue battute da protagonista. In questo gioco di rifrazioni in cui ognuno si scambiava bigliettini e parti, i burattini manovrati da Amleto-Bene avevano un gran da fare a cercarsi un proprio ruolo, una propria funzione.

Questa tecnica di montaggio, già usata nel *Gregorio*, veniva qui riproposta con un gioco di duplicazioni e di controfigure di attori che si suggerivano le parti in un teatro entro un teatrino, con un Amleto che entrava e usciva continuamente dal suo ruolo e che ogni tanto s'interrompeva bruscamente per riprendere subito dopo con battute risolutive a dimostrare la sua bravura e l'istrionismo dei grandi momenti. Un istrionismo che sapeva accordare ai grandi abbandoni deliranti, come accadeva nel finale, in pieno caos, mentre malediceva la sua incapacità di decidersi a uccidere suo zio.

Contemporaneamente, le tre coppie, in un crescendo di urla e in procinto di arrivare alle mani, colpevolizzandosi e scusandosi a vicenda, architettavano la fine dell'ignaro Principe invitandolo ad un finto scontro con Laerte. Il duello si fa, ma la lama di Laerte è avvelenata. Nel breve spazio di appena due metri e mezzo, Amleto dopo molti assalti è ferito, ma nel corpo a corpo i due si scambiano le armi e anche Laerte viene colpito. La regina beve nel calice avvelenato preparato dal Re per Amleto e muore. Muore il Re trafitto dalla spada di Amleto, muore Laerte implorando perdono

e infine muore Amleto sul cumulo di corpi ai limiti della ribalta declamando fra sé e sé il famoso «Essere o non essere», che diventa così un fatto privato, la sintesi di una vita sempre con lo stesso punto interrogativo.

Questo è stato il teatro che Carmelo faceva nel 1962 con l'apporto e i suggerimenti dei suoi collaboratori più stretti, provocando turbamenti e verità dentro la coscienza degli astanti, come lo erano stati i guitti nello spettacolo organizzato da Amleto.

## Pinocchio

aA

Siamo ai primi di giugno del 1962. Carmelo, di ritorno da Genova, si presenta nel mio studio di via dell'Orso per rinforzare l'idea del *Pinocchio*.

35

La sera, dopo il lavoro al mio laboratorio andavo a San Cosimato per stare con i guitti e partecipare alle prove o agli spettacoli. Dopo vari incontri e scontri su come costruire lo spettacolo in uno spazio così ristretto iniziammo le prove del *Pinocchio*.

Pensammo subito a Rimbaud e a Jarry, cioè a impostare tutto lo spettacolo su una macchina utilizzabile alla Mandrake, che fosse utile per il gioco del doppio, dell'apparire e dello sparire. Una messinscena di oggetti adatti alla trasformazione dei personaggi da uomini in animali e viceversa. Non c'era una lira, così nel mio *atelier* di scenotecnica realizzai le maschere degli animali: il Gatto e la Volpe, gli Asini, i Conigli e il Grillo. Preparai la scena, senza bozzetto o progettazione. Allora si raccoglieva quello che capitava. La scena era basata su una festa di bandiere tricolore e sugli oggetti che di solito si utilizzano nei circhi equestri, come scale, palloni, altalene, ecc. Utilizzammo piccoli boccascena da teatrino dei burattini con sipari che scendevano a ghigliottina. I sei asini riempivano tutta la pedana del locale, asini che consistevano solo in

**Carmelo Bene**  
fra teatro  
e spettacolo  
Salvatore Vendittelli

una testa alta un metro e venti con orecchie di ottanta centimetri. Gli attori li dovevano manovrare stando in ginocchio nascosti dietro il loro muso.

**FESTIVAL DEI DUE MONDI**  
inizio ore 21 **SPOLETO 1964**

**CARMELO BENE**  
*presenta*  
**Alfiero Vincenti - Luigi Mezzanotte**  
**Nino Casale - Manlio Nevastri**  
**Gino Lavagetto - Mario Tempesta**  
**Lidia Mancinelli - Manuela Kusterman**

scene di **SALVATORE VENDITTELLI**  
allestimento di Remo D'angelo      tecnico del suono Elia Jazzi

**PINOCCHIO**  
di Collodi  
il 7 luglio

**AMLETO**  
di W. SHAKESPEARE  
il 9-11-12-13-14 luglio

**PREZZI**  
Per la prima L.3000 posto unico  
Per le repliche L.1000 e 500

I biglietti sono in vendita presso l'Azienda Turismo di Spoleto  
Gli spettacoli verranno effettuati nel **TEATRO TENDA**  
posto nel parco dei **GIARDINI PUBBLICI.**

Fig. 9  
Locandina di *Pinocchio* e *Amleto* al Festival di Spoleto  
(1964)

Uno spettacolo anti-nostalgico, in cui il surrealismo della favola di Collodi veniva sfruttato per porre sotto accusa non solo la retorica deamicisiana, ma soprattutto la morale della scuola italiana, demistificando gli atteggiamenti più retrivi di una cultura sclerotica e convenzionale.



Fig. 10  
Fotografia di scena di *Pinocchio*  
al Teatro Centrale di Roma (1966)

aA

Le prime idee sono sempre migliori delle seconde e queste migliori delle terze: il *Pinocchio* del Laboratorio non è paragonabile a quello di Spoleto e poi a quello montato al teatro Centrale, e men che mai a quello rappresentato molti anni dopo al Quirino. Le trovate più significative vengono meno man mano che il tempo passa, da uno spettacolo all'altro: ad esempio la Fatina che violenta Pinocchio sul palcoscenico, come fanno molte mamme italiane con i loro figli, scompare già dal secondo *Pinocchio*. Oppure il legame marionetta-bambino manovrato dai fili dell'imbonitore di turno che Carmelo fa vivere insieme sdoppiandosi in un dialogo critico-dialettico, mentre entrambi i personaggi vengono derisi e criticati dalle maschere della Commedia dell'Arte. Dopo il primo *Pinocchio* questo gioco è stato sostituito dalla spettacolarità del bello, dallo spettacolo per lo spettacolo. Probabilmente le differenze, in alcuni casi sostanziali, sono state dettate da ragioni ideologiche, economiche e logistico-ambientali.

Nel primo *Pinocchio* la Fatina (Giuliana Rossi) fagocita Pinocchio (Carmelo Bene). Mastro Ciliegia (Sonni) è negato a capire: «Si vede che quella vocina me la sono figurata io». Geppetto (Florio) è il padre moralista e possessivo. La Volpe (Carletti) la legge fondata sulla furbizia e sul privilegio. Il Gatto (Ricci) la cultura dei dotti addottorati. Il Grillo (Ricci) la falsa coscienza. Mangiafuoco (Nevastri) il burattinaio go-

37

**Carmelo Bene**  
**fra teatro**  
**e spettacolo**  
Salvatore Vendittelli

vernativo, l'imbonitore da circo. Il tutto contrapposto all'unica voce viva del testo collodiano, il libertario Lucignolo (Carletti), il vero protagonista dell'opera che vuole vivere nella cultura modificandola.



Fig. 11  
Fotografia di scena di *Pinocchio* al Teatro  
Verdi di Pisa (1981)

Debottammo il 5 giugno del 1962. Lo spettacolo cominciava lentamente, con Mastro Ciliegia che crede ai fantasmi, pieno di paure e tabù, mentre Geppetto che sogna ad occhi aperti è l'artista ingenuo e maltrattato. Pinocchio-Carmelo appena in vita inizia una lite col Grillo parlante sulla proprietà privata: «È mia, è mia».

Carmelo aveva visto nel mio studio alcune *Vetrine*, realizzate tra il '53 e il '54, dedicate all'infanzia. In una di queste c'è un bambino seduto su un seggiolone immerso a metà nel fondo della vetrina (gli oggetti sono plastici, veri e a grandezza naturale), che ha la ciotola della minestrina versata sul pic-

colo davanzale, pastina fatta da tante lettere: «Mia... mia...». Sono le prime parole pronunciate da ogni essere umano. La “roba”, il possesso per la sopravvivenza e nello stesso tempo il rifiuto della cultura, della scuola, della conoscenza, per correre dietro alle farfalle.

Qui Carmelo-Pinocchio, senza più gambe, spiega come il soggettivismo a oltranza abbia bisogno di un naso lungo per affermarsi: il lungo racconto di giustificazioni sulla morte del Grillo spiega il suo aspetto. Riavuti i suoi piedi vende l'abecedario avuto da Geppetto per accedere al posto che più gli compete, il teatro dei burattini. In questo spettacolo ogni burattino, disposto lungo l'ampiezza del proscenio, porta con sé il proprio boccascena con tanto di siparietto. Ognuno di loro si sente primo attore: Arlecchino, Brighella, Pulcinella, Guendalina, ecc. invitano il loro fratello a iniziare la commedia, apparendo e scomparendo dietro il loro velario privato. Un gioco a mosca cieca: «Pinocchio? Pinocchio, dove sono? Pinocchio? Son qui... Pinocchio son qua... prendimi. Dove sono? Pinocchio...» E il siparietto sale e scende a volontà. Pinocchio: «Dove siete... mi fate paura... mi fate ridere...».

Nella sarabanda del gioco a rincorrersi, tra gridi, canti e musica bandistica, Pinocchio a tentoni va a sbattere proprio contro Mangiafuoco, colui che regge i fili. Mangiafuoco: «Tu chi sei?». Pinocchio, fulminato, grida: «Povero me, non voglio morire». Ma il burattinaio ama i burattini, soprattutto se sono servili e di legno marcio. Così lo grazia e lo rimanda dal padre con cinque monete d'oro. Ma per strada, sulla via del ritorno, Pinocchio incontra la Volpe zoppa da un piede, vestita da Cardinale con armatura medioevale (i furbi non cambiano mai) e il Gatto orbo di tutti e due gli occhi (la finanza non vede nessuno) vestito da Banchiere con tanto di cilindro lucidissimo e un ombrellino (maschere e costumi realizzati nel mio *atelier*). Il povero Pinocchio non ha speranza contro quei due loschi figure. Lo portano al Campo dei Miracoli e, giunti lì, gli dicono: «Tu metti qui i tuoi soldi, ci getti sopra un pizzico di sale e il giorno dopo troverai i tuoi denari centuplicati». Pinocchio dice che li avrebbe ricompensati per quel consiglio, ma la Volpe indignata si schernisce: «Un regalo a noi? Dio ce ne scampi, noi non lavoriamo per il vile interesse, noi lavoriamo per arricchire gli altri». Pinocchio: «Che brave persone». Ma le brave persone lo derubano e l'impiccano.

Arrivano i quattro Conigli Neri con una bara. La fatina lo risuscita: «Dove hai messo le monete d'oro?». Pinocchio: «Le ho perdute» e gli si allunga il naso. La fatina: «E dove le hai perdute?». Pinocchio: «Nel bosco». E il naso si allunga ancora di più. I bugiardi hanno l'oro in bocca. Pinocchio: «Fatina mia voglio diventare bambino, fatemi grande». La Fatina: «Ma tu non puoi crescere, perché i burattini non crescono mai, nascono burattini, vivono burattini e muoiono burattini» (questa frase Carmelo l'ha usata moltissime volte, anche ad esempio nel film *Don Giovanni*: era diventata una sua massima, un aforisma). Pinocchio piange, si dispera, promette, giura, finché la Fatina cede e lo perdona.

Tornato ragazzo incontra Lucignolo (Carletti) e con lui parte per il Paese dei Balocchi. I sei somari che trainano un landò-bus sgangherato tra uno strepito di sonagli, viaggiano attraverso un filare di pioppi dipinti su tele sventolanti ai due lati in prospettiva mentre i ragazzi in viaggio si sporgono ai lati del bus. Dopo cinque mesi di cuccagna gli crescono le orecchie e comincia a ragliare, così viene venduto a una compagnia di pagliacci. Qui il locale si trasforma in un circo. Nevastrì, Direttore del teatro, salito su una grande grancassa, lo presenta al pubblico con un solenne discorso: «Spettabili auditori...» ma il ciuchino nell'esercizio si rompe una gamba e, inservibile, viene gettato in mare (mare realizzato con più tele dipinte tenute tese parallele al boccascena). Qui viene ingoiato da un grosso tonno e ritrova Geppetto molto invecchiato (il grosso pesce venne costruito in due parti, testa e coda, che al momento del riconoscimento del padre si aprivano lasciando vedere l'interno). Dopo aver portato in salvo suo padre, Pinocchio finalmente diventa ragazzo con tutti i pregi e difetti umani, per un nuovo destino del personaggio che determina anche la morale della favola. Nel finale, non avendo il Laboratorio la soffitta e non potendo cioè far scendere dall'alto le bandiere tricolori, come accadde poi a Spoleto e al teatro Centrale, queste vennero fatte srotolare da ogni attore per tutto il locale, mentre la musica dei *Pagliacci* di Leoncavallo rompeva i timpani.

Una differenza molto forte rispetto al *Pinocchio* montato al Teatro Quirino dieci anni dopo, realizzato con grandi mezzi economici e tecnici. Un grande spettacolo fatto per la gioia degli occhi di grandi e bambini, ricchissimo e bellissimo da vedere, ma senza tutti i significati e le denunce del '62.

La figura di Pinocchio di allora era intesa come il simbolo dell'italiano medio, furbetto, ipocrita, egoista, opportunista, mammista, antisociale, imbottito di tabù e di ideali edificanti a buon mercato, benpensante e conformista. Nei successivi *Pinocchio* tutto questo non c'è più. La girandola di invenzioni, estro e coraggio si perdono dietro le ragioni del *borderò* e dell'incasso.

Il *Pinocchio* del Laboratorio fu costruito tra dibattiti e liti nel mio studio di via dell'Orso. Forse fu il più culturale e il più drammatico tra quelli rappresentati. Ma Carmelo tace, si limita a scrivere: «Grandissima, quella prima edizione del Pinocchio. E memorabili le prove»<sup>1</sup>. Ma non dice dove fu imbastito e con quale materiale costruito e inventato da chi. Rimozione.

Due anni dopo, nel luglio del 1964, lo spettacolo venne ripresentato al Festival dei due Mondi di Spoleto dentro una tenda da circo, assieme all'*Amleto*, con altri attori. Oltre a Carmelo Bene, Lydia Mancinelli (nel ruolo di Regina in *Amleto* e in quello di Fatina in *Pinocchio*), Manuela Kusterman, Alfiero Vincenti, Nino Casale, Manlio Nevastrì, Gino Lavagetto, Mario Tempesta, Luigi Mezzanotte, Salvatore Siniscalchi. Avevo fatto stendere sul palcoscenico una grande bandiera tricolore come tappeto, come base delle morali italiane per eccellenza, ma durante il collaudo si presentò il Commissario di zona che ci ordinò di rimuoverla: «Vogliamo scherzare, ci mettiamo a calpestare il tricolore». Carmelo non voleva toglierla e la cosa stava prendendo una brutta piega. La responsabilità della scena era mia, così ordinai ai macchinisti di sostituirla con tre proiettori da mille watt da piazzare a terra, uno al centro, gli altri due ai due lati del palcoscenico rivolti verso il pubblico con due gelatine ai lati, verde e rossa. Quei tre proiettori erano una provocazione, negavano con la loro luce psichedelica ogni possibilità di visione e contemporaneamente ricomponevano il tricolore alla spalle degli spettatori sul fondo della tenda. Un'italianità mal digerita, pesante e mal sopportata da un popolo contadino e analfabeta. Anche in questo lavoro, la musica di Verdi e della banda militare mandata a tutto volume, accompagnata dalle urla di imbonitori da circo che rievocavano con parole e gesti *Sangue*

1. *Ivi*, p. 125.

*Romagnolo e La piccola vedetta lombarda* deamicisiana, mettevano in evidenza il testo più italiano per eccellenza e uno spaccato della cultura italiana, terminando con una pioggia di cento bandiere tricolori che venivano giù dalla soffitta nel gran finale.

Terminata la prova generale di questo *Pinocchio* spoletino, un tremendo temporale si portò via tutto, tenda, attrezzi di scena, costumi ecc., fu un vero disastro. Carmelo desolato si prese una pausa e con la Mancinelli se ne andò a Santa Cesarea Terme, mentre io tornai alla mia attività professionale.

Il 18 marzo 1966 il *Pinocchio* di Spoleto venne riproposto al teatro Centrale, offrendo al pubblico ancora una volta momenti di fantasiosa invenzione e stravagante violenza (la critica lodò le «espressive maschere di S. Vendittelli»<sup>2</sup>).

2. M.R.B., *Al Centrale. "Pinocchio" ridotto da Carmelo Bene*, «Arcoscenico», marzo 1966, p. 2.

## Un nuovo Amleto

aA

Finite le recite del *Pinocchio* e smantellata la scena, Carmelo si cimenta di nuovo con Majakovskij. Questa volta la musica è di Amalia Rosselli. Io in questo periodo ero per altri lavori fuori Roma. Quando torno, Carmelo mi chiama al Laboratorio per dirmi che intende riprendere *Amleto*. Per l'occasione ha fatto venire Giuliana a Roma per recitare la parte della Regina. C'era da rifare tutto. Gli attori erano gli stessi delle prove dell'edizione precedente (compresi i costumi) ma regia e scenografia, a quanto mi sembrava di capire, sarebbero state completamente diverse. Carmelo mi ragguagliò sulla nuova situazione e insieme decidemmo sul da farsi.

In sostanza gli *Amleto* progettati al Laboratorio sono stati due: uno a marzo e uno nell'ottobre del 1962. Quelli messi in scena uno solo, il secondo. Poi nel '64 ci fu la versione per Spoleto. Come al solito Carmelo lamentava miseria e così mi chiese di fare uno sforzo per inventare quello che a lui serviva. Invece d'impostare tutto sul processo, questa volta intendeva fare una semplice lettura, mettendo su tre piani e in prospettiva sei leggii. Per lui era una bazzecola. In realtà si trattava di costruire due gradoni su un unico spazio di appena due metri e mezzo di profondità. Gradini alti trenta centimetri per circa novanta centimetri per tutta la larghezza

43

del (diciamo) boccascena. Una montagna di legname, senza contare il montaggio.

Dopo una decina di giorni di prove, il 20 ottobre si debuttò. Tenemmo in piedi lo spettacolo per ben diciotto giorni.

Egli divise il cast sui tre gradoni con sei leggi con sopra il copione. Ricordate i quattro cantoni nella sarabanda del *Gregorio*? Qui i cantoni diventano sei. I rimproveri, le scuse, gli urli, le parolacce si moltiplicano, si raddoppiano, si confrontano, si sovrappongono, si incrociano con tutta la violenza dell'urgenza libertaria della denuncia dell'artista anarcoide. Nel caos più totale tutto si disintegra, si deforma, rendendo impossibile per il pubblico ricevere il lirismo del testo shakespeariano, affrontato per dissolvere, per rompere verità ataviche, quella di sapere. Una lettura dunque, non più un processo, ma nella nuova impostazione Amleto continua a svolazzare su e giù per i gradoni, imponendo la sua straniante finta filosofia ai poveri guitti che, incerti su cosa scegliere fra le frasi loro assegnate, concludono l'esibizione afasici. Proprio come avveniva all'inizio del secondo atto nel *Gregorio*. Un grido strozzato rivolto alla sala per denunciare, per chiedere pietà. All'ecatombe si unisce Amleto-Bene che morendo dichiara di non essere disposto a recitare il famoso monologo.

Una sera, in una di queste recite, seduto in prima fila c'era Pasolini. Carmelo-Amleto era a terra a un metro dai suoi piedi intento a recitare "essere o non essere" tra sé e sé. Vidi allora Pasolini inchinarsi verso quel povero Cristo per cercare di captare almeno una parola di quel monologo, almeno un tono, ma nulla, nemmeno un fiato. Quel monologo era un fatto privato. Sono parole che vengono recitate dalla nascita alla morte, come fa Carmelo in questo *Amleto*, in silenzio. Alla fine dello spettacolo Pasolini disse quasi indignato: «Ma porca miseria, ora non potrò più vedere nessun altro *Amleto*».

Anche questo spettacolo è stato rinnegato per trenta denari. Carmelo dice: «L'Amleto sarà l'accompagnamento funebre di tutta la mia vita. Quello fu il primo, tutto shakespeariano. Non ancora pervertito in Laforgue. C'era chi veniva per sghignazzare di questa specie di povertà mista a guitteria»<sup>1</sup>. Questo commento, detto con disprezzo, mostra

1. C. Bene e G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 124.

tutta l'abiura per un teatro di contenuto, mentre la grandezza di questo *Amleto* consisteva nella sintesi di ogni esistenza, della vita di ogni uno di noi, nella capacità di ridurre a emblema il carattere d'una condizione umana che si fa concetto, cioè "indecisione", centro e causa di ogni vissuto tragico. Un teatro fatto da guitti che giocavano a fare i burattini per adulti.

Purtroppo però lo spettacolo non ebbe grande successo. Non avendo soldi per fare un po' di pubblicità (poche locandine mal distribuite), il pubblico era scarso e si lavorava solo con il Teatro Popolare gestito dall'EIST (Ente italiano per gli scambi teatrali con l'estero), poi incorporato nell'ETI (Ente teatrale italiano). La sera della prima vennero in teatro due impiegate dell'EIST per portarci l'incasso della serata. Una di queste dopo pochi mesi diventò mia moglie.

Non sono mai stato presente alla prima di un mio lavoro. L'unica volta che è accaduto è stata la sera del debutto di quell'*Amleto*. Carmelo prima dell'inizio dello spettacolo si rivolse al pubblico dedicando lo spettacolo al suo caro amico Vendittelli, che rosso come un peperone non sapeva più dove nascondersi. Avevo una paura matta della ribalta, conseguenza della mia timidezza.

## Majakovskij

Nel luglio del 1962 ero a San Miniato a montare la scena molto complicata del *Primogenito* di Christopher Fry, con la regia di Orazio Costa. Un giornalista mio amico, venuto da Roma, mi disse che Carmelo stava recitando per la seconda volta il *Majakovskij*. Tornato a casa, mi venne a trovare lui stesso nell'*atelier* e parlammo dell'eventualità di riproporlo per la terza volta. Ero riuscito a vedere la seconda edizione del *Majakovskij* (Bene-Rosselli) e me ne ero fatto un'idea. Amalia Rosselli era una musicista e un'apolide comunista e non capivo come fosse potuta nascere un'amicizia fra due personaggi così diversi. Carmelo si diceva apolitico, ma non ha mai saputo di essere una specie di nazista anarcoide, un razzista nato. Anche noi eravamo esattamente l'uno all'opposto dell'altro: io un ateo incallito, lui un mistico (si dichiarava ateo ma il ricordo della sua adolescenza e della violenza mistica della madre se l'è portato appresso per tutta la vita). Lui si considerava un'opera d'arte, io uno che tentava di farla; lui odiava tutto e tutti, io ho cercato l'empatia; lui è stato infelice con tante donne, io felice con una sola; lui ha amato un solo essere, un gatto, io l'uomo e il lavoro.

Nella seconda edizione del *Majakovskij*, Carmelo, nella foga lugubre della recitazione, lacerava le bandiere rosse bru-

ciacchiate appese al soffitto, simbolo, diceva lui, del fallimento rivoluzionario della Russia dopo il '17. La Rosselli non accettò una così banale interpretazione della Rivoluzione, così si arrabbiò e se ne andò. Carmelo non ha mai capito nulla di politica, però era sempre pronto a sputare sentenze. Era un anti-stato per eccellenza. Il suo anticomunismo era viscerale, inconscio, generazionale, ma senza partecipazione alcuna.

Una mattina eravamo al bar accanto al Laboratorio, nella piazza di San Cosimato, lui per un whisky e io per un caffè, quando sentii il proprietario del locale gridare al suo garzone: «Si può sapere quando ti decidi a liberare la cantina da quelle maledette bottiglie?». Migliaia di bottiglie. Aguzzai subito il mio udito. Domandai se veramente avessero così tante bottiglie da buttare. Erano bottiglie di vino di quelle verdi col fondo rientrante, robustissime. Pensai subito alla soluzione per il *Majakovskij*. Dissi al barista che le avrei prese io e spiegai a Carmelo che sarebbero state il terzo personaggio dello spettacolo.

A quel tempo frequentavo le gallerie d'arte moderna ed ero sensibile all'uso di nuovi materiali, importantissimi per uno scenotecnico ma soprattutto per uno che tentava di fare arte. Allora molti artisti, pittori, scultori si prestavano al teatro e molti teatranti si esibivano in gallerie d'arte moderna (vedi per esempio Jannis Kounellis in *Zip, Lap Lip* che intervenne con i suoi materiali in un'opera di Giuliano Scabia e Carlo Quartucci). Mi piacque l'idea di provocare, contrastare con una voce anomala e infernale quella umana di Carmelo e quella angelica del pianoforte. Ne parlammo, lo convinsi. Il pianoforte, la voce di Carmelo e le bottiglie, sarebbero entrate in conflitto tra loro per evidenziare la disperazione dell'uomo e l'impossibilità di arrivare a Dio.

Ordinammo un pianoforte a coda bianco. Giuseppe Lenti era il musicista, indossava un frac bianco. Scaricammo le bottiglie sul palcoscenico. Dovetti alzare la ribalta con delle palanche per trattenerle. Dall'angolo destro un mucchio di bottiglie arrivava a infastidire le gambe di Lenti posto con il pianoforte all'estrema sinistra. Quelle bottiglie gli arrivavano fin sotto le ginocchia e lui si lamentava dell'impossibilità di suonare. Carmelo gli diceva: «Non devi suonare, devi soffrire».

Anche qui, come era stato per il *Gregorio*, tutto iniziava in sordina. Carmelo entrando in scena sembrava che camminasse sulle uova. In punta di piedi, sussurrava e recitava in fal-

setto il prologo di *Guerra e universo* di Majakovskij: «Voi state bene! / Per i morti non c'è disonore / Soffoca l'odio / per gli assassini morti! / Lo lava l'acqua più pura / il peccato dell'anima che s'invola». Anche la musica era calma, dolce, poi lentamente il tono della voce si alzava, la musica anche, le bottiglie si facevano vive. Nasceva la solita gara di visibilità, di presenza fra le tre voci. E più l'uomo tentava di elevarsi a Dio, più scivolava giù, più urlava e più veniva soverchiato dal suono del pianoforte che incalzava, contrastati entrambi dal rumore delle bottiglie. Un crescendo pazzesco. Si sentiva chiaramente lo stacco autonomo di ogni personaggio che voleva prevalere sugli altri, l'intervento libero e indipendente di ogni voce che sgomitava per sopraffare le altre due. Per la prima volta vidi Carmelo trasformarsi in un ossesso. Le vene del collo scoppiavano. Pianto e urlo non riuscivano a dominare il grido straziante del pianoforte suonato con pugni e gomiti, imitando Bussotti. Il suono demoniaco delle bottiglie, stridulo, ghiacciato, straziava l'uomo che non si rassegnava, la musica non cedeva. Lui saliva e scivolava, impreca. La preghiera, l'insulto, lo strazio nel sentirsi rifiutato, la terra inconsistente sotto i suoi piedi, la voce ribelle del vetro che si imponeva su quella del pianoforte e su quella disperata dell'uomo. Un pezzo drammatico così non lo avevo mai visto né sentito. Era un conflitto astratto e vero. La lotta dell'uomo tra il bene e il male. Da brivido. Avevo la pelle d'oca.

Qui bisognerebbe aprire una parentesi. La lettura di una poesia è teatro? Il testo di una poesia ha certamente un contenuto, ma è teatro? O è solo canto dello spirito? Il suono del pianoforte, la voce umana, sia pure ammaliante, è teatro? La *Lectura Dantis* detta o cantata dalla Torre degli Asinelli di Bologna è teatro? Si può fare teatro solo col suono di bottiglie di vetro? Forse, se si riuscisse a dargli un significato conflittuale. Nel nostro caso la declamazione d'una poesia, il canto-urlo-pianto dell'uomo, il suono del pianoforte e quello delle bottiglie si trasformavano in uno straordinario pezzo di teatro solo perché le tre realtà, le tre personalità si combattevano a vicenda, entravano in conflitto fra loro.

È il conflitto che crea il tema, il problema da risolvere. Chi, tra le tre voci avrà ragione di predominio sull'altra? L'esigenza della voce umana di farsi sentire, di vivere? O la voce dalla musica incantatrice? O quella provocatoria e ribelle delle bottiglie? Ha ragione l'uomo-raziopensante o l'emotività

mistica della musica? E che posizione prende la stridente voce delle bottiglie, che non solo tenta di opporsi alle altre due voci, ma nega ogni possibile ascesa verso l'alto? Carmelo in questo lavoro si è allungato di qualche centimetro.

L'incomprensione tra il bene e il male qui si fissa in simbolo e diviene la metafora della condizione umana. L'uomo è solo, e la mancata dialettica fra le tre voci, violenta e prevaricatrice, crea caos e restituisce l'impossibilità di capire e comprendere le ragioni di ognuno. Qui il messaggio tragico trasmette la coscienza che in quel conflitto ci sono zone d'opacità e d'incomprensione, che esistono più sensi e significati. Lo spettatore riconoscerà l'universo come conflittuale, aprendosi a una visione problematica del mondo, e attraverso lo spettacolo si farà coscienza tragica. La mia pelle d'oca non era data dalla bravura della voce di Carmelo, ma da ciò che le tre voci in conflitto mi volevano far provare, comprendere: l'uomo è piccolo, fragile.

È stato in quella occasione che pensai al *teatro della crudeltà* di Artaud. Ricordavo un suo scritto: «Senza un elemento di crudeltà alla base di ogni spettacolo il teatro non è possibile. Nello stato di degenerazione nel quale siamo – aggiungeva – bisogna far rientrare la metafisica attraverso la pelle»<sup>1</sup>. Ecco, un teatro metafisico. È qui che è nato il grande equivoco. Artaud mise a nudo la carne della parola, la sua sonorità, la sua intonazione, il grido della sua liberazione poetica fine a se stessa: significava insomma idolatrare la forma a danno del contenuto. Emozione, non pensiero. Privilegiare lo spettacolo a danno del teatro. Carmelo, definendo il lavoro «spettacolo-concerto»<sup>2</sup>, aveva favorito l'equivoco, lasciando credere che si trattasse di musica, cioè spettacolo, cioè emozione, invece si trattava di un pezzo di *teatro* sconvolgente. Carmelo-Majakovskij nella sua foga dirompente e allucinata non si era accorto che altri due personaggi come lui avevano diritto di parola e gli erano nemici e antagonisti. Carmelo sembrava uno sciamano che compieva un rito con uno straripamento

1. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali e la tragedia "I Cenci"*, Einaudi, Torino 1968, p. 175.

2. Così Carmelo Bene riporta la titolazione dei suoi *Majakovskij*, per esempio nelle *Opere* (curate da lui stesso): *Spettacolo-concerto Majakovskij* (C. Bene, *Opere cit.*). Per quello che è possibile ricostruire, anche in base alle locandine rimaste, il titolo originario doveva invece essere *Spettacolo Majakovskij*.

**Carmelo Bene  
fra teatro  
e spettacolo**  
Salvatore Vendittelli

di passione viscerale, cercando di prevalere, ma la durezza e la violenza delle altre due realtà lo alienavano, esorcizzando una sorta di paesaggio di morte. Le sue straordinarie doti vocali contribuivano a creare, assieme alle altre due voci, una nuova improvvisa drammatica realtà: *l'impossibilità umana di raggiungere la verità*, l'armonia tra le cose della natura che è selvaggia e senza pensiero.

aA

Quando Carmelo decise di fare *Cristo 63* (rievocazione dell'ultima cena, con tanto di crocifissione in scena) io mi trovavo a Luni, vicino a La Spezia, con la compagnia di Alberto Lupo a montare *Giulio Cesare*, regia del critico teatrale Giorgio Prosperi. Quindi non fui a conoscenza dei fatti accaduti nell'occasione, se non per quello che scrivevano i giornali e per ciò che mi raccontarono poi gli amici presenti allo spettacolo. Sembra che l'attore argentino che recitava l'Apostolo Gio-

51



Foto 12  
Fotografia di scena di *Cristo 63* (1963)

**Carmelo Bene  
fra teatro  
e spettacolo**  
Salvatore Vendittelli

vanni, con una tunica verde-azzurra, improvvisamente alzò la veste e si mise a urinare in platea. In prima fila c'era l'ambasciatore dell'Argentina. Il risultato fu l'accusa per Carmelo Bene di atti osceni in luogo pubblico, turpiloquio, vilipendio e oltraggio, con tanto di incidente diplomatico. Il locale venne chiuso il giorno dopo e fu la fine del Laboratorio. Non ho mai saputo che fine fece tutto il materiale che avevamo. Carmelo sparì, né io potei avvicinarmi per recuperare qualcosa, ma credo che ci pensò lui di nascosto.

## Salomè

aA

Dopo la chiusura dei locali di San Cosimato, Carmelo scomparve per un po'. Stette a Milano, a Genova, poi tornò a Roma per montare quell'*Edoardo II* che avremmo dovuto realizzare in pellicola.

Ai primi di gennaio del '64 era in corso una mia personale alla galleria "La Fontanella" in via del Babbuino. Esponevo per la prima volta le mie *Vetrine*. Personaggi e oggetti chiusi dentro bacheche. Erano opere realizzate nel '53-'54, mentre frequentavo l'Accademia di Belle Arti, presentate con un ritardo di dieci anni. Una sera arrivò in galleria Carmelo. Fu una bella sorpresa, anche perché in quell'occasione acquistò una delle mie vetrine esposte, *L'anticristo* (che poi tenne in casa sua, a capo letto, per anni).

Fu in quella occasione che mi parlò della *Salomè*. Ci incontrammo poi nel mio studio e ne discutemmo a lungo. Dovevamo trovare un teatro adatto e possibilmente economico, così finimmo al Teatro delle Muse, di proprietà delle Ferrovie dello Stato. Avevo da poco messo in scena un mio lavoro in quello spazio con la compagnia Pandolfi-Spina e la regia di Ruggero Jacobbi, così gli proposi di fare un sopralluogo. Un teatro assurdo con una profondità di palcoscenico ridicola, appena tre metri.

53

Avevo contribuito alla stesura del canovaccio. Carmelo, bene o male, era rimasto fedele al testo di Wilde. I tagli più vistosi erano, ad esempio, la sparizione di tutte le battute del Battista (un capolavoro di letteratura), ma in sostanza nessuna deformazione dall'originale. Così buttai giù degli schizzi adatti a quel testo e a quello spazio. C'era comunque un testo e un contenuto, nonostante ciò che dirà poi Carmelo.

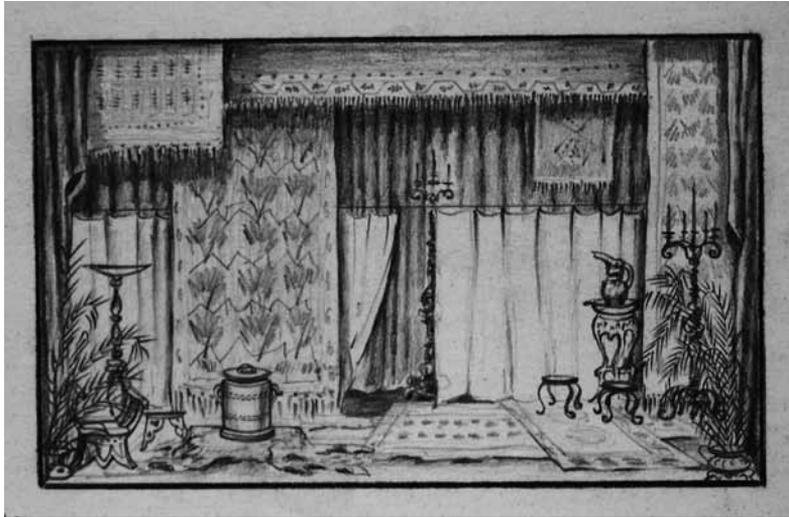


Fig. 13  
Bozzetto di Salvatore  
Vendittelli per *Salomé*  
(1964)

aA

È nota la vicenda della Principessa di Giudea, figliastra di Erode Antipa, che dopo la danza dei sette veli che conclude il banchetto tra siriaci e nubiani, chiede in cambio la testa del Battista. La scena, fra tappeti appesi a mo' di celetti, in successione e in prospettiva, diventava molto più profonda di quella che effettivamente era. Essa rappresentava una *chiesa nelle chiese*. Un ibrido ambiente architettonico fra ebraico, greco-ortodosso e cattolico con funzione di altare. Al centro della scena c'erano sgabelli di un colore minacciosamente sanguigno, un trono-pozzo-zi-peppe, sistemato su un praticabile e due gradini. Ogni volta che Erode doveva parlare col Battista, sollevava il tappo del suo trono cisterna da cui usciva la testa di Franco Citti, alias Iokanaan, un santo eremita con la testa coperta da un cappello di carta da muratore.

Era il periodo di carnevale e io avevo comprato una serie di giochi di prestigio da propinare ai miei amici, tra cui varie fialette puzzolenti. Quando si presentò l'occasione di

Salomè

mettere in scena *Salomè*, abbinai subito San Giovanni decollato, annunciatore della buona novella, alla puzza di merda. Ne parlai a Carmelo che storse la bocca, dicendo: «Troppo forte» ma poi ripensandoci disse: «Perché no, tanto la gente non capisce un cazzo». Quell'odore nauseabondo (che faceva svenire ogni sera il povero Citti il quale era nel sottopalco anche per rompere le fialette) voleva essere la rivelazione del Messia. Nessuno, nemmeno Arbasino, Corrado Augias o Italo Moscati, assidui frequentatori ed estimatori del teatro di Carmelo Bene, capirono il significato di quella puzza. Molti del pubblico si guardavano sotto le scarpe sbirciando con sospetto il proprio vicino senza avere il benché minimo sospetto della provenienza di quell'odore. Fu una fortuna, perché se si fosse capito, saremmo stati denunciati come minimo per blasfemia.



55

Fig. 14  
Locandina di *Salomè* al Teatro delle Muse (1964)

**Carmelo Bene  
fra teatro  
e spettacolo**  
Salvatore Vendittelli

Si debuttò nel mese di marzo del 1964. In piazza Bologna c'era un rivenditore di tappeti persiani. Trattai l'affitto e me ne feci dare una decina, i più malandati e di poco valore, e aggiungendo incensieri fumanti, candelieri e grandi piante di palme, riuscii a ottenere le caratteristiche barbariche e floreali del testo di Wilde. Questo metteva in grande evidenza il decadentismo *fin-de-siècle*, nonché il lussuoso "pre-raffaelesimo" del tardo neo-romanticismo dell'era vittoriana, del Liberty e del primo Art Nouveau.

La luce colorata, la musica del melodramma, l'odore d'incenso e la puzza di fogna dovevano tendere, all'interno della scrittura scenica, a un rapporto omologico con la struttura dell'azione e creare un'ambientazione che rivelasse il senso e il significato dell'opera. Il "terrore di Erode" era la chiave di lettura del testo. Un terrore che veniva da lontano, dalla notizia della Cometa che indicava agli uomini di buona volontà la nascita di un grande Re. Alla paura della perdita del trono-potere si aggiungeva quella della mistica superstizione: la paura del Messia-Morte.



Foto 15  
Gli attori di *Salomè* (1964): Carmelo Bene e Franco Citti

La trama di questo dramma simbolista era un mal riuscito dopo-party del Tetrarca in costume, un dopo-orgia di un produttore di *Macisti* con cambiali e debiti, tra bottiglie di whisky e travestiti dispettosi e sonnolenti. Bottiglie di whisky, gin e sambuca sparse dappertutto, per dare l'idea dell'orgia. Solo mobili, una radio-fono-tabernacolo, credo un Telefunken. Tutti i personaggi vestiti con tonalità rossastre, con tiare, mitre, *tulipes* di velluto rosso e rose di pezza rosse.

Carmelo Bene chiamò Franco Citti (l'Accattone di Pasolini) per la parte di Iokanaan, l'annunciatore della buona novella che parla in dialetto romanesco, una presenza troppo grossolana per essere emblematica. Rosabianca Scerrino, che faceva Salomè, appariva regredita a una fase psico-sessuale infantile e immonda, un deforme animale che urla e cammina a quattro zampe. Un essere primitivo tutto carnale e venale. Alfiero Vincenti era Erodiade, con una giusta quantità di cattiveria, un uomo con tanto di baffi alla Salvador Dalì.

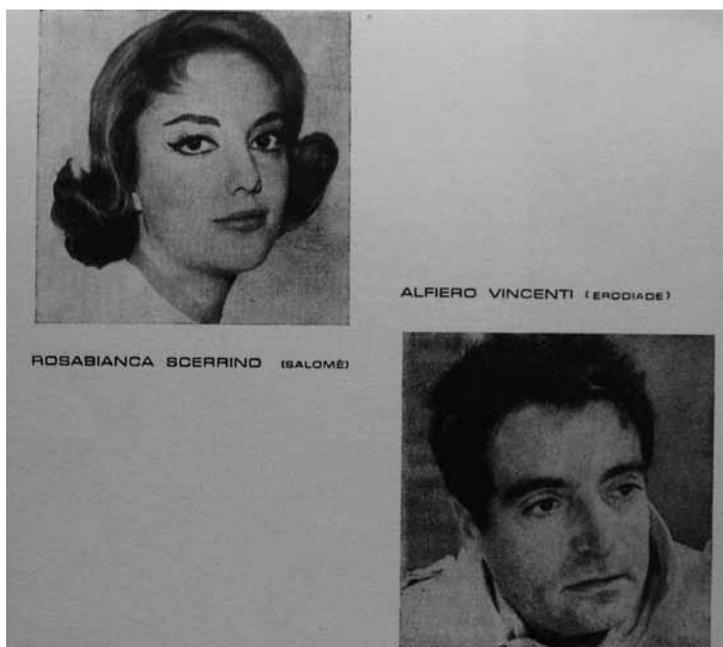


Fig. 16  
Gli attori di *Salomè* (1964):  
Rosabianca Scerrino e  
Alfiero Vincenti

Michele Francis faceva Narraboth, il Primo soldato. Edoardo Florio Tigellino e Uno di Cappadocia. Alfredo Leggi il Paggio di Erodiade e il Secondo soldato. Carmelo Bene era

**Carmelo Bene**  
fra teatro  
e spettacolo  
Salvatore Vendittelli

Erode Antipa, ambiguo e pusillanime, superstizioso, un romantico introverso, turbato dalle parole di Iokanaan, cioè dal nulla di Citti.



Foto 17  
Gli attori di *Salomè* (1964):  
Michele Francis e  
Edoardo Florio

aA

Il testo di Wilde fu depredata per trasformarlo in un giallo. La sintassi di estrema linearità, che usava la parola come elemento predominante, trasformandola in azione, qui si arricchiva con tutte le possibili invenzioni già sperimentate nel *Gregorio*. La ripetizione dello stesso gruppo di parole o della stessa parola pronunciata a voce alta, le ripetizioni di seguito o a distanza ravvicinata come: «Lasciami baciare la tua bocca... baciare... baciare...» agivano come meccanismo di auto-riflessione del linguaggio in quanto suono e in quanto raddoppio del suo significato. Spesso le ripetizioni costituivano un principio di rima interna. Luna-sepolcro-argento erano parole binarie che si riferivano ora a Salomè, ora a Iokanaan e riguardavano la morte. Tutto andava inteso metaforicamente. Il rapporto metaforico esplicito Salomè-Luna era esemplare per comprendere come tutto fosse investito implicitamente di una simbologia polivalente (per esempio Salomè-amore, Salomè-arte, Salomè-morte e così per la Luna) ma subito tradita e contraddetta da interventi fuori trama

(per esempio siriaci o soldati cappadociani che cantavano allegramente «Se vuoi vivere senza pensieri»).

Carmelo aveva tagliato tutte le battute di Iokanaan. Citti, ogni volta che si apriva il coperchio del trono cisterna, poteva intervenire a sua discrezione, cioè quando lo riteneva più opportuno, con battute tipo «A morè, c'ha fatto la Roma?» oppure: «Chi m'ha fregato la biciclettaa». O ancora, quando Salomè dice: «La tua bocca è una striscia scarlatta, Il tuo corpo è bianco come il gesso, come la neve, come le rose della regina di Saba, non c'è nulla al mondo di così nero come i tuoi capelli... i tuoi occhi...», Citti, uscendo dal trono-pozzo in canottiera e cappello da muratore in testa, gridava: «A fia de na colorara, ma 'ndo vai?»

Perché queste battute fuori testo? Che funzione avevano nel contesto dell'opera? Non era uno straniamento alla Bertolt Brecht ma un gioco e una sfida alla rappresentazione, una denuncia dell'azione simulata e dell'illusione teatrale.

Tutto lo spettacolo come al solito si trasformava in una baraonda da circo equestre, da teatrino delle marionette, affogato in un alone di odori che da soli denotavano il tema principale, *puzza e incenso*. Due, tre, quattro personaggi che gridavano contemporaneamente la loro paura (un'estasi profana) e con una musica anch'essa delirante, richiamavano la drammatica e goliardica atmosfera del *Gregorio*. La farsa finiva naturalmente in tragedia con la testa del profeta sul bacile d'argento e i contorcimenti libidinosi di Salomè fulminati da un colpo di pistola con cui Erode Antipa liquidava la sanguinaria e un po' libidinosa figliastra.

*Salomè* è stato il lavoro più blasfemo, più clownesco, più elisabettiano e truculento fra tutti. Era ironico, beffardo, goliardico, da recita di borgata che deride e sporca, che distrugge certezze sacre equiparando al fumo religioso un odore di merda che fuoriusciva da quel trono-cisterna-vaso da notte.

Cosa ne è stato della stretta collaborazione per realizzare quest'opera? Nulla. Carmelo non ne parla. Rimozione. Col passare del tempo e degli spettacoli, la preoccupazione maggiore per Carmelo Bene è stata quella di cancellare, di sottrarre ogni contenuto da ogni operazione teatrale.

Dopo sei-sette mesi senza più sentirci improvvisamente rieccolo. Un attore mi disse che mi stava cercando. Nella telefonata che seguì si parlò della messa in scena della *Manon*.

## Manon

Al solito, soldi non ce n'erano. Visitai il Teatro Arlecchino, poi chiamato Flaiano, un luogo non molto diverso dal Teatro delle Muse per dimensioni di palcoscenico, con un boccascena di circa sei metri e mezzo per quattro di altezza, ma con una profondità maggiore di ben tre metri, cioè sei metri in tutto. Capii subito come impostare la scenografia. Dovevo realizzare un parco della *Belle Époque*. Così andai da Parravicini, dove da giovane avevo lavorato e fatto le mie prime esperienze come scenotecnico-pittore, e affittai un'intera scenografia d'opera lirica: fondali, quinte, principaloni e un boccascena di tela dipinta, alto dodici metri e largo venti.

Il Teatro Arlecchino fuori boccascena era alto cinque metri, quindi per armare il primo principale dipinto con grandi platani in proscenio, lo dovetti piegare in testa e alla base, senza armatura. Le quinte e gli spezzati, come alberi, statue da giardino, muretti, ecc., erano tutti montati volutamente spiegazzati e senza alcun sostegno, tenuti su da semplici cantinelle in modo da sembrare falsi e provvisori. La scenografia era costituita da una struttura precaria che doveva sottolineare l'inconsistenza di un'impalcatura pubblica e l'impossibilità del privato a realizzarsi. Tutto in ogni momento e all'improvviso poteva cadere sulla testa dei poveri attori che erano

Manon

costretti a guardarsi dalla falsa natura che all'improvviso gli poteva crollare addosso. La cosa finiva per essere solo il pretesto per l'entrata e l'uscita in scena di un macchinista con tanto di scala a libretto e un martello per raddrizzare quel finto mondo e riaffermare il valore crollato.



Fig. 18  
Locandina di *Manon* al Teatro Arlecchino (1965)

Nella sua autobiografia Carmelo scrive: «Nella *Manon* disseminavo trappole in scena»<sup>1</sup>, dimenticando di dire che ero io che proponevo e poi facevo eseguire. Le ballerine del *can can* erano: la Mancinelli, la Kell, la Kustermann, la Jurakic e

1. C. Bene e G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 182.

una certa Lydo (jugoslava). Rosabianca Scerrino era Manon, Alfiero Vincenti era Des Grieux, Vida, Florio e Maulini completavano il *cast*. Tutta l'opera era accompagnata come al solito da arie e romanze di Verdi, Bizet e Salvatore Di Giacomo che mettevano in risalto, anzi drammatizzavano, i problemi del cavaliere Des Grieux, il quale era mosso da grande passione per Manon, ma soprattutto dall'amore per la patente automobilistica: due elementi strettamente collegati essendo entrambi simbolo di possesso, cosa di cui il giovanotto si mostrava ossessionato.

La storia cominciava in campagna con Des Grieux e una sonnambulesca Manon Lescaut in abiti e stivaletti liberty, entrambi incollati a un *go-kart* che era metafisicamente impossibile far muovere. Il cavaliere si ostinava a volerlo accomodare, ma in alternativa intanto preparava la bicicletta per una possibile fuga e quindi pompava e ripompava ruote di bicicletta. Ogni tanto, quando meno se l'aspettava, gli cascavano attorno le pareti (quinte, celetti, principali) di un bordello nel quale Manon si trovava subito a suo agio. Questo richiamo alla settecentesca e voluttuosa cortigianella dell'abate Prevost è il secondo omaggio di fedeltà reso da Bene alla vicenda ufficiale di Manon e Des Grieux, mentre il terzo lo troviamo alla fine con la morte della fanciulla.

La romanza del terzo atto della *Manon Lescaut* di Puccini, cantata da Beniamino Gigli, viene eseguita per tre volte di seguito in apertura dello spettacolo, poi seguono musiche della *Traviata*, della *Forza del destino*, della *Carmen*, dei *Pagliacci* e della *Cavalleria rusticana*. Orchestre, tenori, baritoni, soprani e cori fondevano le loro voci col rumore scoppiettante del *go-kart* e degli urli degli attori. Quest'ammucchiata di suoni faceva il verso al *Gregorio*: stessa tecnica, stesso risultato, stesso caos.

La confusione non era gratuita: sul palcoscenico c'era un cavaliere, Des Grieux, indaffarato a rimuovere il *go-kart* e nello stesso tempo a corteggiare Manon, la quale, preoccupata anche lei che la cosa si risolvesse il più presto possibile, lo aiutava distraendolo. A questa situazione si univano due guardie municipali che ordinavano la rimozione del mezzo e compilavano multe. Due operai addetti ai lavori stradali che battevano a tempo i sampietrini dando il ritmo alle sei donnine allegre che creavano una sarabanda sfrenata di danze, salti, rotolamenti, invadendo a volte anche la platea. Nel corso di questa ginnastica muscolare e vocale, apprezzabi-

lissima per durata e resistenza, affioravano di tanto in tanto battute il cui senso si perdeva nel clamore generale. Così, alla spettacolare distruzione della scena (viene giù tutto, celetti, quinte, fondale, lasciando intravedere il muro di fondo con la scritta “Vietato fumare” e rivelando il camuffamento a vista a favore di una nuova realtà: il rifiuto della rappresentazione) il Des Grieux di periferia finiva per torturare la sua Manon fino a ucciderla e a uccidersi nell'impossibile tentativo di abbracciarla teneramente.

Assieme alla morte di Manon, tra carpentieri in scena, chierici in processione e un *can can* orgiastico sotto gli occhi di un enorme cavallo della birra Peroni (che per farlo entrare in scena si dovette allargare la porta d'ingresso al palcoscenico), si celebrava lo *sterminio del melodramma*, mentre Carmelo Bene dirigeva a vista, dalla terza fila di platea con microfono in mano, quel casino-casinò privato e pubblico. Un'opera d'arte grandiosa, piena di significati, trascurata e non capita fino in fondo nemmeno da lui. Nel suo libro questo lavoro è appena accennato, una lacuna imperdonabile. Dopo le venti o venticinque repliche, il materiale della scena affittata era ridotto a brandelli. Non sapevo più come restituirla. Correvo il rischio di pagarla come nuova. Così alla fine delle rappresentazioni feci portare tutto nel mio *atelier* e feci ricucire e rinfrescare quinte e principali, e una volta portato quasi tutto a nuovo, piegai e restituii il tutto.

Prima di partire per Otranto per la sua casa araba sul mare, dove terminò di scrivere *Nostra Signora dei Turchi* e dove anni dopo girò il film, Carmelo non si fece scrupolo di dirmi che al suo ritorno intendeva mettere in scena il *Faust* di Marlowe e che voleva che studiassi il progetto.

Mi venne subito in mente l'imbarazzante avventura accadutami negli anni Sessanta, al tempo delle Olimpiadi. La sezione del Partito Comunista della Garbatella aveva dato l'incarico ai soci del Circolo Drammatico Romano di San Cosimato (dove poi nacque il Laboratorio di Carmelo Bene) di allestire uno spettacolo in onore degli atleti della Germania Est. Il costo dell'operazione era di quattrocentomila lire. Duecentomila erano a carico della sezione, le altre duecentomila le avrebbe coperte il Circolo Drammatico. Un testo di difficile attuazione scenografica, il *Don Giovanni e Faust* di Christian Dietrich Grabbe. Un lavoro espressionista della letteratura tedesca che affronta due temi: il crollo della

natura umana troppo sensuale e il sopra-sensibile. Questi argomenti d'importanza universale sono stati trattati in varie tragedie, tragicommedie e opere di musica e persino *Amleto* non è altro che un *Faust* inglese. Il *Don Giovanni* di Mozart o Molière e il *Faust* di Marlowe riuniti in un solo capolavoro. I due protagonisti rappresentano gli estremi dell'umanità. Faust è colui che conosce gli abissi del pensiero e dell'universo. Basta studiare il primo monologo del testo grabbiano per capire quanto egli aspiri a paragonarsi a Dio, e tuttavia rimane uomo. Don Giovanni invece è un personaggio quale non fu forse più descritto così bene dopo Shakespeare, Cervantes e Molière. In lui si sommano tutti i pregi e i difetti della natura umana, ma anch'egli aspira a essere uguale a Dio. Egli è Natura in infinita evoluzione. Faust è l'uomo razionale, Don Giovanni è irrazionale. Uno è vecchio, l'altro è giovane, Faust è nordico, medievale, Don Giovanni è meridionale e contemporaneo, l'uno è un Antoinette, triste e prossimo alla morte, l'altro è un Augusto, il clown ebbro, il bambino incosciente che non teme nulla. Sono i due estremi dell'umanità, l'uomo e l'animale, e rappresentano la precisa scissione di un'unica esistenza. Questo testo è andato poi in scena al Teatro de' Servi in via del Tritone. Racconto questo episodio per descrivere la contraddittoria situazione determinatasi allora nella sezione del Partito Comunista della Garbatella. Cominciarono le prove. Io avevo il compito del bozzetto e della costruzione della scena. Tutto era pronto, recitazione e scena. Si arrivò al giorno della prova generale. I giovani atleti tedeschi erano già arrivati.

Un sabato sera eravamo tutti riuniti alla Villetta in assemblea per fare il punto della situazione, quando improvvisamente arrivò a farci visita il dirigente della direzione del Partito Comunista, l'onorevole Giorgio Amendola. Gli spiegammo cosa stavamo facendo e chiedemmo un suo parere. Con mia sorpresa e indignazione, Amendola disse che tutto sommato per festeggiare dei giovani e soprattutto i cittadini della Garbatella era meglio fare una bella festa da ballo con chitarre e mandolini. Io dissi che per le mandolate c'era la televisione, e che se non si offriva mai alla popolazione cultura, mai la cittadinanza si sarebbe evoluta. *Si fece la serata danzante.*

Così quando Carmelo mi chiamò dicendomi che voleva mettere in scena un *Faust* io avevo già approfondito l'argomento. Il testo di Grabbe conteneva già tutto.

Carmelo Bene  
fra teatro  
e spettacolo  
Salvatore Vendittelli

## Faust o Margherita

aA

La “guerra al testo” fatta da Carmelo dopo la scoperta di Artaud è smentita dai fatti, perché prima del '71 ogni suo lavoro ha avuto un testo. Carmelo venne in studio e mi portò il copione di *Faust o Margherita*, scritto da lui e da Franco Cuomo (che io ho ancora), e su questo si cominciò a lavorare. Il Teatro de' Servi era impegnato, così ci orientammo verso il Teatro dei Satiri. I suoi genitori spedirono i soldi al conte Partanna per l'affitto della sala.

65



Foto 19  
Annuncio di *Faust o Margherita*  
(1966)

Come è accaduto per tutti i lavori che abbiamo rappresentato, anche in questa occasione il testo serviva come pretesto. Nelle discussioni fatte durante la lettura era cambiato quasi tutto, per esempio era saltato il secondo atto, che è stato sacrificato per una soluzione provocatoria. Lo spettacolo iniziava con un preambolo: le sartine cuciono l'abito da sposa di Margherita che da trecento anni aspetta il matrimonio e intanto lo strascico gira per tutta la platea; una Penelope semi-contemporanea. Subito dopo inizia lo spettacolo ambientato in un *night*. Poi, alla fine del primo tempo nella notte del Sabba le sartine si trasformeranno in streghe.

Il testo è molto bello da leggere ma con lo spettacolo non ha più niente a che vedere. Gli attori erano: Carmelo (Faust), la Mancinelli (Margherita), Vida (Wagner); e poi Angelucci, Kustermann, Nardone e Vadacca (sartine-streghe). La scena era tutta nera. Ai lati del palcoscenico furono aggiunti due praticabili di due metri ciascuno che avanzavano verso la platea. Nel vuoto ottenuto al centro del proscenio e a livello platea si esibivano le sartine. Sul praticabile di sinistra un tavolino tondo da bar con una sedia per l'Uomo Mascherato, unico cliente oltre ai due protagonisti intenti a ballare.



Fig. 20  
Fotografia di scena di *Faust o Margherita* (1966)

## Faust o Margherita

Sul praticabile a destra un manichino di plastica con velo da sposa. A metà palcoscenico sulla sinistra altro praticabile con sopra un trono gotico. Al centro un tavolo pieno di libri. Sulla destra in fondo quattro manichini vestiti da vecchi professori universitari intenti a leggere enormi libroni. In fondo una grande libreria, un mappamondo, alambicchi e ragnatele. In alto un globo di specchi da *night* girevole.

Lo spettacolo iniziava con un ballo in un *night*: Faust, vestito da *playboy*, con giacca nera di pelle lucida e *blue jeans*, con una bottiglia di whisky in mano, ballava con Margherita vestita da sposa. In un angolo qualcuno li stava osservando, era l'Uomo Mascherato. C'era una luce psichedelica sui ballerini, mentre la canzone *Amado mio* incalzava languida. Faust la baciava, la leccava, la denudava lentamente, pezzo per pezzo e baciava, leccava, cercando di provocare l'unico cliente del *night*. C'erano *cotillons* e confetti dappertutto, tanti confetti. Nell'angolo, l'Uomo Mascherato bramava con le mani in bocca di poter ballare almeno una volta con una donna come quella.

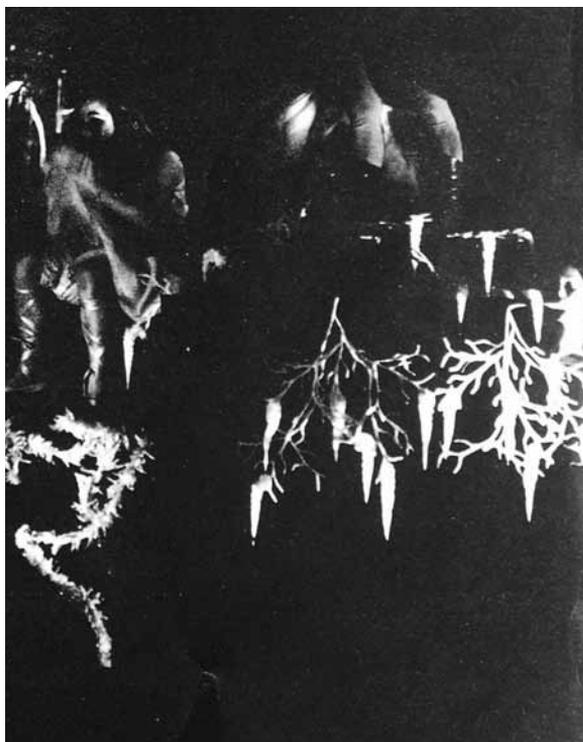


Fig. 21  
Fotografia di scena di *Faust o Margherita*  
(1966)

Margherita, inebriata dai baci, sussurra: «Siamo bellissimi» e Faust in risposta «Di gran lunga i più belli». L'Uomo Mascherato dice: «Potessi ballare con una donna come quella...». Margherita: «Li senti quegli sguardi? Li senti, Giovanni, quegli occhi d'invidia?». Faust: «Sì, tra le scapole. L'invidia è un ago sottile... bella... bella...bella». L'Uomo Mascherato: «Potessi ballare con una...». Dopo una prolungata manfrina di ballo licenzioso, atto solo a provocare l'unico altro uomo presente, la scena si dissolveva per evidenziare le sartine ai piedi della ribalta, intente a cucire il velo nuziale che vagava nello spazio e che col tempo si era allungato come la tela di Penelope.

Le sartine commentano: «Bella, bella... Lui non la merita», cuciono e spettegolano: «Bella, bella... bella». Loro cuciono. Fanno. Disfanno. Bagliori sul palcoscenico. Fuochi fatui danzano sul fondale. È la sinfonia dei sogni sedotti. Le sartine inventano una storia. Aghi zelanti sono intenti al racconto: «Bella... bella... lui non la merita...». Ai loro piedi un gran calderone da cui estraggono un velo dietro l'altro, un ectoplasma delle speranze di ognuna. Si sposeranno tutte.

La scena ora era un *night*, ora una biblioteca, ora un bordello, ora una casa, ora uno studio. Sulla sinistra la porta del gabinetto servirà per un taglio di luce per illuminare Faust quando nelle sue escursioni notturne farà l'amore con il manichino. Margherita vende abiti da sposa, Faust vende letteratura. La boutique dell'una vale quanto la libreria dell'altro. I clienti della sua libreria si ubriacano di letteratura e cadono sotto il tavolo. Molti di loro avanzano proposte oscene a donne incinte che si difendono mostrando il loro stato. Una fanciulla ancora non incinta sta per essere violentata, Wagner la vuole difendere ma viene abbattuto con un librone in testa. Una donna, forse una femminista, più ubriaca delle altre, sale su un tavolo, ormai seminuda, arringa le altre ma viene malmenata e cacciata da Faust-Bene. Wagner si risveglia e trascina via i corpi inanimati.

È notte. Wagner attraversa il palcoscenico a piccoli passi rapidi, va al bagno, rumore di scarico; tornando lascia la porta aperta. Faust si mette il cappotto ed entra furtivamente nella boutique, si guarda intorno sospettoso, chiama sottovoce: «Ghitaa», si avvicina al manichino con apprensione. Nessuno l'ha visto, ma Margherita è invisibile in un angolo. Tra Faust e il manichino c'è qualcosa. Faust: «Ciao...».

Margherita l'osserva. Faust ama il manichino di plastica. Si avvicina e sprofonda languido il capo nei veli nuziali che lo coprono: «Bella, bella, *je t'aime*». L'ama al punto da singhiozzare. Durante questa dichiarazione d'amore, nella penombra, c'è Margherita che è cerulea. Faust stringe il manichino di plastica. Si sentono rumori sinistri di celluloidi che accompagnano il suo orgasmo. L'ansimare di Faust fa respirare forte Margherita e insieme finiscono inconsapevoli per amarsi attraverso un manichino.

A questo punto c'è un lungo monologo di Faust davanti al manichino: «Bella, bella... questa volta sì!». Si inginocchia, si aggrappa alla veste nuziale, scuotendola, chiamandola: «Io farnetico e vedo sempre te...».

Margherita, impigliata tra i veli: «Faust! Demonio! Droghato, porco! Mostro, mostro, mostro». Si rivela, gli si avvicina e nonostante tutto lo perdona. Faust dichiara di non amarla, ma lei non gli crede. Lui le rivela di non essere laureato: «Non sono dottore, non sono dottore». Inorridita, dice che quella è solo una scusa: «Sono trecento anni che aspetto, non ti pare abbastanza?». Faust insiste, sostiene che gli mancano cento esami. Margherita urla: «Nooo! Questo è troppo» e fugge.

aA

69



Fig. 22  
Fotografia di scena di *Faust o Margherita* (1966)

Faust vuole tornare a essere *homo sapiens* e ordina a Wagner di ricatalogare tutti i libri e i manoscritti. Faust si muove frenetico fra i professori universitari intenti a scrutare dentro enormi libroni che al suo semplice passaggio si smontano e cadono a pezzi. Continua a girare per il palcoscenico sempre con la bottiglia di whisky in mano e, quando appare Wagner con una pila di libroni in mano, versa il contenuto della bottiglia sui libri che si sciolgono a vista (la bottiglia di whisky era piena di acetone che scioglie il polistirolo, materiale di cui erano fatti i libri).

È notte. L'Uomo Mascherato esce dal bagno, chiude la porta e con una torcia elettrica accesa attraversa il palcoscenico. Sentendo rumore di porte che sbattono, spegne la torcia e nel buio una mano si posa sulla sua spalla. È Faust che dice: «Pensaci bene, non mi vorresti mettere una firma?». Dissolvenza.

Il Sabba: ai piedi della ribalta le sartine si trasformano in streghe, tutte e cinque in tutù inglese che si illumina sotto l'effetto della luce nera di wood, in un bianco irreale da favola. Si riuniscono per un esorcismo, una fattura a Faust per indurlo a sposare Margherita. Sono chine su un pentolone, lo stesso della sartoria. Sotto una lugubre luce surreale (luce nera) le streghe preparano la fattura: «Prendi una rana... e mezzo rospo... lega il tutto con un pelo di coglione... urina di pipistrello... un dente cariato di gatto nero e metti tutto nel pentolone... la bava lumacheum... cicuta rossa e fiore di malva...». Sul Sabba finisce il primo atto. Firmerà il novello Mefistofole-Uomo Mascherato per comprare Margherita?

Dopo una lunga discussione avevamo deciso di fare del secondo atto la risposta alla domanda che il titolo dell'opera premetteva: Faust o Margherita? A Cinecittà affittai la Nole Richardson, una macchina dei fumi usata nelle battaglie tra carri armati, che in pochi minuti oscura tutto. L'intero secondo atto era sostenuto da una colonna sonora formidabile che da sola bastava a riempire un radiodramma di alto livello senza l'appoggio della parte visiva. C'era di tutto: Topolino, Carosio che commentava quasi piangendo il gol britannico fatto all'ultimo minuto all'Italia nel 1961, frammenti di discorsi politici misti a battute di Totò, suoni di navi che partono, aerei, moto, gorgheggi di soprano, pianti di neonato, scarichi di water e pezzi di lirica. La colonna sonora terminava con lo speaker radiofonico che in singhiozzi declamava: «Lazio bat-

te Milan uno a zero». Il sipario, che all'entrata del pubblico in teatro era aperto, alla fine del primo atto si chiudeva per mettere in funzione la macchina dei fumi. Il fumo, denso e scivoloso, saliva a vista d'occhio senza che ne uscisse un filo dal sipario. Quando arrivava al soffitto suonavamo l'inizio del secondo atto. Quindi il sipario si apriva e un muro di fumo denso si rovesciava in platea. Avvolti dalla formidabile colonna sonora e dal denso fumo, un'intera sala di spettatori per trenta minuti d'orologio tossiva, lacrimava, soffocava, ma nessuno usciva. Rimanevano lì, in attesa di sapere se Faust riusciva a riciclare Margherita al novello Mefistofele.



Fig. 23  
Fotografia di scena di *Faust o Margherita* (1966)

Il lavoro rimase in piedi più di venti giorni, un successo. Qualcuno poi mi disse che, la sera della prima, Carmelo all'inizio dello spettacolo uscì fuori per trattare da ignoranti i critici teatrali che avevano scambiato Wagner servo di Faust per il grande musicista tedesco.

Sorprendentemente, dal fondo della platea si alzò una voce che disse: «Lei faccia il suo mestiere, io faccio il mio». Era il critico somaro, che poi scrisse: «Ciò che avviene sul palcoscenico del teatro dei Satiri è abbastanza ermetico per

confondere le idee della maggior parte del pubblico e impapinare le chiacchiere più solenni dell'intervallo, nel gelido foyer dove punge l'odore di gatto [...]. La ragione della confusione delle idee non è imputabile tanto a Carmelo Bene, quanto al generale pregiudizio di essere approdati alla riva della ribellione e della rivincita e non di essere andati semplicemente a teatro, che è cosa sempre lodevole e vantaggiosa [...]. C. Bene non è uomo che possa risentirsi di rampogne; ciò rende assai più facile il compito di chi dovrà dirgli che tutto sarebbe andato meglio, se, forse a causa del whisky, non gli fosse saltata in testa quella balorda idea di uscire come prologo per dire "mamma, m'hanno fatto tottò!"»<sup>1</sup>.

È ovvio che ognuno legge quello che vuole in uno spettacolo, ma è evidente che questo critico non aveva capito nulla del nostro Faust.

Quel doppio personaggio del testo di Grabbe qui si riproponeva, in termini di scelta da fare, una scelta impossibile. Si trattava infatti dell'uomo, intero e diviso. Carmelo scriverà a proposito di questo lavoro poche battute: «Il mio Faust è uno che invece di vendersi l'anima, vende Margherita per procacciarsi un'anima. La svende a questo povero diavolo mascherato, che nella fondina ha il libretto Enpals al posto del revolver»<sup>2</sup>. Tutto qui. Carmelo ha dimenticato che passammo una notte intera a cercare tra le varie professioni quale fosse la più integrata col sistema e arrivammo alla conclusione che il Ragioniere di banca era il più adatto a rappresentarlo. Non a caso, tutte le volte che si trovava in pericolo, il personaggio tirava fuori dalla fondina il suo diploma dicendo: «Ma io sono ragioniere di banca».

Del copione e del risultato teatrale che ne è venuto fuori non dice nulla. Rimozione.

1. G.D.R., *Fumo in platea e palcoscenico*, «Il Messaggero», 5 gennaio 1966.
2. C. Bene e G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 199.

## Il Rosa e il Nero

aA

Mi trovavo al Teatro delle Muse intento a montare tre atti unici (*La Matadora* di Gil Vicente, con la regia di Gian Filippo Belardo, *Pittura su legno* di Ingmar Bergman, con la regia di Ernesto Laura, e *La casa crolla* di Achille Fiocco, con la regia di Giorgio Baldini). Ho già detto quali fossero le condizioni spaziali del palcoscenico delle Muse. In uno di quei giorni si era riunito in teatro un folto gruppo di colleghi scenografi per istituire l'albo professionale. Oltre a me erano presenti Polidori, Padovani, Falleni, Perilli, Bignardi, Bertacca, Scandella, Nonnis, Job e altri. A un certo punto Miscia Scandella se ne uscì dicendo: «Io mi domando e dico che cosa ci stanno a fare questi teatri se non è possibile costruirci niente». Io subito risposi:

In questo momento su questo palcoscenico sono montati tre atti unici che tu non riesci a vedere. Tutti sono capaci a inventare grandi scenografie per palcoscenici come il Teatro Verdi di Pisa o come il Teatro dell'Opera. Prova tu invece a mettere in scena, in uno spazio come questo di appena tre metri di profondità, una foresta e a farla apparire vera.

Gli feci vedere, poi, come erano congegnate le tre scenografie, come apparivano e sparivano.

73

**Carmelo Bene**  
fra teatro  
e spettacolo  
Salvatore Vendittelli

Ho accennato a questo episodio perché Carmelo mi aveva detto che stava pensando di mettere in scena *Il monaco* di Lewis e che cercava un teatro adatto. Ormai conosceva il Ridotto dell'Eliseo per avervi recitato il *Gregorio*, le Muse per *Salomè*, i Satiri per il *Faust*, l'Arlecchino per la *Manon*, il Centrale per *Pinocchio*. Scartati questi teatri per ragioni diverse, gli proposi allora il Teatro de' Servi che conoscevo molto bene per avervi montato almeno una ventina di lavori. Un teatro meglio attrezzato degli altri. Ma dopo vari incontri con i responsabili del teatro dovemmo rinunciarvi perché troppo caro. Ci orientammo di nuovo verso il Teatro delle Muse.

*Il Rosa e il Nero* è una versione teatrale de *Il Monaco* di Matthew Gregory Lewis, rivisitazione del testo *Le moine*, adattamento già affrontato da Antonin Artaud (*Le moine raconté par Antonin Artaud*).

AL NUOVO  
TEATRO  
**DELLE MUSE**

da Venerdì  
7 Ottobre  
ore 21,15

**CARMELO BENE e MARIA  
MONTI** presentano

il **ROSA** e il **NERO**

da di a G. M. LEWIS (versione tea-  
trale n.1 da «IL MONACO») con **LYDIA  
MANCINELLI e SILVANO SPADAC-  
CINO e ORNELLA FERRARI e ROSSANA  
ROVERE e RITA KLEIN** attori e **SYL-  
VANO BUSSOTTI e VITTORIO  
GELMETTI** musicisti e **ALDO,  
BRAIBANTI e SALVATOR VEN-  
DITTELLI** scenografo e il SYNKET di  
**PAUL KETOFF** e ELIA JEZZI fonico  
e REMO D'ANGELO realizzatore tecnico  
e **CARMELO BENE** regista

Fig. 24  
Locandina de *Il Rosa e il Nero* al Teatro delle Muse (1966)

Si tratta di una riscrittura di Bene del romanzo gotico inglese pubblicato nel 1796. Negli anni Trenta del Novecento il romanzo fu riscoperto dal movimento surrealista che ne condivise la carica trasgressiva e libertina, con artisti come Antonin Artaud e André Breton. Il testo è ambientato in un convento dove regnano stupro, incesto, omicidio, magia nera. L'originale carica del testo di Lewis, al solito sbriciolato e fatto a pezzi da Carmelo Bene, viene restituita attraverso poche chiavi significative affidate alla fusione degli elementi semiologici del teatro. Ma più che sulla gestualità, sui costumi, sulla musica, sui rumori, sulla parola come suono, questo spettacolo fu giocato tutto sulle luci. O meglio, su un particolare strutturale della scena, cioè sulle due porte laterali in ribalta che, girando su se stesse, aprivano o chiudevano l'accesso alla luce. L'illuminazione della scena arrivava infatti dai due spiragli che filtravano dalle due porte l'una di fronte all'altra e che permettevano di dosare l'intensità delle luci di taglio. La luce assumeva così il valore di autentico personaggio.

aA

Io avevo preparato per Carmelo, perché non ci fossero dubbi o malintesi, un plastico secondo le misure del teatro, in modo tale che lui capisse bene quali fossero le reali possibilità di movimento per gli attori e per imbastire la sua regia. Si trattava di creare un'atmosfera di un lugubre convento madrilenno settecentesco. Un barocchismo che trionfava nel nero dipinto con arabeschi in oro e argento. Sul fondo della scena, una *schola cantorum* con scranni in basso e un affresco alla Bosch in alto. Nei due lati di due metri di larghezza e tre metri e cinquanta di altezza, erano state inserite due porte di un metro e quaranta di larghezza e due metri e venti di altezza. Queste due porte girevoli dello spessore di quaranta centimetri avevano il compito di chiudere ermeticamente l'accesso della luce che penetrava dai due lati degli stipiti rivelando a sprazzi il convento ispano-bizantino. Fianchi e porte erano trattate pittoricamente come tutta la scena. Quegli ori e argenti dipinti su fondo nero ogni volta che prendevano luce si accendevano creando un ambiente greco-ortodosso. Solo la porta di destra conteneva, a mo' di affresco, una gigantografia della Mancinelli, che faceva la Madonna-Matilda. Il profumo d'incenso che inizialmente invadeva l'ambiente per segnalare la presenza mistica del convento, lentamente si tramutava in un odore acre di zol-

fo per rivelare l'aspetto distruttivo del demonio (in tutti i nostri lavori l'olfatto assumeva un ruolo importante come significante del contenuto). Al centro, in primo piano, c'era un ingombrante catafalco-confessionale-doppio trono nero ben amalgamato con l'atmosfera del bordello conventuale, che Carmelo faceva diventare, di volta in volta, water, cripta, negozio, letto, chiostro, scultura totemica, personaggio complice e antagonista. Tutta la regia, l'illuminotecnica e i movimenti scenici erano impostati sui movimenti delle due porte che si spiavano. A questo proposito, nella sua autobiografia, Carmelo dice: «L'illuminazione non contemplava nessun riflettore in sala. La luce filtrava tra gli spiragli di due portali prospettici, ai due lati del boccascena, rotanti su se stessi, come se ogni sequenza fosse spiata da qualcuno. Lame di luci come sguardi umani»<sup>1</sup>. Altrove Carmelo aggiunge una riflessione misteriosa: «C'è un discorso che tengo per me, approfittando del tempo che mi manca»<sup>2</sup>. Chissà a cosa si riferiva.



Fig. 25  
Fotografia di scena  
de *Il Rosa e il Nero*  
(1966)

1. *Ivi*, p. 166.
2. C. Bene, *Il Rosa e il Nero*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977, p. 71.

Ai fasti degli ori ortodossi va aggiunto quello dei broccati e damascati delle lunghe stole o teli che fungevano da costumi. Costruirli sarebbe costato una tombola, così gli suggerii di usarli su calzamaglie color carne. Scriverà poi Carmelo:

Finalmente gli attori non indossavano costumi precostituiti. Si ammantavano soltanto di drappi disponibili a tutte le svolte pensabili e no *dell'epoca del loro cuore* [...] tra musiche gregoriane ed esercizi acrobatici. [...] Provammo e riprovammo più volte il *monaco*, decurtato dell'orale, affidandolo unicamente ai *passi* dei non-costumi e funzionava perfettamente (grandioso spettacolo a sé!)<sup>3</sup>.

In sostanza Carmelo fa sua l'idea di un abbigliamento giocoso che gli attori dovevano costruirsi secondo il loro estro, indossando sulla calzamaglia lunghe stole di damascato e broccato, in oro e argento, proprio come il decoro della scena.

Carmelo faceva Ambrosio, Maria Monti Agnese, Lydia Mancinelli Matilda, Silvano Spadaccino Don Loreno De Medina, Ornella Ferrari Antonia, Max Spaccialbelli Don Raymond De Las Cisternas, Rossana Rovere Elvira madre di Antonia. La storia narra di Ambrosio, un pio monaco spagnolo, e della sua pupilla, e della loro caduta in disgrazia. Il lavoro inizia con un elogio di Lorenzo per il vecchio abate rivolto ad Antonia, sua innamorata. Entra Ambrosio, Antonia gli bacia la mano. Lui se ne innamora subito e la trascina via. Folate di vento che aprono e chiudono le porte. Luce, buio. Poi il Monaco e il novizio Rosario si precipitano a chiuderle, tagliati da lamine di luce e mistero. Si sentono le loro voci come portate da un'eco. Tempo di valzer. Il novizio Rosario rivela al Monaco di essere donna. Ambrosio inorridito gli ordina di lasciare subito il convento onde allontanare da sé ogni tentazione. Rosario è innamorato del Monaco, non intende lasciare il convento e prima di andarsene vuole almeno come pegno una rosa appassita che porterà in seno per sempre. Il Monaco si china per prenderne una, ma viene morso da un serpente. Rosario-Matilda gli prende la mano, la bacia e succhia il sangue avvelenato. Si sente male, sta per morire. Ora millanta di essersi sacrificata per il suo amante. Il frate non vuole che lei muoia, ma lei afferma che ci sono solo due modi per salvarla: «Se devo vivere è solo per amarti». Il frate

3. C. Bene e G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 166.

**Carmelo Bene**  
**fra teatro**  
**e spettacolo**  
Salvatore Vendittelli

non cede: «Via, via, vai lontano da me, lascia il convento». Matilda esce, ma un attimo dopo rientra in scena con un pugnale in mano seguita dal Monaco che grida: «Matilda!» E lei: «Non lascerò mai viva queste mura».



Fig. 26  
Fotografia di scena  
de *Il Rosa e il Nero*  
(1966)

Segue una colluttazione con il novizio-Matilda. Il Monaco per disarmarla scopre la donna che è in lei. Ambrosio dice: «Vivi Matilda, vivi». I due sono in procinto d'amarsi, ma entra Antonia che si trova di fronte due opere d'arte: una è l'affresco della Madonna dipinto sulla parete di destra e l'altra una scultura che è Matilda immobilizzata come fosse di cera. Il Monaco, per distogliere l'attenzione di Antonia, bacia l'affresco. Poi pensando che non potrà mai avere Matilda per sempre, che tanto somiglia alla Madonna, tenta di strapparla dal muro, ma gli rimane in mano solo la cornice, che altro non è che la sua fede, la sua vanità. La sbatte per terra calpestandola, dicendo: «Prostituta!!». Dopo aver manifestato i suoi desideri carnali per Matilda si rivolge ad Antonia. Il Monaco grida: «L'indirizzo, l'indirizzo» e Antonia gli porge un bigliettino. Tutto lo spettacolo è un via vai di bigliettini (come

in *Amleto*). Il Monaco legge: «Donna Elvira Dalfa, strada di Santiago, quinta porta dopo il palazzo d'Albornos». Entrano Raymond e Agnese, questa gli dà un bigliettino: «Raymond, non c'è tempo da perdere, devo fuggire dal convento, sono incinta. Tra cinque giorni dovrebbe apparire la monaca in-sanguinata, non appena l'orologio batterà le dodici lascerò la mia cella vestita con gli stessi panni dello Spettro. In te solo riposano tutte le mie speranze».



Fig. 27  
Fotografia di scena  
de *Il Rosa e il Nero*  
(1966)

L'orologio suona le dodici, Raymond vede la sua innamorata: «Agnese! Agnese, sei mia!». Lei, atterrita e senza più fiato: «Raymond, Raymond, sei mio!». Raymond alza il velo e il sangue gli si gela nelle vene. Si trova tra le braccia un cadavere inanimato. Cerca di chiamare aiuto, ma il suono gli muore in gola. Rimane paralizzato dall'impotenza, immobile come una statua con il fantasma tra le braccia. Buio. Entra la Madre Superiora e rivolta ad Agnese le dice: «Bevi! Ed entro un'ora sarai passata al numero dei morti». Agnese beve, ma non un veleno bensì un narcotico. La Superiora: «Tutta Madrid la deve credere morta». Buio. Passato l'effetto del narcotico Agnese si avvia verso il confessionale. L'attende Ambrosio che l'afferra e l'attrae a sé. La luce è un po' stregata. Il catafalco a due piazze in primo piano non pare più un confessionale, ma l'interno di una carrozza. Confessore e penitente

ora sono due amanti in fuga (un macchinista fa ballare il balzacchino in primo piano, come fosse una carrozza in movimento). Agnese: «Aspettate, padre, aspettate... Molto tempo prima ch'io prendessi il velo, Don Raymond era padrone del mio cuore... ci incontravamo di notte nei giardini di Santa Chiara. In un momento di incoscienza ho violato i voti di castità. Sarò presto madre». Ma Ambrosio non sente ragione: «Sei mia!». Qui chi più soffre è il Monaco, stordito non dalla trama del racconto di Agnese, ma dalla disperazione di lei fatta ritmo puro. C'è in fondo un solo modo di vendicarsi del male ricevuto: quello di goderselo. Ambrosio, rivolto ad Agnese «Dimmi mia bella figlia, hai conosciuto cos'è l'amore?». E lei: «Ma certamente. La prima volta che vi ho visto, Ambrosio». «Me Agnese? L'hai provato per me?». Agnese: «Dal primo momento che vi ho visto». Ambrosio: «Ancora.. dillo ancora... ancora...». La bacia, la spoglia, fanno l'amore, ma entra la madre, Elvira: «Santo Cielo!!... L'uomo che tutta Madrid reputa un Santo». Il Monaco la vorrebbe strangolare. Ma Elvira muore d'infarto.



Fig. 28  
Fotografia di scena de  
*Il Rosa e il Nero* (1966)

Ambrosio: «Sì, sì, dimmelo ancora» e preso da un raptus fino alla fine del buio, la violenta e l'uccide. A questa tragedia si uniscono la storia di Raymond e Antonia, che tra bigliettini e

tentativi di fughe finiscono per perdersi, e quella di Lorenzo e della sorella di lui, sepolta viva da monache gelose. Al termine Ambrosio viene consegnato all'inquisizione e per sfuggire alla sentenza cerca di vendere l'anima a Satana. Matilda gli dà un ultimo bigliettino che il monaco decifra: «Tanto gentile e tanto onesta pare la donna mia...». E, privato da Matilda dell'ultimo sostegno d'una cornice di santità, muore dicendo: «La donna mia... la donna mia...». Il sipario si chiude sulla frase musicale del *Faust* di Gounod.



Fig. 29  
Fotografia di scena de *Il Rosa e il Nero* (1966)

Rispetto a quel poco che rimane del romanzo, il lavoro passa da una scena di terrore infernale a una rivisitazione del terrore in funzione dell'ironia e del burlesco. Sono d'accordo con Ennio Flaiano che in una recensione pubblicata sull'«Europeo» il 10 novembre 1966, scrive:

Carmelo Bene dimostra che tutta questa roba da mercato delle pulci diventa teatro nella misura in cui si finge di crederci. Cioè, di evocarla come un seguito di ideogrammi

teatrali, pure immagini depositate nel melodramma e recuperate con uno struggimento profondo, direi da ragazzo che vede ancora il teatro come un suo spettacolo personale, un tentativo di autobiografia da vivere. Quindi, un modo di addobbarsi e di svestirsi quasi nevrotico, di incespicare nei reperti simbolici dell'estetismo para-religioso delle sagrestie (Wilde, Huysmans, Flaubert, D'Annunzio, ecc., sino al neo-barocco dei film), di proporre insomma un'alternativa delirante alla realtà del tempo libero di massa. Non a caso Carmelo Bene è nato a Lecce, nel barocco più fiorito, dove sopravvive un artigianato di santuari di cartapesta e dove Giuseppe (da Copertino) fu elevato alla gloria degli altari grazie ai voli che spiccava in chiesa librandosi elegantemente sui fedeli, riscoprendo che la meraviglia è il fine non solo del poeta ma anche dell'attore. Per capirlo, basta osservare come ama avvolgersi nelle sue stoffe damascate, e obbligarvi i suoi compagni di scena: sembrano attori ambulanti capitati di notte in un negozio di arredi sacri<sup>4</sup>.

Tutte le recensioni dell'epoca parlavano del grande talento di Carmelo, della sua preoccupazione di meravigliare e del suo gusto dello scandalo a tutti i costi.

4. *Ivi*, pp. 164-165.

## Nostra Signora dei Turchi

aA

Tornato da Santa Cesarea Terme dopo una pausa di riposo, Carmelo mi telefonò e mi chiese se ci fossero novità in merito al locale che stava cercando. Gli dissi che ne avevo trovati due che valeva la pena prendere in considerazione. Uno era quello di via Belsiana, che tuttavia era ancora sotto sequestro. Non gli spiegai cosa era successo perché sapevo come la pensava. Immaginavo che avrebbe disapprovato, così gli parlai dell'altro. Ma prima vale la pena ricordare la storia di via Belsiana. Il locale era una pizzeria in fallimento (in un angolo di via Belsiana, appunto) che purtroppo, non avendo la necessaria uscita di sicurezza, non poteva ottenere l'agibilità per farci un teatro.

Una sera del '65, avendo saputo da mia moglie che erano scaduti i diritti del *Vicario* di Rolf Hochhuth (li aveva acquistati cinque anni prima lo Stato italiano, tramite l'EIST, pur di non farlo rappresentare: una censura tipicamente democristiana per non mettere in cattiva luce Papa Pacelli, Pio XII), proposi a Gian Maria Volonté di acquistarli. In quel periodo ero in contatto con lui per ragioni di lavoro. Non voleva crederci, ma era un'occasione straordinaria, così ci mobilitammo per entrare in contatto con l'autore. Riuscii a convincere Volonté a fare una recita a porte chiuse.

83

Prendemmo il locale e, dopo un lungo lavoro di restauro, lo trasformammo in un teatro bizantino con una grande gradinata che scendeva verso un bunker (la scena). La sera della prova generale, finito di sistemare le luci con l'elettricista, andai a casa per cambiarmi. Quando tornai per la rappresentazione, la polizia aveva circondato e bloccato il teatro, e nessuno poteva più entrare o uscire. Sentivo da lontano i canti e il battere dei piedi sui gradoni di legno di chi era riuscito a entrare. Volonté, infatti, contro il mio parere, aveva avvisato la stampa e la cosa era diventata di dominio pubblico. Ci fu un'interpellanza alla Camera di Luzzatto (deputato del PSDI). Tutti i giornali parlarono del *Vicario*. L'operazione teatrale fu un disastro economico ma un successo politico.

Così, quando più avanti incontrai Carmelo, non gli raccontai i particolari di quella avventura. Appena sentiva odore di politica o di protesta civile vomitava. Un asociale completo. Diceva spesso: «Me ne strafotto dei problemi sociali. Il povero andrebbe fucilato, la razza umana mi ripugna. La specie, la primogenitura, la coppia, il condominio, mi fanno schifo, così come la cultura di Stato, la scuola, l'università».

Il suo teatro si è sempre tenuto lontano da qualsiasi tipo di ipoteca ideologica e politica, sia nella regia che nella drammaturgia. A quei tempi, le premesse ideologiche, come le condizioni operative, come le funzioni sociali, in un fervore di rischiose avventure, di tentativi, di esperienze, di parole d'ordine e di dibattiti, erano all'ordine del giorno. Un clima che non aveva precedenti (a questo proposito ricordo i dibattiti tra il pubblico e gli autori, come Diego Fabbri, al Teatro Valle dopo lo spettacolo). Non si trattava di modificare l'esistente, ma di una revisione radicale che fondasse un nuovo modo di fare teatro. Un teatro che parlava alla collettività per annullare i conflitti e le parcelizzazioni che l'attraversavano. I vecchi contenuti diventavano arbitrari, messaggi a senso unico, su cui tanto si era discettato, scoprendovi l'essenza stessa del fare teatro. A queste considerazioni va aggiunto il fatto logistico. Non soltanto le cantine erano luoghi forzati in cui si allestivano spettacoli in mancanza di meglio, ma ci si serviva anche di luoghi quotidiani come aule scolastiche, mense di fabbrica, case occupate, cortili, perfino strade, per togliere al teatro il suo aspetto di attività ludica e consumistica. Questa diversa

concezione del fare teatro comportava la messa in dubbio del significato stesso della parola “teatro” trasmessoci dalla nostra tradizione culturale. Lo sforzo continuo di darle una nuova e differente ragione d'essere, ebbe conseguenze inevitabili anche su altri elementi del linguaggio scenico. L'eliminazione della scena, per esempio, nella sua funzione di arredamento di uno spazio, con il recupero della lezione di Appia, e il suo portarla alle estreme conseguenze, affidandosi interamente all'eloquenza e alla plasticità dei corpi, era diventata oggetto di un ripensamento totale.

Ma torniamo a noi. Il secondo locale che avevo trovato era appunto una specie di cantina in via Gioacchino Belli 72, nei pressi di Piazza Cavour (il futuro Beat 72). Così la scelta di un seminterrato come quello di via Belli per allestire i nostri spettacoli fu abbastanza naturale, anche per il costo ridotto della sala. Andammo a vederlo. Carmelo voleva un suo teatro. Ne aveva già frequentati quattro: il Centrale, le Muse, i Satiri, l'Arlecchino, ma questa volta si doveva adattare a una specie di scantinato. Gli piacque e incaricò la Mancinelli di prendere contatto con Ulisse Benedetti per l'affitto. Carmelo mi chiese se potevo apportare delle modifiche alla sala e ne discutemmo a lungo. Trasformai il locale e durante i lavori chiesi a Carmelo con che cosa lo avremmo inaugurato: «Per ora si tratta di mettere in scena *Nostra Signora dei Turchi*, poi si vedrà». Ed io: «Di che si tratta?». Carmelo: «Di un poveraccio che racconta le sue disavventure al tempo dei Mori ad Otranto. Un saggio storico sul mio sud del sud». Ed io: «Ma è un copione?». Carmelo: «No, è un romanzo che ho scritto al mare a Santa Cesarea Terme, te lo farò leggere». Dunque il nuovo spettacolo si intitolava come il suo libro, *Nostra Signora dei Turchi*. Come ho già detto il locale era un seminterrato adatto sì e no alle casalinghe dimensioni dello spettacolo di *cabaret*. L'ingresso a livello strada era una stanza tre per quattro, doveva essere il botteghino. Entrando, sulla sinistra, una porta immetteva alle scale che portavano nel salone-teatro. Questo era un grande ambiente con al centro quattro pilastri, distanti l'uno dall'altro cinque metri e tra questi e le pareti circostanti altrettanto. Per cui il locale misurava venti metri per venti. L'area centrale dei due pilastri fino al muro di fondo era adibito a palcoscenico e ai lati due spazi ad uso camerini. Di fronte a questo era disposta la platea. Intorno un'area

libera che serviva da *atelier*. Dovevamo arredare l'ambiente e organizzare il palcoscenico. Dopo aver letto il romanzo e discusso con Carmelo su come impostare il lavoro, decisi di creare due ambienti distinti, il privato e il pubblico. Il privato doveva rimanere isolato, nascosto agli spettatori. Così venne naturale l'idea di chiudere il boccascena con una vetrata. Conoscevo a Ponte Mammolo, di fronte alla Chimica Aniene, un deposito di scarti di porte e finestre. Trovai tre telai di porte finestre cuspidate di misure diverse. Due, alte due metri e mezzo per uno e trenta; l'altra alta tre metri per uno e sessanta. Le portai dal vetraio, le dipinsi e le unii per formare un'unica parete a chiudere il boccascena tra i due pilastri. Insieme costituivano un'apertura frontale di quattro metri e venti di vetrata, vicina alla larghezza di cinque metri fra un pilastro e l'altro. Il sipario fu abolito a favore di un portale di vetro dalle linee orientaleggianti, la sintesi d'una facciata di chiesa gotica. Feci dipingere le pareti del locale di nero e, con il rullo, le decorai con bande in oro e argento. Queste, con il riflesso delle luci, simulavano pleniluni metafisici. Ori e calcificazioni saraceni, con specchi e tende di damasco che ricordavano l'atmosfera che si respirava nel vecchio Teatro Laboratorio di piazza San Cosimato. Sulla parete di fondo, dietro la vetrata, dipinsi un grande rosone romanico-moresco con il fosforo, che illuminato con una forte luce per un po' di tempo, rimaneva acceso per ore. Dietro le vetrate un ottomano ad elle, un tavolo, una cucina a gas funzionante, vasellame, quadri e un'infinità di oggetti i più strani: gomme di auto, tazza-water, ceste di frutta e pomodori, valige, libri, archi-bugi, teca da farmacia, ecc.: gli accumuli più improbabili. Il pubblico doveva seguire l'azione attraverso i vetri delle porte-finestre chiuse senza sentire nulla. Ciò che accadeva lì dentro era un fatto privato. Solo al secondo atto si aprivano le finestre al centro per rendere pubblico il privato. Tramite un amico, impiegato al comune, avevamo recuperato trenta banchi scolastici in disuso di scuola elementare accatastati da anni in un sottoscala. Erano banchi piccolissimi, orrendi, dipinti di un verde prato, di quelli del primo Novecento con sedile e scrittoio tutto in un pezzo, col buco per il calamaio. Il pubblico, che tornava ai banchi di scuola, poteva sedere solo sullo scrittoio con i piedi sul sedile, stando scomodissimo ed essendo costretto ad assumere il ruolo del *voyeur*.



Fig 30  
Locandina di *Nostra Signora dei Turchi* (1966)

*Nostra Signora dei Turchi* è, a detta di Bene, un' autobiografia immaginaria, una sorta di parodia della vita interiore. Carmelo in questo racconto rivela la sua vita di commediante, un pezzo inconscio del suo essere bambino-Pinocchio, disobbediente, vendicativo, sovvertitore per gioco, un buffone dopato. Un poveraccio che narra la sua vita ridotta a marionetta mentre tumefatto da queste disavventure, che l'io autolesionista gli procura continuamente, esibisce da protagonista il suo corpo in scena sempre acciaccato, ferito, bendato, malconcio. Ci troviamo davanti alla parabola d'una ributtante vocazione al martirio. Qui Carmelo demistifica il culto ipocrita del sacrificio. Il personaggio principale, forse la vittima di quel lontano massacro, oscilla tra la vita e la morte, tra la dimensione terrestre e la spiritualità, tra amor sacro e amor profano. C'è in Carmelo Bene un' antica fascinazione per il burattino che può rompersi e riaggiustarsi. Non solo i gesti, ma le cose stesse sono sottoposte a un identico sistematico spossessamento delle loro fun-

zioni: gli oggetti non servono o se servono non si trovano. Le valigie che si riempiono e si svuotano, si aprono e chiudono, vanno e vengono in continuazione. Gli oggetti e i mobili della stanza vengono alternativamente rotti e riaggiustati, perciò il protagonista è costantemente costretto a riparare mobili e rabberciare cocci. L'olfatto è tiranneggiato dagli aromi violenti della cucina del sud, accompagnato dall'immane pa-pa-zum-pa delle romanze liriche predilette dalla chiusa borghesia paesana. Carmelo cuoce spaghetti in una fetida cucina, tra sughi disgustosi e uova sbattute, dove mangia, beve, prepara leccornie ai fornelli e impreca contro un giovine novizio pruriginoso, che è il suo doppio. Il protagonista simula reazioni e risposte, ride, piange, parla e si risponde, mentre piove e tuona. Brani di Puccini e di Verdi ossessivi sopra inserti di Ruggeri che recita: «quant'è bella giovinezza...» e brani di poesia di Federico García Lorca: «alle cinque della sera...» con la voce di Arnaldo Foà. E tutto è amalgamato in una tempesta di suoni senza tempo. Carmelo in questo spettacolo mescola e confonde le sensazioni di una adolescenza tutta permeata da odori, sensazioni, prospettive di antiche leggende moresche della sua terra d'Otranto, rivissute in una contemporaneità senza epoca. Rivive l'ossessione di un sesso spaventato, mortificato dalla presenza di un indelebile grottesco medioevo fitto di monache sante, di reliquie, di minacciose apparizioni: tibie, ossari, fantasmi inquieti, cavalieri della fede che covano sotto la corazza: erotismo e asceti. Tutte sovrapposizioni che affermano la stessa caotica necessità che c'era nel *Gregorio* del '61.



Foto 31  
Fotografia di scena di *Nostra Signora dei Turchi*  
(1966)

Si è trattato di uno spettacolo tutto tenuto sul filo di un urlo accorato, un lungo singhiozzo per l'impossibilità di arrivare all'azione, di chiarire, di spiegare, di individuare. Un lavoro che si proponeva come un canto disperato, come condanna alla solitudine, non alleviata né dalla compagnia dei sogni, né dalla mistificazione della droga, né dall'apparente pienezza dell'afflato barocco. Carmelo si moltiplicava muovendosi tra due opposte immagini di donne. Lydia Mancinelli con un volto di cera e di noia, con una parvenza di santità, pigra e ottusa, ricattava lo storpio guerriero, mentre la Puratich si abbandonava a una sensualità animalesca. Due Margherite, prima e dopo la cura. L'una eroica e aureolata, che per quanti salti facesse non riusciva a mettere le ali: una maledetta scocciatrice, una specie di crocerossina che sembrava avere qualcosa della sadica fatina di Pinocchio. L'altra carnale e placidamente borghese, e prostituta. Il Cavaliere, invece d'immolarsi in paradiso, morirà alla fine di un'orgia gastronomica-sessuale, con grande consumo di spaghetti nella minuscola ribalta mentre, perdendo pezzi di armatura, spallacci, elmo e cosciali, con uno sconquasso fragoroso, tenta un buffo approccio amoroso, e trovandosi nella impossibilità di farlo, muore con un colpo di rivoltella sulla ribalta. Uno del pubblico gridò: «Meglio tardi che mai!»

C'era in questo spettacolo la volontà di esibirsi *contro* il pubblico, di recitargli contro dopo averlo invitato. Così, alla fine, gli spettatori finiscono per percepire i tre personaggi alienati come spettri, dentro un acquario, in una nebulosa di sogno. Una teatralità anti-teatrale.



Foto 32  
Fotografia di scena di *Nostra Signora  
dei Turchi* (1966)

*Nostra Signora dei Turchi* non è stata una rappresentazione, ma un'esperienza dell'inafferrabile, dell'incomprensione e del rifiuto. Un'esperienza individuale. Il pubblico che ritorna ai banchi di scuola per spiare un *ménage* privato, inetto e non integrato con le leggi e le convenzioni del mondo e che, non adeguandosi alle comuni regole, vive un mondo senza misure. Così, l'autonomia *del* teatro diventa, in questo lavoro, autonomia *dal* teatro, e dunque dal pubblico.

Ma qui Carmelo dimostra ancora una volta una idiosincrasia nei miei confronti. Riferendosi alla riedizione di *Nostra Signora dei Turchi* del 1972, portata in scena dopo la lunga parentesi cinematografica, scriverà: «La novità più rilevante è la quarta parete in forma di vetrata realizzata da Gino Marotta»<sup>1</sup>. Rimuove completamente l'edizione montata al Beat 72, dove già appariva la vetrata come quarta parete, che lì prendeva anche l'aspetto d'una facciata di chiesa gotica, compreso il rosone dipinto sul fondo e le «fantasie *voyeuristiche*»<sup>2</sup> abbinate ai banchi di scuola di prima elementare. Di questo però nell'edizione successiva non si fa più alcun cenno.

Ormai Marotta è Lucifero che l'accompagna in tutte le sue sventure, dalla *Salomè* in poi. Nel film *Nostra Signora dei Turchi*, del '68, il Frate-Mangiafuoco mentre cucina un pollo, parla con se stesso e al Novizio-Pinocchio dice: «Le puttane le devi lasciare stare...». Sembra una raccomandazione della madre. Il Frate-Mangiafuoco risponde: «Io non ci penso nemmeno alla carne».

Il tempo negli spettacoli di Bene si dilata e si contrae a volontà. C'è un ricominciare sempre da capo. Come la musica di Johann Sebastian Bach. In *Nostra Signora dei Turchi* Carmelo esaspera l'aspetto della beffa con esiti di comico goliardico. Un comico sboccato e problematico al limite del grottesco. C'è la dinamica dello spezzettamento. I corpi si muovono a scatti come appunto è il movimento della marionetta: forse per questo a Carmelo piaceva tanto il teatro *kitsch* della compagnia D'Origlia-Palmi. La storia dell'invasione dei turchi è un'esperienza spirituale che serve per far riconciliare il suo presente con il passato. È il paradosso del doppio e del contrario in tutto il suo linguaggio, è il suo stile, che ritorna sempre e che capovolge tutto. Un vezzo? Una verifica? Un

1. *Ivi*, p. 319.
2. *Ibid.*

modo di confondere e imbrogliare il discorso? Per esempio nell'autobiografia scrive: «C'è una scena senza scritti e degli scritti senza scena»<sup>3</sup>. Significativo da questo punto di vista lo scambio di battute con se stesso in una sorta di metateatro teso sempre verso il barocco nel film *Nostra Signora dei Turchi*, dove il monaco si sdoppia nel novizio, come un parlarsi allo specchio ottenuto col semplice espediente teatrale del togliere e mettere una barba. Feroce parodia del *doppio*.

Nella sua autobiografia Carmelo Bene descrive la presa d'Otranto da parte dei mori comandati dall'ammiraglio Acmet, avvenuta cinquecento anni prima, e racconta come la Cattedrale venisse trasformata in scuderia e come trentamila abitanti (uomini, donne e bambini) venissero trucidati. La storia dei martiri è presentata come una tarda critica-denuncia etico-politica per affermare come il genocidio perpetrato dai turchi, nei confronti dei cristiani, fosse stato completamente rimosso. Venezia non fece nulla per difenderli poiché prevalse la ragione commerciale (troppo vitale il traffico con l'Oriente). Anche la Chiesa si guardò bene dall'intervenire. Lo stesso Aragonese, esposto in prima persona, si estraniò dalla vicenda: solo più tardi intervenne per riportare i martiri in patria alloggiandoli nelle cripte di Otranto. Concludendo amaro, Carmelo scrive: «Il paese biancovestito s'è votato alla resa come apertura turistica»<sup>4</sup> (unica battuta socio-politica di Carmelo).

Inutile dire che anche la morte intrattiene un rapporto privilegiato con la santità. Il protagonista di *Nostra Signora dei Turchi* compare addirittura dentro un'urna o sarcofago da santo all'interno di una chiesa, e non bisogna certo stupirsi poiché egli è allo stesso tempo morto e santo e non si vede perché non potrebbe recitare la parte della reliquia. Questi personaggi muoiono sempre e quindi non muoiono mai. Non a caso il protagonista di *Nostra Signora dei Turchi* viene definito *Lazzaro*, che gioca a morire e risorgere ogni giorno, per non morire e risorgere una volta per tutte.

Con il film *Don Giovanni* avremo addirittura un trattato sulla morte e sulla putrefazione dei morti viventi.

Nel '66 mi divisi dal mio socio del laboratorio di scenotecnica. Ormai eravamo talmente conosciuti dagli amministratori

3. *Ivi*, p. 225.

4. *Ivi*, p. 209.

teatrali, capocomici e registi, che ci potevamo permettere di dividere l'impresa. Dal '66 al '71 fu un periodo fecondo nel quale firmai una ventina di lavori teatrali.

Nell'ottobre del 1968, al Teatro Verdi di Viterbo, feci le scene di *Fiore di Cactus* di Barillet e Gredy con la regia di Carlo Di Stefano, compagnia Alberto Lupo-Valeria Valeri. Con *La Contessa* di Maurice Druon, regia di Leonardo Bragaglia, inaugurai il Teatro dei Dioscuri, al Quirinale. Visconti, presente alla prima, gridò: «Miracolo! Un grottesco che passerà alla storia». Ma quel grottesco era solo un errore del regista, il quale fece recitare gli attori in modo esageratamente tragico trasformando il tutto in un grottesco. La sera stessa Bragaglia riunì la compagnia cercando di aumentare l'enfasi drammatica, soprattutto della protagonista Teresa Albani, a favore del comico, ma finì per rovinare tutto.

Il 5 giugno 1967 ero sul palcoscenico del Teatro La Cometa. Stavo montando la commedia col titolo più lungo dello storia del teatro: *O papà, povero papà, la mamma ti ha appeso dentro l'armadio...* di Kopit, con la regia di Sergio Tòfano, quando improvvisamente si spalancò la porta che immetteva in platea ed entrò trafelato il direttore del teatro gridando: «È scoppiata la guerra!». Rimasi paralizzato, perché pensai subito alla guerra nucleare, invece era iniziata la guerra del Kippur. L'Egitto e la Siria avevano attaccato Israele. La situazione era comunque grave perché dietro quello scontro c'era la lunga mano della Guerra Fredda tra Stati Uniti e Unione Sovietica. Per fortuna si risolse tutto in sei giorni.

In questa occasione conobbi il futuro premio Oscar per gli effetti speciali Carlo Rambaldi, che per lo spettacolo aveva il compito di inventare una pianta carnivora che dal sottopalco doveva crescere a dismisura fino a riempire tutto il bocca-scena. Un successo strabiliante. I marchingegni di Rambaldi furono una vera scoperta e un gran divertimento.

Sempre nel '67 collaborai con Peppino De Filippo per *Come si rapina una banca* di Samy Fayad, con la sua regia, rappresentato al Teatro delle Arti.

Nella primavera del 1968, Modugno mi scritturò per l'ideazione e il montaggio della scenografia di *Liola* di Pirandello. Aveva deciso di rappresentare lo spettacolo sotto una tenda da circo. Io avevo ancora dei tristi ricordi per il disastro della tenda montata a Spoleto in occasione di *Pinocchio* e *Amleto*, tuttavia pensai che il circo era in piedi da più di duecento an-

ni e così accettai di fare il lavoro. La tenda fu montata all'Eur davanti alla Fiera di Roma. Lo spazio interno era occupato per metà dalla scena e per l'altra metà dalle gradinate per il pubblico. Il critico teatrale Giorgio Prosperi curava la regia e i due comici Franco Franchi e Ciccio Ingrassia debuttavano nel teatro di prosa.

Ormai ero solo e senza più laboratorio, tuttavia continuavano a fioccare richieste di lavoro. Ero diventato uno scenografo-scenotecnico volante. Progettavo scene e costumi nello studio di via dell'Orso, che poi realizzavo in posti occasionali presi in affitto. Così è accaduto per molte delle mie scene di questo periodo: *Duecentomila e uno* di Salvato Cappelli, *Il Padre* di August Strindberg (con la regia di Ernesto Laura), *Agamennone* di Vittorio Alfieri (con la regia di Davide Montemurri, al Teatro Olimpico di Vicenza), due atti unici di Ionesco, *La lezione* e *La ragazza da marito* (al Ridotto dell'Eliseo, regia di Sergio Bargone), *Pinocchio* di Collodi (regia di Marco Mariani, al Teatro Goldoni di Genova), *Satira e no* di Carlo di Stefano, *Le sedie* di Ionesco (regia di Lucio Chiavarelli), *Il sacrilegio* di Italo Chiusano (a San Miniato nel 1982).

Circa due anni dopo la rappresentazione di *Nostra Signora dei Turchi*, Carmelo partì per il Marocco alla ricerca di idee, di colori e di costumi berberi, non prima di avermi contattato per dirmi che aveva intenzione di girare un film sul suo *Faust* tanto agognato. Sembra che fosse andato anche a Bruxelles e in Provenza alla ricerca di idee. Quando tornò a Roma mi costrinse a fare i sopralluoghi necessari per l'impresa cinematografica. Andammo insieme a Napoli con la mia macchina per visitare il Circo Togni. Ci serviva una gabbia con delle tigri. Il domatore disse che di cinema se ne intendeva abbastanza perché aveva partecipato a molti film. Ci parlò di trucchi per le riprese, di specchi, di sicurezza, insomma fece di tutto per rassicurare Carmelo, che mostrava grandi dubbi. Facemmo un'escursione sul Vesuvio, perché avevamo bisogno di un paesaggio lunare, tutto nero. Poi visitammo degli sfascia-carrozze, tutto in una giornata. Durante il viaggio di ritorno a Roma parlammo a lungo di come realizzare questo film senza soldi. In seguito Carmelo dirà: «Sarebbe stato il mio miglior film, il più orrido. Ho un grande rimpianto per questa universale pattumiera perduta»<sup>5</sup>. Dopo una settimana

5. *Ivi*, p. 297.

mi telefonò per dirmi che il *Faust* era rimandato e che invece al suo posto avremmo fatto *Edoardo II* di Marlowe. Ero molto arrabbiato perché ero già a metà della progettazione e tralasciare un lavoro appena iniziato, con le idee, le invenzioni, le faticose soluzioni, era abbastanza snervante e demoralizzante. Ero abituato ai suoi cambiamenti repentini e ai suoi ripensamenti, ma questa continua mancanza di rispetto per il lavoro degli altri superava ogni limite. Tuttavia, quando più tardi mi spiegò cosa era successo, mi calmai.

Carmelo aveva conosciuto al ristorante dove di solito andava a cenare dietro Piazza del Popolo (o meglio, più che a cenare, a incontrare persone e cercare occasioni di lavoro) un personaggio dall'aria misteriosa di quarantacinque-cinquant'anni. Era un reduce della Libia, cacciato da Gheddafi assieme a molti altri italiani. Aveva fatto un po' di soldi con i trasporti e raccontò che gli sarebbe piaciuto investire nel cinema. Disse che sarebbe stato onorato di fare un film con Carmelo Bene. Carmelo non se lo fece ripetere due volte: «Facciamo *Edoardo II* di Marlowe» (ancora oggi mi chiedo perché non gli propose *Faust*, visto che era già in fase di lavorazione, e oltretutto era anche il suo chiodo fisso). Comunque, presero appuntamento e ne parlarono a lungo. Finalmente arrivarono a un accordo. Carmelo mi telefonò dicendomi che *Edoardo II* era cosa fatta, che avevamo i soldi per girarlo. Così mi diede un appuntamento in studio. Mi spiegò la situazione e mi diede l'incarico di progettare scene e costumi. Per ridurre le spese decidemmo di rinunciare a uno studio di Cinecittà e girare tutto all'interno di una grande tenda bianca, tipo quella usata dallo Scià di Persia Reza Pahlavi per il suo faraonico matrimonio. Volevamo sperimentare il bianco assoluto in cinema. Tutto doveva essere bianco, i costumi, le corazze, le armi, i cavalli, il grande letto al centro della tenda, perfino il terreno.

Anni dopo, nel '72, per *Un Amleto di meno*, Carmelo riproporrà a Cinecittà questo bianco, che gli consentiva di non cambiare le luci per le diverse scene, foderando lo studio con la stoffa di pelle d'uovo, e mettendo così nei guai l'operatore Masini per le riprese a luce di candela e gli effetti prodotti dagli specchi.

Andai da Rancati per la costruzione degli elmetti e delle corazze e per verificare l'effetto della luce sui vari materiali al fine di ottenere il bianco in pellicola. Facemmo delle foto

ad alcuni elmi (che ho ancora) per controllare il risultato. Li costruimmo di alluminio, di resina dipinta con vari materiali, incollandovi sopra tela, carta, gessi vari, e tutte le prove risultarono negative. Feci dei costumi memorabili. Terminai in studio tutti gli esecutivi e tutti i particolari del film e li mostrai al novello produttore che rimase colpito dalla bellezza e dalla qualità del progetto, considerando anche il basso costo della produzione (per i costumi ebbi un acconto di duecentomila lire). Improvvisamente, anche questa volta, tutto finì in una bolla di sapone. Non ho mai saputo cosa fosse successo.

Ho ancora in studio e a casa tutti gli elaborati di ben sei film, dei quali uno solo è stato realizzato, *Don Giovanni*. Nemmeno un grazie. Tutto rimosso. Al massimo della delusione e dello sconforto, partii con la mia famiglia per le vacanze. Il 20 luglio del 1969, mentre stavo facendo colazione, vedo in televisione immagini da fantascienza: l'uomo stava sbarcando sulla Luna. Chiamai mia moglie e le bambine e insieme assistemmo a un evento epocale. Gli statunitensi stavano superando i sovietici nella corsa verso lo spazio. Gagarin, il primo uomo uscito fuori dell'orbita terrestre, era ormai un mero ricordo. Così, mentre assistevo incredulo e orgoglioso a quell'evento straordinario, mi arrivò una telefonata di Carmelo Bene.

## Don Giovanni

Carmelo aveva appena terminato di girare *Capricci*, una sorta di riepilogo, un incrocio di due lavori teatrali, *Manon* e *Arden of Feversham*. Mi disse: «Ci dobbiamo vedere, voglio fare un film sulle tue opere». Lì per lì non capii: «Vuoi fare un cortometraggio sui miei lavori di pittura?». Carmelo mi spiegò che il film era sul *Don Giovanni* di Barbey d'Aureville, un testo che lo intrigava molto. Gli dissi chiaramente che ero stufo di lavorare senza arrivare mai a niente e lo pregai di rivolgersi a qualcun altro. Lui insistette: «Ascolta Salvatore, dobbiamo fare questo film perché è già fatto. Ho visto il film nel tuo studio. Lì c'è tutto quello che serve per ricostruire la storia di questo povero cristo di Don Giovanni, dai teatrini alle marionette, dai pupazzi ai burattini, ma soprattutto ci sono le tue vetrine blasfeme...». Non potevo credere che volesse le mie cose, le mie pitture e le mie sculture come oggetti di trovarobato e glielo dissi molto indignato. Carmelo mi disse: «Adesso non fare il prezioso, i teatrini e i burattini sono pur sempre oggetti di scena, poi ti dirò perché servono, per quanto riguarda le vetrine saranno flash o immagini che ricorreranno nella mente malata dell'ultima conquista di Don Giovanni. Ma è inutile parlarne ora per telefono. Ci vediamo nel tuo studio». In quel momento ero occupato e rimandammo tutto all'autunno.

**Don Giovanni  
dei Turchi**

Quando finalmente ci incontrammo, Carmelo iniziò dicendo che il film si faceva da solo, che lo avremmo girato in appena due settimane, visto che c'era tutto l'occorrente per farlo e per interpretarlo, che servivano solo tre o quattro personaggi. Disse: «Ho pensato al *Più bell'amore di Don Giovanni* di Barbey, un racconto che fa parte delle *Diaboliche* di Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, e in particolare alla storia della Marchesa e della sua tenebrosa figlia tredicenne che crede di essere rimasta incinta del Conte di Ravila amante della madre». Ero molto riluttante ad assecondarlo, perché continuava a incastrarmi senza un contratto e poi, dopo una mole di lavoro enorme, mi diceva semplicemente che il film non si sarebbe fatto.



Fig. 33  
Locandina del film *Don Giovanni* (1971)

In questa circostanza insistette dicendomi che il *Don Giovanni* si sarebbe davvero fatto e che lo avrebbe girato a casa sua per risparmiare. Io ero inorridito. Gli dissi che girare un film in una casa privata significava distruggerla e che comunque

avrebbe determinato un mare di problemi. Il carico di corrente insufficiente, l'accumulo dei mobili esistenti e quelli nuovi per l'arredamento dei vari set, i grossi cavi elettrici sparsi per ogni dove, lo spazio ridotto al minimo che avrebbe impedito ogni più piccola manovra, il pericolo d'incendio, ecc. Carmelo, tuttavia, aveva una risposta per tutto: sostenne che aveva già provveduto ad aumentare il carico di corrente e che i mobili li avrebbe messi parte in cantina e parte in giardino. Gli dissi che non sapevo cosa avrei dovuto fare oltre a mettergli a disposizione il materiale del mio studio, ma lui insistette e argomentò che per realizzare questo film aveva bisogno della mia capacità tecnica, delle mie conoscenze in questo campo e della mia professionalità. Cercava di incensarmi, perché voleva fare il film a tutti i costi. Gli domandai se aveva i soldi e Carmelo mi disse di non preoccuparmi perché aveva fatto i conti con la Mancinelli e pensava di poter girare in economia. Così, quasi convinto, presi appuntamento per un sopralluogo nella sua casa. L'appartamento in via Aventina 30 consisteva in due camere, cucina, bagno, una cantina e un fazzoletto di giardino di circa centoventi metri quadrati. Gli feci presente che una volta montata la scena, di spazio per muoversi ne rimaneva ben poco e che tra le pareti della scena e quelle vere ci sarebbero stati centinaia di metri di cavi elettrici con grossi rischi d'incendio. Carmelo: «Non ti preoccupare troveremo una soluzione a tutto». Mi diede il testo da leggere e mi disse che aveva ridotto il racconto a poche situazioni. Tutto girava intorno al conflitto fra i due antagonisti. Don Giovanni voleva conquistare a ogni costo la figlia tredicenne della sua ultima amante, una piccola Teresa del Bambin Gesù, viziosetta, baciapile, baciacrocchi, una terribile bambina che gli resisteva, ritrosetta. Da qui una serie di situazioni tragicomiche, pietose. Non era affatto vero quanto diceva Carmelo che per fare il film tutto quel che serviva era già nel mio studio. Alla fine ci sono voluti decine e decine di ciak con un'infinità di materiale il più diverso per costruire ogni volta nuovi ambienti. Don Giovanni, per irretire la piccola bigotta, doveva escogitare volta per volta una situazione diversa che potesse attirarla. E ogni ciak consisteva nel trasformare la stanza di soggiorno o la camera da letto in una nuova scena, un nuovo ambiente. C'era da costruire un set cinematografico in una stanza di cinque metri per cinque, con un'altra vicina, poco più picco-

**Don Giovanni  
dei Turchi**

la della prima. Dovevo costruire un normale appartamento borghese dell'Ottocento, con la possibilità di spostare le pareti, porte e finestre secondo le necessità. Tutto si presentava abbastanza problematico. Feci costruire delle pareti mobili ricoperte di velluto color melanzana, delle vetrate colorate piombate e delle porte antiche che si aprivano su quelle esistenti. Una volta dato il "Silenzio si gira" eravamo chiusi dentro una gabbia. Per uscire, per qualsiasi ragione (per esempio andare al bagno), bisognava spostare una parete. E se si tiene conto che dietro ogni parete c'erano centinaia di metri di cavi elettrici, con spot d'ogni tipo e riflettori da mille *watt* vicini a frasche e rami d'albero che i macchinisti dovevano muovere durante la tempesta, possiamo avere una pallida idea del pericolo che abbiamo corso per girare questo film. Lo obbligai a procurare un estintore che alla fine acquistò solo quando gli presentai un mio scritto dove declinavo ogni responsabilità in caso d'incendio. Carmelo non voleva assumersi alcuna responsabilità.



Fig. 34  
Fotogramma di *Don Giovanni*

Il set tutto intorno alle pareti era pieno di proiettori e materiale infiammabile, bastava una scintilla per morire bruciati vivi. Oltretutto quella gabbia era strapiena di mobili e oggetti di scena che impedivano ogni possibilità di fuga. Per arredare l'altra stanza, la "camera da letto" dell'ultima conquista di Don Giovanni, dovetti andare a Cinecittà per affittare una grande statua alta tre metri. Una Cariatide che doveva trattenere una montagna di tulle che invadeva tutta la stanza in una nuvola bianca. Un grande letto a baldacchino dove la madre della bambina (la Mancinelli) prendeva le varie pose delle desnude in arte: Ingres, Delacroix, Manet, Goya, ecc. La camera da letto e il soggiorno, della stessa misura, erano comunicanti con un grande arco. Tutto il film era girato in un set di quaranta metri quadrati. Carmelo poi scriverà che il *Don Giovanni* fu una vera follia, «l'opera di un poeta pazzo»<sup>1</sup>.

La pellicola iniziava con un grande banchetto: un prologo in bianco e nero, dove le dodici donne del catalogo, la grassoccia, la piccina, la bella, la ricca (quest'ultima, l'unica a colori) sedute a tavola, invitano il loro ex amante a pranzare con loro, per sapere da lui chi di loro è stata la più amata (le dodici donne sono tutte interpretate da Lydia Mancinelli, che cambiava trucco, parrucche, costumi, ecc.). La musica era di Mozart. Don Giovanni snobba le dodici donne, pensa già alla nuova conquista nella stanza accanto, che è appunto la figlia tredicenne dell'ultima sua amante.



Fig. 35  
Le dodici donne di Don Giovanni

1. *Ivi*, p. 303.

Egli si trova così alle prese con due donne, madre e figlia, nel chiuso di un ambiente pieno dei più disparati orpelli. Licenziate le sue ex, abborda la nuova vittima. Inizia la battaglia d'amore tra i due antagonisti. Don Giovanni è un uomo rovinato dalle bugie e dall'onnipotente presenza della santarellina, ma anche un personaggio mediterraneo roso dalla lussuria e interiormente oppresso dall'educazione cattolica, spinto a corrompere una fanciulla e a un tempo soffocato, dilaniato dall'ansia del peccato. Tutto il film è un girare a vuoto: una spinetta che suona muta, sorda a ogni provocatoria *avance*, il vento della tempesta che suona i tasti dei sentimenti più trivi, le trovate più astruse e invoglianti per irretire la piccola vittima, in una girandola di ambientazioni le più diverse, le più accattivanti. Don Giovanni le studia tutte per soggiogare la fanciulla. Le offre caramelle, poi dolci, tanti dolci, una pasticceria. Ella non accetta *avances* e allora Don Giovanni le regala un giocattolo, una bambola, poi due bambole, tante bambole, l'ambiente si trasforma in un negozio di giocattoli. La bambina vuole giocare con l'amore, è diversa dalle altre. Forse apprezzerà di più i fiori, e allora le offre una rosa rossa, poi un mazzo di rose, poi un'intera fioriera, ma lei è abulica e non ne vuol sapere. Lui cambia strategia, le mostra un burattino, lo manovra, ne prende un altro, li fa lottare fra loro, ma niente, lei rimane impassibile. Lui insiste, trasforma il soggiorno in un teatro. Teatro nel teatro. Le presenta una marionetta, la manovra, le fa fare la riverenza, ne prende un'altra, prende il boccascena di un teatrino, uno, due, tre teatrini per marionette, pupazzi e in quella ribalta fa muovere un'intera compagnia di commedianti della Commedia dell'Arte. Poi passa ai pupazzi di gommapiuma in grandezza naturale che sono più appariscenti e con questi tenta varie esecuzioni: *Pinocchio*, *Cappuccetto Rosso*, *La Bella e la Bestia*, ecc. E mentre manovra, recita *Pinocchio*: «I burattini nascono burattini... muoiono burattini». Niente! La fanciulla è irremovibile, rimane glaciale, prega, suona senza convinzione la sorda spinetta. Don Giovanni: «Questa maledetta bigotta è di pietra». Decide allora la strada mistica, le offre un santino. Lei lo apprezza, allora lui gliene dà due, le offre un quadro della Madonna, poi una statua di un santo, candelabri, tanti candelabri con candele accese. Lei è ancora indifferente, continua a fingere di suonare la sgangherata spinetta sapendo che non c'è nessuna possibilità di farne

uscire alcunché. Finge di recitare il rosario. Bacia continuamente il crocifisso. Tutto falso. È un gioco crudele che sta infliggendo al povero Don Giovanni. Forse vuole vendicare il padre, la madre, forse è ancora troppo piccola per quel gioco. Ma lui insiste e trasforma il locale in una chiesa barocca, piena di statue di santi, di altari, di estensori, di candelieri e crocifissi a grandezza naturale. Niente, lei è irraggiungibile. Allora, fallito l'ennesimo espediente, visto che la fanciulla continua a nascondersi dietro la corona di rosario e a baciare il crocifisso, Don Giovanni tenta l'ultimo disperato approccio: si traveste da Gesù Cristo. Un Cristo delle processioni di paese e, in questa veste devozionale, per conquistare quel canchero di bigotta, Don Giovanni inizia una carrellata di Gesù Cristi che vanno e vengono. Alcuni passaggi perfino al *rallenti*. In uno di questi passaggi, tuttavia, il povero uomo va a sbattere contro uno specchio che si rompe in mille Cristi. Frantumazione dello specchio come riflesso della realtà. E mentre la madre della fanciulla in camicia da notte raccoglie i pezzi che sono frammenti del volto di Cristo, la diabolica bimba, dopo aver giocato col gigolò come il gatto col topo, alla fine confessa di essere rimasta incinta dell'amante della madre. Ma mente ancora: dice che il fatto è accaduto perché si era seduta dov'era seduto il seduttore. Un'arte fatta a pezzi.



Fig. 36  
Fotogramma di *Don Giovanni*

In ognuna di queste situazioni succedeva come nel *Gregorio*: l'accumulo, la sovrapposizione di cose, di voci, di suoni. Brani di Mozart accompagnati da pezzi di teatro e da ballate d'operetta. Tutto il film nasce sotto l'insegna dell'invenzione e dell'improvvisazione, come per esempio nel caso della battaglia di Don Giovanni fatta con se stesso. Carmelo da giovane aveva tirato di scherma e qui, davanti a un grande specchio, dava prova della sua abilità scontrandosi con il suo doppio, aggiungendo simbologia a ogni inquadratura. Avevo preso da Rancati armi d'ogni genere e stile: corazze, elmi, spade, lance, mazze, accette ecc. In una stanza di circa ventiquattro metri quadri avevo costruito una scena di guerra memorabile. Avevo steso dei fili di ferro vicino al soffitto che attraversavano la stanza su cui avevo appeso degli stendardi e bandiere che venivano fatte sventolare da due ventilatori tenuti a mano da altrettanti macchinisti. In mezzo a questa festa di sventolii di bandiere, due soli contendenti, Carmelo e un macchinista, armati con le più svariate armi, si davano battaglia. Ad ogni ciak, i due guerrieri cambiavano elmo, e arma (elmo che copriva completamente il volto) e si riprendeva, con un grande traffico di macchine sedici millimetri usate a mano libera. L'operatore Masini e il suo aiutante Tonino Nardi nella foga della battaglia sembravano impazziti, filmavano gettati a terra, facendo riprese dal basso in alto, dall'alto in basso, in mezzo alla mischia senza badare a sporcare la ripresa, entrando in campo l'uno sull'altro. Dovevano riprendere tutti primissimi piani: un occhio spalancato terrorizzato, una bocca urlante, una testa sventrata da un'ascia, un elmetto spappolato da una mazza con abbondante fuoriuscita di sangue e materia, il tutto tra vampate di fumo e musica classica, tra lo svolazzo degli stendardi e la famosa battuta fuori campo di Borges: «Le popolazioni e gli specchi sono abominevoli perché aumentano il numero degli esseri umani». Una battaglia medioevale vista da chi la sta vivendo dal di dentro, da chi è all'interno e non è in grado di leggere l'insieme di ciò che sta accadendo intorno a sé, e percepisce solo *flash*, scorci di volti, corpi, schizzi di sangue. Costruii in quattro e quattr'otto la testa di un cavallo-giocattolo in gomma piuma perché Carmelo-Don Giovanni lo cavalcasse nella battaglia in corso. Questa testa appariva e spariva come quella del seduttore in "attimi" d'immagini deformate, cancellate e poi riprese, alternate e sovrapposte alla voce improvvisa di Leporello (che nel

film non compare) e alla musica di Bartók, del *Don Pasquale*, di Bizet e di Čajkovskii. Una battaglia così non l'ho mai vista in cinema. Se penso alle battaglie ricostruite con migliaia di comparse che si scontrano da una parte e dall'altra in molti film, il confronto con quella di questo film è a dir poco eclatante. Ogni ciak era preparato meticolosamente con fatica e discussioni, sempre perché costruito all'impronta. Per girare una sequenza Carmelo ci metteva una giornata intera. Le luci erano la sua fissazione. Si girava senza risparmio di pellicola con due macchine sedici millimetri a colore, poi gonfiata in settantacinque millimetri.

Montaggio, sonorizzazione e gonfiaggio vennero fatti alla Micro Stampa. Non c'era stato nessun progetto o disegno preventivo, tutto era inventato lì per lì. Io ero diventato il *factotum* del set: lo scenografo, l'arredatore, il trovarobe, il costruttore improvvisato di ogni oggetto necessario alla scena. Ho dovuto inventare e costruire sei scene: il banchetto, la pasticceria, il negozio di giocattoli, il negozio di fiori, l'ambiente del teatro, la chiesa spagnola barocca, il campo di battaglia.

La lavorazione iniziò ai primi di febbraio e finì ai primi di aprile, tra liti, ritardi e discussioni senza fine. Due mesi interminabili, in cui ho corso come un pazzo con la mia macchina in un'infinità di posti. Fu un andirivieni continuo dal set al mio studio per prelevare gli oggetti che volta a volta servivano; da Rancati e dai mobili di fiducia per i soprammobili, gli arredi e i suppellettili per il banchetto. Fu un lavoro immane di montaggio e smontaggio delle scene.

*Don Giovanni* è l'unico film girato da Carmelo Bene che non ha riferimenti diretti agli spettacoli teatrali o ad altri suoi scritti. In *Nostra Signora dei Turchi* c'è la morte raccontata da un uomo vivo, mentre in *Don Giovanni* c'è la vita raccontata da un uomo morto: vedi il marito becco della padrona di casa, e padre della bambina, che viene sepolto vivo nel cortile di casa ricoperto di ragnatele. Il povero poeta, Vittorio Bodini, si lamentava con Carmelo perché non riusciva più a liberarsi da quel materiale schifoso e attaccaticcio (i mille fili di *Bostik* che formavano la ragnatela). Molti trucchi cinematografici erano fastidiosi, e qualcuno anche pericoloso. Io stesso nei panni del Vescovo non riuscivo più a liberarmi dai residui di una maschera-impiastrato che Carmelo e la Mancinelli mi avevano spalmato sul viso, fatta con un materiale che una volta essicca-

to e facendo dei movimenti con le guance si screpolava tutta fino ad ottenere un volto terreo e mummificato. La Mancinelli girava per casa con costumi di velluto alla Rembrandt che la coprivano solo davanti mentre dietro era nuda. La bambina, avendo la madre di fronte, la vedeva vestita, ma Don Giovanni che le era dietro la vedeva nuda. Quei costumi si reggevano con degli adesivi sul corpo dell'attrice. Il cinema è snervante per i tempi lunghi della preparazione dei vari ciak, soprattutto nel caso di personaggi come Bene, scrupolosi, smaniosi e creativi.

Ricordo la pazienza e la fatica della piccola Gea Marotta. Ore e ore in attesa di recitare la sua onnipresente parte. Carmelo ci lavorò molto per ottenere sguardi, pianti, impuntature. Un personaggio coprotagonista riuscito molto bene. La sera tardi, alle volte dopo mezzanotte, Gino suo padre o la madre passavano a prenderla. Una sera, verso le otto, Carmelo arrivò tutto fresco e pimpante. Operatori, macchinisti, elettricisti e il sottoscritto eravamo lì ad attenderlo dalle otto della mattina, reduci già da due notti di lavoro consecutive. Carmelo ci dava spesso appuntamento la mattina presto, ma si presentava alla sera tardi pretendendo di lavorare per tutta la notte.

Racconto questo piccolo aneddoto per tentare di ricostruire l'atmosfera del set e i rapporti umani durante le riprese del *Don Giovanni*. A un certo punto un macchinista disse che non era possibile fare un'altra nottata, perché tutti avevano famiglia. Non l'avesse mai detto, Carmelo su tutte le furie rispose: «M'avete rotto i coglioni con queste famiglie». Era ad un passo da me e d'istinto gli allungai, col dorso della mano, un manrovescio così forte che Carmelo perse l'equilibrio e finì a terra. Sbalorditi entrambi per l'accaduto, io per averlo fatto (non sono affatto un violento) e lui perché non se lo sarebbe mai aspettato da me, ci guardammo a lungo con occhi esterrefatti, poi dandogli la mano per rialzarlo dissi: «Ma ti rendi conto che siamo chiusi in questa gabbia da quarantotto ore e tu arrivi bello e riposato pretendendo di farci fare un'altra nottata? Sai benissimo che con la stanchezza si lavora male e di malavoglia». Carmelo tagliò corto: «Andate tutti affanculo, andate via, ci vediamo domani alle otto». Così ci congedò. Carmelo non se la prese più di tanto, forse perché riconobbe di aver passato i limiti. Io mi scusai e me

ne andai a casa pensando che la stanchezza accumulata e il nervosismo avevano provocato quella reazione.

Fu quello l'atto che avviò una specie di raffreddamento dei nostri rapporti? Carmelo nei miei confronti sentiva veramente molta stima e riconoscenza, e la nostra lunga e intesa amicizia ci aiutò a proseguire la collaborazione.

Terminato di girare, il film venne presentato con un atto di coraggio alla Quinzaine des réalisateurs a Cannes il 13 maggio 1970 a mezzanotte. Poi, fuori concorso, nella categoria delle Proiezioni speciali alla Mostra Cinematografica di Venezia il 29 agosto. In un suo intervento, Adriano Aprà scrive: «*Don Giovanni* è prodotto dalla stesso Bene. A quanto ne so, dopo le prime rapide uscite il film divenne invisibile perché negativo e copie furono sequestrati a causa di un fallimento, e solo di recente è diventato nuovamente disponibile grazie alla Cineteca Nazionale»<sup>2</sup>.

Come mai questo film sparì dalla circolazione? Nessuno ne sa niente. Per questo sto scrivendo la nostra storia, per raccontare una volta per tutte come sono andate le cose. Qualche settimana dopo avere terminato il film, Carmelo mi telefonò per dirmi se volevo presenziare con lui alla proiezione del film a Venezia. Non avevo ancora visto il lavoro montato ed ero curioso di capire cosa ne era venuto fuori, così accettai. Seppi poi che il Direttore della XXX Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia era il mio vecchio amico regista Ernesto Laura, con cui avevo allestito in passato diversi lavori teatrali. Gli scrissi dicendogli se non era il caso di esporre le mie *Vetrine* che figuravano nel film di Carmelo. Mi rispose che sarebbe stata una ottima cosa se la richiesta fosse arrivata una settimana prima, ma che comunque si sarebbe adoperato, se non fosse stato troppo l'ingombro, a trovare uno spazio adatto. Presi subito la palla al balzo e spedii sei *Vetrine* alla Biennale. Quando il 29 agosto arrivai al Lido e mi presentai da Laura, le vetrine erano già montate e tutte in bella mostra nel corridoio che porta alla Direzione.

Lo ringraziai per il suo interessamento e andammo a prendere un caffè. Alle dieci incontrai Carmelo e ci recammo nella sala grande per assistere alla proiezione del *Don Giovanni*. Terminata la proiezione ci avviammo fra uno scroscio di

2. A. Aprà, *Carmelo Bene oltre lo schermo*, in Aa. Vv., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra edizioni, Milano 1995, p. 138.

applausi verso il grande tavolo delle conferenze. Eravamo in due contro un fiume di domande: «Secondo lei, il bombardamento d'immagini così veloce, dal punto di vista linguistico si rifà forse...». Oppure: «Cosa significa la presenza di Mozart?». A ogni domanda Carmelo non rispondeva. «Il suo Don Giovanni combatte con se stesso, d'accordo, ma quello specchio rotto allude forse...». Mi aveva incastrato ancora una volta nei suoi giochetti. Lui stava zitto e io, tormentato dalla timidezza (allora avevo quarantatré anni), soffrivo maledettamente di quella situazione e maledicevo il momento in cui avevo accettato di seguirlo. Intanto l'atmosfera si riscaldava, le domande continuavano a fioccare in francese, in inglese, in italiano, ma niente, lui non rispondeva. Lunghi silenzi imbarazzanti. Cinque minuti, dieci, un quarto d'ora, dopo venti minuti arrivarono i primi insulti: «Maleducato! Buffone!». Subivo innocente le sue bravate. Ricordavo di avergli sentito dire: «A un certo punto ci si mette in piazza, ci si dedica all'indecenza. Ho fastidiato il prossimo per saggiarne le reazioni». Imbarazzatissimo volevo alzarmi e andarmene. Poi disperato e prigioniero dentro quell'atmosfera tesa, mi rivolsi a Carmelo e gli sussurrai: «Carmelo, non fare troppo il didattico». Lui sbottò a ridere con quel suo ghigno sotto i baffi e si sbloccò la situazione. Così prese il microfono e disse: «Vendittelli dice che non devo essere troppo didattico. È vero, chiedo scusa per la mia logorroica favella, rispondo a tutti con una sintetica battuta: se il film non lo avete capito, tornate a rivederlo». Si alzò in un'orgia di urla, fischi e parolacce. Uscimmo dalla sala incolumi. Carmelo aveva scoperto che il silenzio mette paura. Indignato, andai subito a salutare il Direttore Laura e non trovandolo gli lasciai un biglietto in cui dicevo che dovevo tornare urgentemente a Roma e che mi poteva rispedire le vetrine quando voleva a mie spese. Lo ringraziai di tutto e partii senza salutare nessuno.

Due settimane dopo Carmelo venne in studio per regalarmi il suo libro *L'orecchio mancante*, appena uscito, con la dedica «A Salvatore (grazie per Don Giovanni!) dedico questo orecchio al posto del suo naso». Questo è stato il suo secondo ringraziamento dopo l'*Amleto* del Laboratorio nel 1962, l'unica "prima" a cui ho assistito in tanti anni di teatro.

Subito dopo però, capii il vero scopo di quella visita. Era venuto per propormi un altro film. Gli dissi subito: «Senti Carmelo, non ho voglia di fare più niente; io ho bisogno di

programmarle le cose, non posso continuare a inventare così alla cieca». Carmelo mi disse: «Va bene, non ti preoccupare, comunque ti lascio il copione di *A bocca aperta*: leggilo, se ti piace magari ne possiamo riparlare». Ero molto prevenuto e diffidente. Carmelo passava da un progetto a un altro con assoluta indifferenza, lui ordinava poi dimenticava. Girava un film mentre ne pensava un altro, poi, non riuscendo a farlo, con rammarico diceva: «Sarebbe stato il mio miglior film». Non gli è mai passato per la mente che mentre ordinava e avviava un progetto metteva in moto una macchina che qualcuno prima o poi avrebbe dovuto pagare. Tuttavia, incuriosito dal soggetto e dalla foga con cui mi era stato presentato, accettai di valutare il nuovo lavoro, pur con molte riserve.

## San Giuseppe da Copertino

aA

Il copione, che è ancora in mio possesso, affrontava la vita di San Giuseppe Desa da Copertino. Quel testo verrà poi pubblicato da Einaudi nel 1976. Il copione era molto sintetico. Si trattava di inventare tutto. Era uscito da poco un *San Giuseppe da Copertino* di Gustavo Parisciani, sulla vita del santo. Lo acquistai per approfondire la storia e il carattere di questo personaggio. Dopo una decina di giorni Carmelo mi telefonò per chiedere il mio parere. Gli dissi che al di là della biografia del santo, che non mi interessava, la ricostruzione della vita seicentesca di quella povera gente del Salento era molto coinvolgente. In sostanza, mi era piaciuto. Carmelo afferrò la palla al balzo e disse subito: «Se lo facciamo sarà un film difficilissimo e costerà moltissimo. Lo gireremo in parte a Cinecittà e in parte sul posto, dove i fatti si sono svolti, cioè nel Salento». Gli chiesi se aveva i soldi e se ci sarebbe stato un regolare contratto: «Questa volta abbiamo i capitali necessari per girare, quanto ai nostri rapporti economici vieni a casa e ne parliamo». Con molta diffidenza cominciai a lavorare. In poco tempo preparai il progetto cinematografico completo di tutti gli elaborati di scena e i costumi, con i particolari della casa di Giuseppe, la chiesetta con cripta, e delle varie situazioni: la stalla della nascita di Giuseppe, la povera came-

109

ra da pranzo con tavola rustica, la *schola mortis*, il campo di papaveri, la pietraia a picco sul mare, la grotta-stalla-eremo. Nella progettazione erano compresi anche i vari ambienti come il paese di Copertino che ostenta bianchi e neri decisi, senza mezze tinte, il campanile con campana, una terrazza, un grande muro bianco, la gradinata di tufo d'una chiesa, il convento della Grottella interno-esterno, il coro dell'abside, il refettorio, la cantoria della Grottella, un abbaino interno-esterno, la caserma degli sbirri, ecc. Carmelo era sicuro che sarebbe stato un grande affresco sul Seicento. Questo Desa, illetterato e idiota, frate asino, guardiano di porci, inetto e maldestro, la quintessenza del sud del sud dei santi, lo aveva sempre stregato. Dalle testimonianze dell'epoca si desumono notizie sbalorditive. Non sapeva né leggere né scrivere, ma, a detta dei testimoni, lievitava oltre trecento metri da terra. Gli bastava guardare in alto e lievitava. Il santo nasce quando Giordano Bruno muore sul rogo a Campo de' Fiori. Carmelo voleva puntare sul danno della *carità*. Io fui d'accordo perché consideravo la *carità* anti-umana e una forma di razzismo. Carmelo era convinto che, più che di discriminazione, si trattasse di un incentivo alla passività, all'accettazione negativa della cattiva sorte. Desa era sempre circondato dai poveri che si aggrappavano alla sua tonaca, chi orbo, chi storpio, chi deforme. Se li portava con sé in alto e quando la presa mancava, si sfracellavano al suolo, per amore di *carità*. Era un personaggio controverso. Non a caso ci sono voluti duecento anni perché la Chiesa lo facesse santo. Carmelo mi diceva: «Leggiti il copione, è un continuo stimolo a ricreare un mondo arcaico». *A bocca aperta* segna un ritorno *indietro* al Salento e all'autobiografia del cretino «che ha visto la Madonna», che vola e che perciò è santo, e non quel cretino che tenta di imitarlo, come in *Nostra Signora dei Turchi*.

Terminata la progettazione del film aspettavo invano che si decidesse qualcosa. Alle sollecitazioni Carmelo rispondeva che non mi dovevo preoccupare perché era in contatto con uno sponsor, il quale gli aveva garantito i capitali necessari. Mi disse che dovevamo aspettare ma che quel film lo avrebbe fatto. Il tempo passava e Carmelo era sparito. Ho ancora in studio tutti gli esecutivi e i progetti che andavano ad accumularsi agli altri. Intanto cresceva la sua notorietà con le sue letture e i concerti, con le sue provocazioni e i suoi paradossi. Tutta la sua attività, fin dal principio, era basata su un preciso

rapporto col pubblico: azioni e reazioni tra lui e gli spettatori da spaventare, da combattere e da conquistare. Ricordo che un giorno mi disse: «Una cosa mi è assolutamente chiara: le mie esibizioni me le devo produrre da solo. Nessuno mi vuole, faccio spavento. Sai, quella rimozione truccata da non affidabilità. Devo truccare le cose, sollevare polveroni qua e là. Pratico e ostento un po' di esibizionismo, mi devo guadagnare da vivere». La sua aversione per il testo nasce solo dopo gli anni Settanta. Allora non conosceva ancora *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud. Solo in quel momento si è messo a gridare: «Testo! Testo! Testo!» e diceva: «Dopo Artaud quello che più conta è liberare il teatro da testo e messinscena». Voleva intendere che si doveva subordinare il teatro di parola allo spettacolo. Insomma *spartito e sceneggiatura* per lui erano stesure di eventi trascorsi. Ma ha dimenticato che tutti i lavori fatti negli anni Sessanta avevano avuto, sotto forma di *canovaccio*, il loro *testo* e il loro *contenuto*.

Il cambiamento radicale di Carmelo sotto questo aspetto è avvenuto in due momenti precisi. Il primo quando, una sera di ottobre del 1971, entrò in un Commissariato di Roma (anche qui Carmelo ha dimenticato di dire chi lo ha accompagnato e difeso) chiedendo di essere arrestato perché gli si potesse impedire di commettere un delitto. Entrò gridando: «Mi dovete difendere da me stesso, perché voglio uccidere il presidente della commissione che mi ha rovinato». La conseguenza di questa sceneggiata fu la conquista dei grandi teatri e le code ai botteghini dei suoi spettacoli, come racconterò più avanti.

Il secondo momento, nel '77, quando incontrò il maestro Siciliani, allora Direttore del Conservatorio di Santa Cecilia, nell'intervallo di una sua recita del *Riccardo III* al Teatro Quirino. In quell'occasione Siciliani gli propose di lasciare il teatro di prosa per il teatro lirico. Due momenti decisivi per la sua carriera. Il primo fu un colpo di genio pubblicitario, che gli aprì le porte alla popolarità e alla casta del potere, il secondo una scelta che lo portò a liberare le sue enormi potenzialità vocali e gli diede la ricchezza.

## Al Commissariato

Una sera di ottobre del 1971 andai a trovare Carmelo per parlare di problemi economici ma, quando entrai in casa, trovai un'atmosfera da tragedia. Carmelo girava con le mani dietro la schiena per la stanza come un ossesso, sembrava una belva in gabbia. Lydia Mancinelli era intenta alla macchina da scrivere. La sorella Maria Luisa piangeva in un angolo. Preoccupato, chiesi cosa fosse successo. La Mancinelli mi spiegò che avevano negato il premio di qualità per *Nostra Signora dei Turchi* e Carmelo aggiunse: «Capisci, ben tre commissari su cinque della commissione mi avevano garantito il premio, e su quella garanzia io avevo fatto dei debiti per girare *Capricci* e il nostro *Don Giovanni*. Sono rovinato». Non l'avevo mai visto così depresso. Io tentai di calmarlo dicendogli che le cose si sarebbero in qualche modo sistemate. Luisa era terrorizzata. Terminata di scrivere la lettera, la Mancinelli la piegò, prese la giacca e uscì. Si era fatto tardi e volevo tornare a casa, visto che ogni speranza di parlare di soldi era svanita, quando a un certo punto Carmelo mi chiese se per piacere lo potevo accompagnare con la macchina in Piazza del Collegio Romano. Lo accontentai senza sapere quali fossero le sue intenzioni, ma arrivati in piazza capii subito cosa voleva fare. Mi aveva incastrato di nuovo in una di quelle imprese

pericolose che io odiavo. Si voleva fare solo pubblicità, anche se capivo che, data la situazione, qualche cosa si doveva pur fare per muovere la sordità burocratica. Voleva costituirsi per un possibile delitto da compiere. Entrati nel Commissariato del I Distretto di Polizia quasi a mezzanotte, il povero appuntato di guardia venne investito da un tarantolato. Non avevo mai visto Carmelo trasformarsi così rapidamente in un energumeno delirante come quella sera. Il povero agente, con gli occhi di fuori di fronte a quella situazione capitagli tra capo e collo non sapeva più che pesci prendere. Carmelo voleva essere arrestato per essere difeso da se stesso. L'appuntato telefonò subito al suo superiore. Quando dopo mezzora arrivò il Commissario la commedia riprese più drammatica: «Arrestatemi! Ho paura di me stesso! Sono sconvolto, voglio uccidere il Professor Guidotti del Ministero del Turismo e Spettacolo, perché mi ha rovinato». E io, entrando nel gioco per allentare la tensione: «Dottore, sono ore che gli sto dicendo che non lo potete arrestare se prima non ha commesso il reato». Il Commissario lo squadrava dubbioso: «Lei se ne deve andare, noi non le possiamo fare niente, si rassegni». Carmelo, con indosso un elegante abito di velluto blu ma con la barba lunga di almeno tre giorni, facendosi prendere da una convulsione di pianto disse: «Ho paura, arrestatemi prima che possa compiere l'irreparabile». Il dirigente: «Si calmi, lei sa benissimo che non lo possiamo fare, si rassegni». La sorella Luisa teneva il gioco piangendo. Io, sui carboni ardenti, smaniavo per quella sceneggiata e speravo che finisse presto. Carmelo: «Se non mi arrestate non mi muovo da qui. Li ucciderò, sono sicuro. Sulle loro assicurazioni io ho fatto dei debiti, ora non so più come pagare i creditori – chissà se, fra quei nomi aveva inserito anche il mio – sono rovinato». Insisteva, voleva essere protetto dalla legge, voleva uccidere e loro avevano il dovere di impedirlo, arrestandolo. Il Commissario, io e Luisa, che non avrei immaginato anche lei grande attrice, cercavamo di calmarlo e riportarlo alla ragione. Improvvisamente si spalancò la porta a libretto del Commissariato ed entrarono trafelati una decina di persone tra giornalisti e fotografi con la Mancinelli in testa. In quel momento mi resi conto del perché era uscita di casa così in fretta. Era tutto programmato. Lydia doveva portare all'ANSA una lettera che annunciava quanto stava accadendo. A quella vista il Commissario capì definitivamente

lo scopo di quella sceneggiata e infuriato, disse: «Senta, se fra due secondi lei è ancora qui, la faccio trasferire alla Neuro». Io presi subito la palla al balzo e sapendo quanto Carmelo temesse le punture, gli dissi: «Carmè, alla Neuro fanno delle iniezioni così» e feci seguire alla frase un gesto con la mano sinistra poggiata all'avambraccio destro. Quell'allusione lo spinse precipitosamente fuori del Commissariato con tutti i giornalisti al seguito. Una volta fuori si formò un drappello rumoroso, ci fu un'intervista volante, domande, risposte, schiamazzi misti a foto. Sembrava un set cinematografico. Io in disparte mi maledicevo. C'ero cascato ancora una volta. Così, senza salutare nessuno, salii in macchina e me ne andai a casa incazzatissimo. Era mezzanotte passata. Il giorno dopo tutti i giornali di Roma riportavano la notizia: «Il clamoroso caso dell'attore e regista Carmelo Bene: arrestatemi», «Carmelo Bene: arrestatemi», «Sconcertante richiesta di Carmelo Bene: arrestatemi, non voglio uccidere».

Ecco! Finalmente Carmelo aveva sfondato. Tutta Roma parlava della sua manovra riuscita. Allora mi rafforzai nell'idea, peraltro sempre avuta, che in una società di furbetti, chi più strilla più ottiene.

Il Presidente della Commissione giudicante, il professor Guidotti, un po' impaurito, fece scrivere poi sul giornale «Il Popolo» una sua dichiarazione in cui affermava di aver votato, in minoranza, a favore di *Nostra Signora dei Turchi*.

## L'arrampicata finale

aA

Pochi giorni dopo, il Ministro del Turismo e Spettacolo, Matteotti, convocava Carmelo al Ministero. Qui Carmelo azzarda una nuova sceneggiata. Dice al Ministro che lo Stato è un corruttore, correo in circonvensione d'incapace, analfabeta e guastatore a un tempo. Che è esso stesso un attentato al buon senso, un crimine, e che è ora che cestini ogni velleità di sovvenzioni assassine e chiuda i battenti del suo Ministero, già abolito da un referendum plebiscitario. Che è tempo che lui si dimetta.

Matteotti è sorpreso e divertito. Questo giovanotto che sta facendo l'attore gli piace, lo trova un politico nato. Dopo questa sparata, il Ministro gli dice di non preoccuparsi per i suoi debiti perché il mancato premio di qualità per *Nostra Signora dei Turchi* gli sarebbe stato assegnato per il nuovo lavoro, *Don Giovanni*, appena terminato. Carmelo non è contento e rincara la dose. Spesso diceva: «Bisogna esagerare per far capire meglio il proprio punto di vista» e qui lo mette in pratica, incalzando:

Le domando, signor Ministro che cos'è questa intollerabile minaccia assistenziale a ogni costo? L'assegnazione e la liquidazione degli interventi finanziari prevede che l'assegnazione e la liquidazione dei sussidi degli interventi

115

finanziari sono subordinati alle disponibilità della quota del Fondo per lo Spettacolo annualmente destinate alle attività di prosa, ma l'entità di questa quota non la si conosce al momento della domanda... Allora niente, non è possibile fare nessuna domanda. Cosa sa questo governo dei mis-fatti dell'arte? Visto che non resiste a intromettersi e a distillare quintessenze paternalistiche, a farneticar di ricette per sanare il luna-park del cinema e teatro, sperperando migliaia di miliardi di lire per questa ingloriosa rappresentazione di stato, per questa rincoglionita massa "artistica" attuale.

Dopo questa sfuriata Matteotti lo licenzia dandogli ragione e lo spedisce dal Sottosegretario Franco Evangelisti per stabilire nuove collocazioni logistiche e nuovi budget. Un volta davanti al Sottosegretario, Carmelo ricomincia da dove aveva lasciato, e riprende: «Io sono la cultura italiana. Il governo è responsabile dei miei reumatismi, costretto a esercitare nelle cantine, quando i cafoni dello pseudo-teatro occupano da anni le sale migliori». Evangelisti lo rassicura, lui ha tutti i diritti di protestare. Tutte le sue istanze saranno prese in considerazione. Gli dà ragione e gli dice che le sue ricerche sono state in questi anni una rivelazione e che ha tutti i motivi di pretendere un maggior riconoscimento. Gli spiega che comunque non è quella la sede per stilare un libro sugli scompensi tra la sua qualità intellettuale e la mediocrità che lo circonda e che lo farà ricevere dal Direttore Generale, Carmelo Rocca, che provvederà a rivedere la sua posizione. Carmelo ringrazia e si precipita alla Ferratella (Ministero del Turismo e Spettacolo). Rocca, che nel frattempo ha già ricevuto una telefonata dal Sottosegretario, lo incontra con molta diffidenza, sentite anche le premesse del Ministro Matteotti. Fatte le presentazioni, anche qui Carmelo inizia il suo martellamento: «Ho sufficiente autocritica per riconoscere al mio cinema l'importanza che merita, universalmente riconosciuta come la più indiscussa rivoluzione copernicana del Novecento cinematografico e teatrale, basta ricordarle i premi internazionali targhe e trofei che fin qui ho ricevuto. Ora passo all'incasso». Rocca lo rassicura dicendo che sa benissimo quali sono i suoi meriti, ma lo invita a esprimere in concreto cosa vuole. Carmelo non se lo fa ripetere due volte e chiede il Quirino e il Valle. Ma non si tratta solo di questo:

Lo Stato deve rivedere la sua posizione per quanto riguarda i sussidi, sta finanziando dei dementi, un volgarissimo

sub-avanspettacolo ignobilmente incolto e fraudolento, gestito da millantatori, simulatori accorpati solo dalla costante della scuola dell'obbligo, il suo destino è unicamente quello del diseducare la bestialità dell'ignaro contribuente.

Rocca lo rassicura ancora ma, spazientito e allarmato, lo interrompe invitandolo a fare delle proposte. Carmelo risponde: «Maggiore considerazione per il mio lavoro». Rocca gli dice che il Ministro gli ha già assicurato che avrà il premio di qualità per i suoi lavori cinematografici e per quanto riguarda la disposizione degli spazi teatrali lo metterà in contatto col direttore generale dell'ETI, Bruno D'Alessandro, che gestisce in Italia ben settantacinque teatri: «Stia tranquillo, sarà seguito con più attenzione e rispetto. Vada in via delle Vergini e parli con D'Alessandro». Carmelo si presenta alla direzione dell'ETI e chiede del Direttore. Questi lo sta aspettando, lo saluta e si congratula con lui con una banale bugia: «Io l'ho sempre seguita, conosco tutti i suoi lavori». In realtà D'Alessandro non aveva mai visto nessun lavoro teatrale né tanto meno cinematografico di Carmelo. Gli dice di avergli preparato il contratto per il periodo più prossimo della programmazione. Carmelo lo ringrazia, anche per l'appoggio alla sua attività all'estero: tramite l'EIST era stato selezionato più di una volta per partecipare al Festival di Parigi. D'Alessandro gli mostra il contratto da firmare per il teatro Quirino, ottantamila lire a sera. Carmelo si accinge a firmare, ma si ferma, poi rivolto al Direttore dice: «Qui c'è un errore». D'Alessandro guardando il contratto stupito, chiede: «Dove, cos'è che non va?». Carmelo: «Qui manca uno zero». Il Direttore, quasi senza fiato, chiede: «Ottocentomila?». Carmelo sapeva qual era il budget di Eduardo e di Gassman e voleva lo stesso trattamento. Tanto valeva esagerare. Era in ballo ed esagerando poteva trattare a un livello più alto. Ormai si era convinto di essere il migliore. D'Alessandro allora chiese una pausa, si attaccò al telefono e chiamò Rocca al Ministero e gli disse: «Onorevole, ma chi mi ha mandato? Questo è matto, vuole ottocentomila lire a sera. Noi non possiamo derogare...». Il dottor Rocca lo interruppe sbrigativo dicendo che quella era una mina vagante e che se lo doveva togliere di torno, e aggiunse: «Gli dia quello che vuole, basta che smetta di rompere». Così Carmelo firmò il suo primo contratto decente e, a sentir lui, appena adeguato al suo valore. Dentro

l'Ente il personale era scandalizzato, la faccenda era trapelata nei minimi particolari.

Smaltita la sbornia cinematografica, Carmelo Bene torna al teatro ma con altri presupposti e altre prospettive. Ormai ha messo in ginocchio gli uomini che contano, può avere tutto e quando vuole. Ottiene grandi teatri, code ai botteghini, un via vai di critici e uomini di cultura smaniosi della sua amicizia. Dal '71 in poi occupa i grandi teatri collezionando *esauriti* in tutta Italia e all'estero. Mette in scena buona parte dei nostri lavori passati, tradendoli, mortificandoli in *spettacoli* belli, ricchi. Ormai se lo può permettere. Passa all'incasso e paga tutti i suoi debiti (meno i miei). D'ora in poi mette in scena spettacoli con grandi mezzi economici e tecnologici, gli stessi che aveva deplorato poco prima col Ministro, i funzionari e i media (un esempio è il *Pinocchio* del Quirino).

Ora finalmente può fare grandi spettacoli che piacciono. Quelli del passato non solo non piacevano, ma facevano discutere: ricordo che dopo la recita della *Manon*, alle sei del mattino c'era ancora gente fuori del teatro a litigare e a confrontarsi. Ma Carmelo ormai afferma che il teatro «è un *non-luogo*», «non ha da essere *compreso*», «non ha “messaggi” da distribuire», «è deprendimento antidialettico e privo di coscienza collettiva»<sup>1</sup>. Dunque non c'è pensiero, né dialettica, ma solo emozione, «arte». Da qui in poi sarà l'epoca delle «interviste impossibili», delle sue presenze in radio, delle apparizioni televisive per letture di poesie, come *Quattro diversi modi di morire in versi. Majakovskij-Blok-Esenin-Pasternak*, delle chiamate in vari atenei a tenere lezioni o conferenze, come accadde quando fu chiamato dall'Accademia di Belle Arti de L'Aquila, dove insegnò per pochi giorni e dove, qualche anno dopo, entrò a insegnare anch'io avendo vinto l'ultimo concorso nazionale per la Cattedra di Scenografia.

Il secondo cambiamento di Carmelo avviene, come ho detto, nel 1977 grazie all'incontro con il Maestro Siciliani, allora Direttore del Conservatorio di Santa Cecilia. Carmelo aveva ragione quando diceva di essere la Callas del teatro italiano. Aveva tutti i mezzi per esserlo, ma con Siciliano abbandona la prosa per la lirica, che è cosa completamente diversa. Passava dalla *ratio* all'emozione.

1. C. Bene e G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 315.

Fin dalla scuola dell'obbligo Carmelo era stato incoraggiato a declamare versi, lodato e gratificato per le sue capacità di recitarli ad alta voce. Dice lui stesso: «Ero l'addetto a "recitare" le poesie nella mia classe. Per la prosa era stato designato un compagno con la voce più timbrata, baritonale. I versi toccavano sempre a me, che avevo una voce bianca»<sup>2</sup>. E ancora, riferendosi agli anni dell'Accademia: «È nato per dire versi», diceva l'insegnante di metrica»<sup>3</sup>.

Questa sua passione, coltivata a lungo e sviluppata nel tempo, in memoria e vocalità, lo ha portato a diventare l'unico grande dicitore della nostra storia contemporanea.

Ma Pavarotti, la Callas, erano personaggi di teatro? Il teatro lirico e il teatro di prosa sono la stessa cosa?

Carmelo scrive:

Fu una folgorazione reciproca l'incontro [con Siciliani]. Il maestro m'invitò a discutere alcuni suoi progetti *musicistici*. Mi propose due situazioni operistiche: il *Manfred*, cinque atti di Lord Byron, musiche di Schumann; e il *Peer Gynt* di Ibsen, musica di Grieg. Siciliani m'avrebbe dato carta bianca: adattamento, regia, scene, costumi, parte da protagonista in entrambi i casi. Produzione: Santa Cecilia. Rappresentazioni al Teatro dell'Opera di Roma<sup>4</sup>.

Dice ancora Carmelo: «Dopo l'incontro con il mio grande maestro Siciliani non potevo continuare a non guadagnare una lira»<sup>5</sup>. Un'occasione unica per ricavare tanto con poca fatica. Carmelo si era stufato di fare l'attore sempre con pochi mezzi.

Dopo il *Romeo e Giulietta* con Branciaroli e il primo utilizzo del *play-back* in scena, e presto anche con la grande amplificazione di diecimila watt, registrazioni multi-piste digitali, campionature elettroniche del suono e della voce, Carmelo si abitua sempre meno agli attori e famigliarizza sempre di più con la grande tecnica acustica. Diventa la *voce-orchestra*. Negli anni Ottanta viaggia su enormi TIR e i suoi spettacoli diventano allestimenti da grandi concerti rock. Gli ingegneri del suono diventano i suoi interlocutori privilegiati.

2. *Ivi*, p. 28.

3. *Ivi*, p. 45.

4. *Ivi*, p. 350.

5. *Ivi*, p. 204.

**TEATRO ALLA SCALA**

STAGIONE SINFONICA 1980

In collaborazione con il Comune di Milano - Milano aperta

MERCOLEDI 1 OTTOBRE 1980 - ORE 20.30

**QUINTO CONCERTO**

DIRETTORE  
**DONATO RENZETTI**

DIRETTORE DEL CORO  
**ROMANO GANDOLFI**

SOLISTI

SILVIA BALEANI, soprano      WILMA BORELLI, mezzosoprano  
ENNIO BUOSO, tenore      CARLO DEL BOSCO, basso

**MANFRED**

Poema drammatico di Lord GEORGE GORDON BYRON  
(versione italiana a riduzione di CARMELO BENE)  
Musica di scena di ROBERT SCHUMANN

Uccisione  
Canto degli spiriti  
Apparizione angelo  
Azione degli spiriti  
Canto popolare delle Alpi  
Apparizione della Mago delle Alpi  
Incantesimo  
Naso degli spiriti di Assenza  
Canto  
Canto  
Evanescenza di Astoria  
Manfred ad Astoria  
Incantesimo  
Addio al Sole  
Apparizione degli spiriti  
Scena Finale (Requiem)

PROTAGONISTA  
**CARMELO BENE**  
con la partecipazione di  
**LYDIA MANCINELLI**  
Organo, trombe e timpani  
**CARMELO BENE**

**ORCHESTRA E CORO DELLA SCALA**  
Strumentazione finita "RAE GAUSE ALLEN & HEATH"

PREZZI (Tasse comprese)

Poltrona di platea L. 12.000 - Poltroncina di platea L. 10.000  
Palco (con 4 ingressi) L. 40.000 - Palco in platea L. 10.000 - Ingresso suppl. ai palchi in abbon. L. 5.000  
Palco numerato I<sup>a</sup> galleria L. 4.000 - Ingresso I<sup>a</sup> galleria L. 500  
Palco numerato II<sup>a</sup> galleria L. 2.000 - Ingresso II<sup>a</sup> galleria L. 500

Per biglietti per tutte le opere e le funzioni del teatro, consultare il sito internet del teatro o rivolgersi al botteghino del teatro, oppure al numero verde 800 20 20 20. Per informazioni sui prezzi e sui posti di palchi, di gallerie e di balconi, rivolgersi al botteghino del teatro, oppure al numero verde 800 20 20 20. Per informazioni sui prezzi e sui posti di palchi, di gallerie e di balconi, rivolgersi al botteghino del teatro, oppure al numero verde 800 20 20 20.

Informazioni e prenotazioni alla biglietteria del Teatro: tel. 02/47811 (orario dalle 10 alle 13 e dalle 14,30 alle 17,30) (palchi e abbonamenti chiusi)

Foto 37  
Locandina del *Manfred* al Teatro della Scala  
(1980)

Nel 1979 prepara il *Manfred*, poema drammatico di Byron, con musica di Schumann, orchestra e cori dell'Accademia di Santa Cecilia diretti da Piero Bellugu. È il suo debutto concertistico. Dice Carmelo: «Proposi a Siciliani una formula “nuova”, inedita: sottrarre il *Manfred* all'operistica e riportarlo in forma d'oratorio». Qui ci sono le rimembranze di quando era chierichetto, le messe cantate, i *de profundis*, i canti gregoriani. Continua:

Mi sarei assunto da voce recitante di tutti i “ruoli” [...] introducendo la *strumentazione fonica* in concerto per consentire alla magnifica musica di Schumann (affrancata dal servilismo delle scene) d'essere centrale per tutto lo spettacolo [...] uno spettacolo sul semplice rapporto Byron-Schumann, non disturbato finalmente da costumi, *décor*, trovarobato, fumi infernali e stolto arredamento<sup>6</sup>.

6. *Ivi*, p. 351.

Questa formula fu più di una semplice trovata, fu la fine del suo teatro di prosa. Carmelo aveva avocato a sé tutte le parti del testo di Byron in una sorta di fantasmagoria timbrica straordinaria. Un trionfo. Un'esaltazione mistica più che meritata. Aveva sfruttato e portato al massimo delle possibilità le grandi doti vocali che possedeva. Ma quanto di quel trionfo, tolta la musica, sarebbe rimasto? E cosa c'entrava tutto questo con il teatro di prosa? Da allora avrà ricchezza e trionfi in tutti i teatri lirici d'Italia. La successiva lettura dell'*Otello* segna l'addio al teatro di prosa per l'avvio del puro intrattenimento, dello spettacolo.

D'ora in poi farà letture di poesie con grandi orchestre, ritornando per certi versi all'esperienza del *Gregorio*, ma senza più uno straccio di contenuto. Allora quelle poesie erano uno strumento, un mezzo per comunicare un contenuto, il messaggio tanto deriso da Carmelo dopo gli anni Settanta. Ora inizia a recitare solo con l'appoggio di grandi orchestre d'opera. Leggerà le poesie di Majakovskij, Pasternak, Blok, Esenin, *Hyperion*, *Egmont*, *Adelchi*, ecc. Oratori-spettacoli. In seguito, se Carmelo rimetterà piede in un teatro di prosa, gli basterà transitare per la scena e spalancare la bocca. Ormai si muove e gesticola sopra la sua voce registrata fuori campo, buona una volta per tutte. Pezzi di recitativi utilizzati più volte in tutte le repliche e in tutti gli spettacoli riproposti. Ormai è arrivato, non si scompone più, *canta*. I conflitti a lui non interessano. Non è forse questa l'epoca del trionfo della canzonetta e dei grandi concerti rock? Calcio e San Remo?

A forza di sottrarre significati non è rimasto che il burattino, a forza di uscire dalla parte, alla drammaturgia non è rimasto altro che lo «spettacolo di rappresentazione».

Dunque, dopo il 1971 per Carmelo si aprono nuove prospettive di lavoro a tutto campo: cinema, televisione, teatro, editoria. Un anno di incontri fondamentali: Eduardo De Filippo, Salvador Dalì, Emilio Villa, ecc. Ormai tutte le porte dei teatri sono aperte, comprese le borse di molti investitori pronte a intervenire per sostenere il nuovo guru della cultura italiana.

In questo periodo Carmelo frequenta il ristorante Il Bolognese e il Caffè Rosati a Piazza del Popolo, dove si ritrova l'*élite* culturale romana e tutti i giovani artisti della cosiddetta Arte Povera, che espongono già negli anni Sessanta. Marotta gli presenta il critico d'arte Emilio Villa. Carmelo aveva una

voglia matta di essere *à la page* e di partecipare a questa ondata di novità. Scrive egli stesso: «Praticavo, ostentavo un po' di esibizionismo, ma non sono mai stato un esibizionista»<sup>7</sup>.

È stato questo un periodo di affinamento e di fondazione teorica, per lo meno estetica, tutt'altro che irrilevante, sia pure rispetto a un processo artistico già maturato. Il passaggio parigino si è trasformato per Carmelo Bene in un'occasione per altri incontri fondamentali. Uno di questi è stato con Jean-Paul Manganaro, che gli presenterà Deleuze e gli altri. Da qui in poi Carmelo cambierà pelle, diventerà un manager, un vero produttore con l'occhio attento al borderò. Complice la Mancinelli, che per otto anni rimarrà l'amministratore delegato della società cinematografica da loro fondata.

Finalmente arrivò il telegramma della vincita del premio di qualità per il film *Don Giovanni*. Un premio di quaranta milioni così suddivisi: il quattro per cento per lo scenografo, il quattro per cento al costumista, il dieci per cento al regista, il rimanente al produttore. Carmelo era il regista e il produttore. Dunque tolto l'otto per cento dai quaranta milioni tutto il resto era suo (speravo di prendere finalmente qualche soldo: un'illusione). Quel premio fu la premessa della nostra separazione.

7. *Ivi*, p. 49.

## La rottura

aA

Siamo arrivati al giorno della rottura dei nostri rapporti e alle cause che determinarono le sue rimozioni nei miei confronti.

Un giorno Carmelo mi disse che avremmo girato il film *Salomè* a Firenze. C'era una sua amica fiorentina, Anna Maria Papi, collezionista d'arte, che gli metteva a disposizione il terrazzo del suo palazzo a Firenze. Poiché dovevamo risparmiare, avendo a disposizione solo i soldi del premio, mi disse che era necessario farsi bastare i quattrocento metri del terrazzo per girare il film. Stabilimmo il giorno e l'ora della partenza per visionare il fatidico luogo. Arrivati a Firenze incontrammo questa signora Papi e con lei salimmo a visionare l'attico. Entrati nel terrazzo mi prese un colpo: il parapetto era di appena trenta centimetri di altezza. Dissi subito che lì non potevamo fare proprio niente. Carmelo andò su tutte le furie: «Non puoi farmi questo, perché non possiamo girare qui?». Gli spiegai che con tutti i cavi elettrici sparsi ovunque, il primo attore o macchinista che avesse messo piede in quel posto sarebbe precipitato di sotto. Carmelo mi disse che si potevano alzare delle paratie le quali oltretutto ci avrebbero potuto fare comodo per la scenografia. Gli domandai allora con quale luce avrebbe illuminato il set, dove avrebbe messo gli attrezzi di lavoro, il dolly, le macchine da ripresa, gli

123

oggetti di scena, il trovarobato, i camerini per il trucco, la sartoria con i costumi. Aggiunsi che avrebbe dovuto costruire una struttura che oltre tutto sarebbe stata molto più costosa che girare in uno studio. A un certo punto vidi Carmelo cambiare espressione e, bianco come un moribondo, mi disse con freddezza che gli avevo sempre creato ostacoli, che io ero un povero stronzo che non valevo una suola delle sue scarpe e aggiunse di non preoccuparmi che avrebbe girato il film anche senza di me. «Accomodati», dissi, e me ne andai. Siamo nel 1971.

Ormai mi ero rotto definitivamente e, sfinito per le sue assurde pretese, partii per Roma lasciandolo a Firenze. Avevo terminato di stampare tutti gli elaborati di *Salomè* per portarli a casa di Carmelo alcuni giorni prima per valutarne spese e fattibilità e lì sono rimasti. Non ho più voluto vederlo. Nel mio studio ci sono però ancora tutti i lucidi di quella progettazione e del trovarobato e in parte anche gli schizzi per il trucco.

Non passò nemmeno un mese che ricevetti una telefonata da una dirigente del Ministero del Turismo e Spettacolo che conosceva mia moglie. Mi avisava che Carmelo era stato al Ministero per cancellare il mio nome dalla pellicola del *Don Giovanni*, come scenografo e come attore. Sbalordito per questo passo stupido e incomprensibile fui costretto a rivolgermi all'UNAC (il sindacato dei lavoratori dello spettacolo). Carmelo voleva vendicarsi prendendosi tutti i quaranta milioni del premio di qualità per il *Don Giovanni*. Il sindacato bloccò il mandato. Questo atto determinò il suo fallimento. Non avendo più i soldi per pagare i creditori, qualcuno gli dichiarò bancarotta. Ritenendomi responsabile dell'impossibilità di girare *Salomè* a Firenze, pensò bene di punirmi derubandomi della parte del premio che mi spettava e questo gesto fu la causa della sua rovina. Ecco, ho raccontato le vere ragioni della sparizione del *Don Giovanni*.

Carmelo è sempre stato un bambino capriccioso e pieno di rancore. Ha sempre avuto nei miei confronti fin dal principio un sentimento di amore-odio inconscio, dovuto forse alla differenza ideologica ed etica. Io rispettoso di tutto e di tutti, lui un egocentrico menefreghista, un boss con coppola del meraviglioso sud.

Queste sono state le ragioni delle sue rimozioni. Un astio istintivo verso la mia persona.



Foto 38  
La tessera del sindacato UNAC  
di Salvatore Vendittelli

Dopo quattro anni riuscii a ottenere, grazie al Giudice Curatore, ottocentomila lire dei quattro milioni che dovevo avere.

Presentazione del film *Salomè* a Venezia, fine agosto 1972, Carmelo racconta:

Alla *prima* al Palazzo del cinema, stipato da più di tremila bestiacce, accadde l'inverosimile. Urlavano di tutto: "Maiale, luce, duce, viva l'Italia!". [...] I veneziani in frac mi sputavano addosso, li benedicevo e loro s'incazzavano ancora di più. Evitai il linciaggio grazie alla barriera umana dei celerini, per una volta dalla mia parte<sup>1</sup>.

Non racconta tuttavia del suo astio e rancore per tutto quello che era di sinistra. Mi ricordo che diceva: «La demagogia di sinistra è la più grande nemica dei lavoratori. Nel '68 la gente si bastonava nelle piazze per cause equivoche. Io invece ero a teatro per una causa precisa, la mia». Persino il vecchio Charlie Chaplin gli faceva ombra. Scrive Giancarlo Dotto:

Valerio Zurlini consegna a Carmelo Bene la targa sostitutiva del "Leone" soppresso per il film *Salomè*. In un angolo della scena, su una carrozzina da paraplegico, c'è il vecchio Charlie Chaplin, coperto da un plaid scozzese, ormai ridotto ai minimi termini, lui e il plaid. C.B. chiamò l'ufficio stampa e gli intimò: "O esce la mummia, o non entro io"<sup>2</sup>.

Questo era Carmelo, un bambino spocchioso e cattivo.

1. *Ivi*, p. 306.

2. *Ivi*, p. 308.

Durante la lavorazione del film *Salomè*, girato poi come avevo chiesto al Teatro Due di Cinecittà, venni chiamato a coprire la Cattedra di Architettura Teatrale e Cinematografica a Venezia.

Il 1° ottobre del 1971 iniziai una nuova carriera, quella dell'insegnante, che non mi impedì, saltuariamente, di esercitare la professione di scenografo. Una vita dura quella del pendolare, sempre sul treno Roma-Venezia e viceversa, in un periodo in cui i treni erano presi di mira da attentati dinamitardi e con ritardi di ore. In Italia Democrazia Proletaria intendeva sostituire il parlamentarismo borghese considerato superato. La rivolta delle giovani generazioni affrontava numerosi problemi che l'ideologia del benessere aveva a lungo lasciato in ombra, a cominciare dalla scuola, e io vi entravo proprio in un momento di grande contestazione.

In questa fase di caos politico il Ministro della Pubblica Istruzione Malfatti volle fondare una nuova Bauhaus a L'Aquila (voleva sistemare due suoi pupilli, Ceroli e Cascella, che sembra gli dessero lezioni di scultura, inserendo per loro due cattedre nuove: Scenografia e Scultura). In questa Accademia istituì una serie di corsi speciali, dove imboscò tutta una pletera di personaggi che con le belle arti non avevano nulla a che vedere. Chiamarono ad insegnarvi, oltre a Carmelo Bene, Arbasino, Bussotti, Colombo, Pagliarani. Sempre collusi col sistema, un clientelismo mafioso-democristiano. È in questo periodo che Carmelo e Marotta arruolarono come comparse alcuni assistenti di cattedra per girare *Salomè*.

Per sistemare poi in ruolo i due protetti, Ceroli e Cascella, il Ministro Malfatti bandì un concorso nazionale. Quattro anni dopo il Ministro ebbe una grossa delusione perché i vincitori del concorso furono Vendittelli, per la cattedra di Scenografia, e Lorenzo Guerrini, per la cattedra di Scultura.

Dopo il fallimento economico e artistico di *Salomè*, Carmelo lasciò il cinema e l'Accademia di Belle Arti dell'Aquila per tornare al teatro. Come già dissi, con la riedizione di *Nostra Signora dei Turchi* al Teatro Delle Arti, Carmelo ebbe un grande successo. Qui capì di avere grandi possibilità polifoniche, oltre che istrioniche, e iniziò a sfruttarle a tutto danno del teatro. Scoprì improvvisamente che la caratteristica principale della sua recitazione tendeva verso il canto. Il testo era un pretesto per evidenziare la sua bravura, e tutto si concentrava su se stesso e sulle sue possibilità tecniche. Sottrasse al testo

la storia e il suo significato, rinunciò alle sue straordinarie invenzioni, il duellare con se stesso, mascherarsi col proprio doppio, il rifiuto del pubblico e dunque del teatro, per mostrare il suo polimorfismo. Allo Stabile dell'Aquila mise in scena *La cena delle beffe* di Sem Benelli (produzione dello stesso TSA). Fu in questo periodo che realizzò per la prima volta il play-back, con *Romeo e Giulietta*. Lo dice lui stesso: «La svolta di tutto il mio teatro [...] la mia prima avocazione-frantumazione in tutti i ruoli. Da allora in poi il *play-back* diventerà l'espedito tecnologico-teologico del mio situare la voce al di là del soggetto»<sup>3</sup>. Poi venne la radio, la televisione con brani del *S.A.D.E.*, il *Faust-Marlowe-Burlesque*.

A Parigi, dopo aver amato il cineasta, i francesi scoprono il teatrante: scene isteriche, urla, lanci di fiori e interminabili chiamate a proscenio alla fine dello spettacolo. Proprio come accadeva all'opera dopo una *Traviata* o una *Tosca* interpretate da Pavarotti o dalla Callas.

In questi anni Carmelo urla la necessità di ripensare la *phonè* sottratta alla miseria del dire. Gilles Deleuze dirà: «Ecco l'uomo che ha proposto e vinto nel tempio della musica la sfida del "modale"»<sup>4</sup>. E Bene:

Nei palcoscenici nostrani si è puntigliosamente incalliti a dedicare il massimo delle risorse alla visione (centomila e passa chilowatt di corrente elettrica per l'"illuminotecnica") e il minimo (zero watt) all'acustica. Risibile, demenziale scopenso. Perché – non riesco ancora a capacitarmene – non recitano a lume di candela?<sup>5</sup>.

Carmelo evidentemente non conosceva il significato del verbo "vedere": vedere con gli occhi della ragione. E continua: «Chi è disposto a rovinarsi in ogni senso, economico e fisico, a infartuarsi più volte, nella disperante gestione di un parco fonico che si rispetti?»<sup>6</sup>. Proprio per questo, qualcuno si lamentò dell'eccessivo uso del volume e dei suoni: nei suoi spettacoli l'amplificazione era implacabile, tutti si lamentavano d'essere stati esclusi dal contesto, assordati. Nei grandi concerti rock, più forte è il suono e più l'effetto è delirante. Non

3. *Ivi*, p. 323.

4. Citato *ivi*, p. 326.

5. *Ivi*, p. 341.

6. *Ibid.*

bisogna sentire, non bisogna vedere. Nei vapori del fumo e droghe varie, il suono si fonde nel vibrato acustico che non è più musica, ma uno stato di ascesi scioccante. Dice Carmelo: «La mia strumentazione fonica non si limita ad amplificare. Esige altro. Arriva a troncare ogni comunicazione, è un *dentro* che parla a un altro *dentro*. È il “tra” che salta. Salta tutto completamente, salta la mediazione, salta la retorica del porgere, del portare la voce»<sup>7</sup>. I decibel nelle sue letture arrivano così forti e potenti da entrare nei più profondi meandri della corteccia cerebrale assordando fino alla pazzia. La musica, si sa, è l'arte più astratta e mistica che ci sia. È la legge di natura più potente, più forte e più subdola che esista su questa terra, atta a schiavizzare e sottomettere l'uomo, sorprendendolo, affascinandolo, turbandolo con i sentimenti di volta in volta più diversi. L'udito dagli albori della vita umana è l'organo più importante tra i cinque sensi, l'organo che allerta dal pericolo incombente. L'udito è sentire insieme il presente e il futuro. Per il primitivo era spesso prevenire la morte.

L'udito, anche se oggi abbiamo perso l'ottanta per cento della sua funzione, è ancora il più privilegiato tra i cinque sensi. “Vedere” ha a che fare con l'immediato. “Sentire” col passato, il presente e il futuro. Nel vedere non c'è né passato né futuro. C'è solo una presa diretta con l'interpretare. C'è di mezzo il pensiero. L'emozione che si prova davanti ad un tramonto ci stordisce, siamo disarmati di fronte alla sua bellezza (arte-emozione) ma non ci annulliamo, rimaniamo presenti a noi stessi. Capiamo, sappiamo di cosa si tratta. Certo, anche la *vista*, come gli altri sensi può dare gioia, dolore, turbamento, ma questa ha sempre avuto un più diretto contatto con il cervello, mentre l'udito è più soggetto a sensazioni sentimentali e più spesso irrazionali. Per questo la musica è l'arte più penetrante. Ed è stata capace di annerbiare la ragione fin dalla sua nascita. La musica è la prima e la più antica delle arti capace di ottenere obbedienza cieca fino a trascinare alla morte.

La musica ha sempre avuto lo scopo di provocare una condizione determinata e voluta, e l'unico obiettivo del *rumore organizzato* è l'effetto che esso produce sugli uomini: l'addormentamento del cervello. Creare questo effetto è la funzione

7. *Ivi*, p. 349.

sociale della musica. Questa capacità di produrre rumori organizzati nuovi è stata fondamentale nella storia dell'umanità per assoggettare l'individuo ed è stata fortemente utile per tutte le forme di potere, dallo stregone primitivo alle organizzazioni religiose e militari. La chiesa cattolica, e non solo essa, ha sfruttato sistematicamente questa potenza, che abbinata ad altre forme d'arte, come l'apparato scenografico, il costume e l'insieme delle azioni rituali, hanno avuto la capacità nei secoli di ridurre gli uomini in ginocchio. Per le religioni la musica aveva la funzione di portare i credenti allo stato di penitenza e all'estrema sottomissione trasformandoli in una collettività obbediente. In altre parole, questo potente strumento non suscitava, come accade oggi, un sentimento indeterminato che consentiva al singolo molteplici associazioni, ma gli imponeva una determinazione che non ammetteva soggettività. Quest'arte prossima al misticismo nasce e opera non tanto per un sentimento soggettivo ma per produrne uno collettivo. Vedi le folle festanti e urlanti nei concerti rock, gli inni di gloria nelle rievocazioni di vittoria e nei riti e canti religiosi, ecc. La musica non esprime *un sentimento* (manifestato dal musicista) ma produce *il sentimento*, socializza, unisce il collettivo fino a eccitarlo come la droga. La mente viene annullata per raggiungere l'estasi fino all'orgasmo mistico. Mentre la *vista* è privata.

Mi viene in mente la famosa considerazione di Marx sulla religione come oppio dei popoli.

Carmelo aveva capito molto bene l'importanza della musica, e la sfruttò in un modo ossessivo. Egli fin da piccolo coltivò la passione per la lirica, e la zia e i suoi genitori lo educarono all'ascolto del melodramma che utilizzò fin dagli esordi. Tutte le sue opere teatrali sono state costruite affogando il testo dentro una colonna sonora predominante con brani d'opera che rompevano i timpani. Inconsciamente il pubblico seguiva il lavoro in un'atmosfera semi-allucinatoria, mettendo in conflitto *mente* ed *emozione*. Così Carmelo: «Si lamentano d'essere stati esclusi, assordati. Si lamentano della loro fortuna»<sup>8</sup>.

Com'era diversa l'allucinazione dello spettatore del Ridotto dell'Eliseo durante il finale del *Gregorio*, rispetto a ciò che

8. *Ibid.*

accadeva negli ultimi spettacoli presentati come “testi sonori”. Lo spettatore del Ridotto aveva visto passare sotto i suoi occhi degli ossessi scalmanati che avevano la sua stessa origine e appartenevano alla sua civiltà. Il melodramma come le poesie appartenevano al suo mondo, un mondo sentimentale e irrazionale ormai superato. Quel bavaglio nel finale era una denuncia della conservazione. La signora Malina del Living capì la potenza di quel finale e anni dopo lo ripropose come emblema dell’incomunicabilità in un suo lavoro.

Le opere di Carmelo Bene dopo il 1971 diventano invece slegate da ogni riferimento al passato, lavate da ogni passione storica, sciacquate da ogni sentimentalismo residuo, spogliate di qualsiasi rinvio a una storia di cui non voleva più sentire parlare. Carmelo Bene ha continuato da quel momento a ripetere instancabilmente che non c’era nulla da leggere nei testi della modernità, né una memoria, né un ricordo, né un simbolo, che non c’era alcun senso da scoprire o capire, ma solo emozioni da provare. Nato da una profonda alleanza tra il musicale e il cantato, l’elemento vocale aveva il semplice scopo dell’annientamento totale del pensiero. Una modernità amnesiaca che eleva a scopo della vita il puro godimento dei sensi, senza preoccuparsi né del bene né del male, coltivando piuttosto l’indifferenza, l’edonismo. Carmelo dice: «Non si tratta più di voce recitante. Anche nei momenti in cui il magma orchestrale-sonoro tace, la parola è giocata musicalmente»<sup>9</sup>. E Manganaro aggiunge: «Le sue dissonanze polifoniche stanno alla pari con un’orchestra intera, e annullano di schianto la storia dei generi, musica o teatro, così come i suoi testi, privati di significati, annullano la storia, quella dei comportamenti, il non-vivere storico»<sup>10</sup>. Nel *Gregorio*, invece, i sette cantanti lirici urlavano tutti insieme sette poesie fuse in un unico disperante dolore, con la pretesa di avere ancora diritto di appartenere al presente, complice la violenza del melodramma amplificato al massimo. Il risultato ultimo era il dramma dell’impossibilità di rimanere nel presente, di esprimersi in esso, con l’epilogo del totale silenzio. Questo atto disperato, questo urlo muto di una presa di coscienza però non fu né capito né accettato.

9. *Ivi*, p. 353.

10. Citato *ibid.*

## Trionfi e sconfitte

aA

Dopo l'incontro col Maestro Siciliani e l'esecuzione del *Manfred* a Santa Cecilia, iniziarono i trionfi e i fumi d'incenso. Cominciarono le tourné nei grandi teatri di Fiesole, Firenze, Bologna, Torino, Venezia, Napoli, Cagliari, alla Scala di Milano. Si confusero e si sovrapposero nell'adulazione generale le due voci critiche dello spettacolo, prosa e musica, in una sorta di competizione a colpi di applauso. Carmelo affermò: «Con il *Manfred* ho spazzato via anche l'ultimo equivoco che mi annetteva al teatro di prosa e al suo pubblico sordo. Ma si è trattato di strappare anche il teatro musicale alla volgarità del visivo e alla sconcezza della chiacchiera»<sup>1</sup>. Egli ha sempre subito una fortissima influenza dalla musica classica e lirica.

131

Dagli anni '80 a oggi, tutte le mie produzioni sono concertistiche: *Mi presero gli occhi*, musica di G.G. Luperini, da Hölderlin e Leopardi, sotto la dicitura *Poesia della voce – Voce della poesia*. Gli stessi reiterati (più che trentennali) *Canti Orfici* di Dino Campana (memorabile l'esecuzione al Palazzo dello sport di Milano, con la partecipazione di Flavio Cucchi, la più grande chitarra classica vivente). L'*Adelchi* presentato nell'84 dalla Scala e dal Comune di Milano al Lirico [...].

1. *Ibid.*

Non posso che considerare “concertistica” anche spettacoli “eccessivi” come il *Pinocchio* dell’81, *Macbeth* e *Lorenzaccio* [...] *Hommelette for Hamlet* [...] presentato dalla Scala al Teatro Nuovo di Milano [...]. A seguire *La cena delle beffe* per la musica di Lorenzo Ferrero, *l’Achilleide*. Momento numero 1 del progetto-ricerca *Achilleide* [...] seguita un anno dopo da un’*Achilleide* numero 2, esecuzione romana al Teatro Olimpico e moscovita al Teatro Majakovskij<sup>2</sup>.

Alla fine del dicembre del 1990 Carmelo è a Mosca con *Achilleide* e con la lettura dei poeti russi. Qui forse rivisita il vecchio *Majakovskij* fatto al Laboratorio nel 1962 riproponendo le tre voci in conflitto tra loro: il pianoforte, la parola e le bottiglie, sostituendo le bottiglie con l’acqua, il pianoforte con la musica elettronica. I momenti più drammatici e più acclamati dal pubblico, nel corso di tutta la sua attività teatrale, Carmelo li ricorda bene e giustamente qua e là li ripropone. Così a Mosca ripesca il manichino immerso in un naufragio di tulle del *Faust* fatto ai Satiri. Urla, piange, si strazia tra i veli della sua nuova bambola meccanica (in sostituzione del vecchio manichino). La critica è entusiasta: «È il teatro di un attore (originale) straordinario e magico. Diabolica autoparodia, allucinazione, incubo [...]. Ci ha stregato». Ancora: «Carmelo Bene ci ha dato le stesse emozioni [di Nijinsky]»<sup>3</sup>. *Emozione*, appunto, *spettacolo*. Durante il dibattito, alla fine del lavoro, un giovane interviene e dice: «Ho viaggiato a lungo per essere qui. Non è il teatro che conosco, non è quello che mi aspettavo, ma è grande teatro»<sup>4</sup>. Di prosa? Lirico? Un ibrido fra i due generi? Sarebbe stato interessante chiedergli cosa intendesse per teatro. Una cosa è certa: quello spettatore e tutta la platea subiscono il fascino del cromatismo timbrico e sonoro della voce di Carmelo insieme – fatto non secondario – all’implacabile amplificazione della musica elettronica che li ha ubriacati d’emozione. Lo stesso Carmelo azzarda una sua teoria: l’amplificazione a teatro e nella poesia come fine del teatro e della poesia; dunque, *l’amplificazione come fine*, cioè stordire, ubriacare, annullare la mente in deliri. Il segreto di quella sua bellissima voce è stato il *suono*, l’irripetibile delizia acustica. Non a caso i suoi estimatori più acca-

2. *Ivi*, pp. 356-357.

3. *Ivi*, p. 379

4. *Ibid.*

niti sono i melomani. Dice Carmelo: «Quello che intendo difendere non è me stesso, ma l'emozione, tutto quello che ti squassa»<sup>5</sup>.

Per capire meglio la differenza che c'è tra il primo *Majakovskij* del Laboratorio e quello di Mosca, e dunque del teatro prima e dopo il '71, basta confrontarli. Il primo mira a scandire toni e ritmi in funzione d'un conflitto, evidenziandone la dialettica – ogni voce sta a sé, libera, indipendente e ostile all'altra. Il secondo, lineare, finalizzato solo a suggerire la bravura e le enormi possibilità armoniche e canore del declamante, come faceva l'antico attore *shite* del teatro *Nō* giapponese che, come sappiamo, era solo un esecutore e non un interprete: «Guardate come sono bravo» ed eseguiva. L'arte del teatro *Nō* consisteva nel *suggerire* e questa distinzione è importante perché da qui prende le mosse anche tutto il teatro epico di Bertolt Brecht, il quale voleva solo che le contraddizioni proposte sul palcoscenico venissero *suggerite* e *comprese* e che lo spettatore avesse più elementi per arrivare a una soluzione possibile. Brecht non critica gli avvenimenti ma li espone, dicendo: ecco, questi sono i fatti, decidete voi, non prendendo così posizione. Carmelo, come l'attore *Shite*, espone la sua bravura, le sue doti, cura la forma. Non a caso la critica moscovita parla di *diabolica auto-parodia*. Avevano capito che Carmelo si recitava addosso, parlava di sé. A proposito di questo, Carmelo ricorda: «C'è un segreto che ho applicato qui come nell'*Adelchi* e in ogni produzione concertistica. Il *lirico* crocifisso sull'*epos*»<sup>6</sup>. Doveva invece dire il contrario, cioè «è la *parola* che ho crocefisso nel lirico». Quella parola che il giovane moscovita non ha più trovato, abituato com'era ad ascoltare argomenti, temi, conflitti, trovando invece tre voci amplificate in una sola allucinazione, che era appunto diventata un incubo, quello di Carmelo. Un teatro bello, affascinante, che fa fremere, bollire il cuore, pieno di tutto, ma vuoto di cervello. Niente *ratio*, tutto cuore, tutta emozione. Intendiamoci, io non ho nulla contro l'emozione, contro lo spettacolo o la musica. Tutto è utile, necessario. Ma, ripeto, il teatro di prosa non è solo emozione. Carmelo nega ormai il testo e con esso la *parola* che è sempre stata il DNA del teatro di prosa e afferma: «[Il teatro] non ha “messaggi” da

5. *Ivi*, p. 416

6. *Ivi*, pp. 415-416.

distribuire. Il teatro (se è tale) comunica un bel niente. È dispensamento antidialettico e privo di coscienza collettiva»<sup>7</sup>.

L'altra differenza tra i due *Majakovskij* è la diversa importanza sociale nonché la loro diffusione. Nel primo *Majakovskij* i fortunati erano solo quaranta ogni sera, e assistevano a una operazione che stimolava a riflettere, a soffrire e nella sofferenza a scoprire perché quelle parole e voci fossero così nemiche. Nel secondo, un'orda di scalmanati riuniti a migliaia nel Castello Sforzesco di Milano assistevano a un concerto rock. L'isteria del piacere è incontenibile, applausi interminabili e richieste di bis continui. Si vorrebbe che quella grande emozione non finisse più, come avviene alla fine di ogni opera lirica o in ogni concerto classico. La parola invece non va ripetuta e se per caso accade si trasforma in un'offesa: «Per chi mi prendi, ho capito! Non sono sordo!». Le tre voci: l'acqua, l'orchestra e la voce di Carmelo erano riunite in un'unica esibizione di bravura, in un unico espediente tecnologico volto a situare le voci al di là del soggetto. Da una parte un raro, straordinario prodotto teatrale fruito da qualche centinaio di persone, dall'altra gli stadi pieni come nelle partite di calcio, e ad ampliarne l'eco radio, televisione, dischi e CD. Qui non è questione di evoluzione artistica o di fortuna, ma di scelte di campo. Con il teatro Carmelo è morto di fame, con la musica ha fatto i miliardi. E ha scelto: «Dopo l'incontro con il mio grande maestro Siciliani non potevo continuare a non guadagnare una lira»<sup>8</sup>.

Quando fu nominato presidente della Biennale di Venezia, l'architetto Paolo Portoghesi (che da poco mi aveva presentato il progetto vincente per la nuova sede dell'Accademia di Belle Arti dell'Aquila, dove io allora ero il Direttore) si precipitò subito a nominare Carmelo Bene direttore artistico della sezione teatro. La decisione non si rivelò felice. Tutto finì in una drammatica storia turbolenta durata anni a colpi di carta bollata. La polemica infuriò. Iniziò una guerra aperta con l'Ente sul problema dei fondi. Bene ottenne due miliardi e mezzo complessivi, così ripartiti: un miliardo e mezzo per la rilettura scenica del prediletto *Tamerlano* di Marlowe (rievocazione di vecchie letture fatte col sottoscritto negli anni Sessanta) e per la produzione di un video. L'altro mi-

7. *Ivi*, p. 315.

8. *Ivi*, p. 204.

liardo destinato a quattro o cinque *performance* assemblate in uno spettacolo finale itinerante da New York a Pechino ispirato al *Bafometto* di Klossowski. L'idea era di edificare nel corpo della Biennale un tempio neoclassico in cemento e vetro, un museo stregato, scenografato dallo scultore Gino Marotta. Carmelo venne denunciato dal Pubblico Ministero Foadelli per appropriazione indebita dei quadri originali di Klossowski. Venne condannato alla restituzione delle tele alla Biennale con l'aggiunta di una penale di trecento milioni di lire quale risarcimento danni per la mancata esibizione della mostra klossowskiana.

Poi Carmelo si ammalò (vari infarti e by-pass). Tornò a casa, cadde in depressione e si lasciò andare a ogni eccesso fisico, alcolico e olfattivo. Dipinge tele che non fa vedere a nessuno. Dirà poi: «Ho smesso, perché ho capito di non poter diventare più grande di Bacon»<sup>9</sup>. Viene ricoverato al Mater Dei per allucinazioni e stato confusionale. Per quattro anni sparisce.

Rimessosi, torna al teatro. Nel '94 è a Verona con *Hamlet Suite*. Le critiche: «Il fantasma tragico e derisorio, il fantoccio barcollante e sublime che *Hamlet Suite* restituisce al nostro sconcerto e alla nostra emozione»<sup>10</sup>. Poi altro infarto e ricovero alla Madonnina, clinica per cardiopatici.

Nel 1983 andai al teatro Quirino a vedere un suo *Macbeth* e approfittai per chiedere a Carmelo, attraverso il Direttore del teatro, dopo dodici anni d'indifferente silenzio, il prestito dell'allora introvabile pellicola *Don Giovanni* per mostrarla ai miei e suoi ex allievi dell'Accademia di Belle Arti de L'Aquila. Nel retro del biglietto inviatogli ricevetti la risposta: «Vaffanculo». Non l'ho più visto né voluto sentire.

La lite avvenuta alcuni anni dopo tra Carmelo e Eduardo De Filippo è rivelatrice della sua natura di bambino capriccioso e dispettoso: «Eh, no. Non faccia, Eduardo, il paternalista con un attore più grande di lui. Io sono più grande. Mi è stato maestro, maestro di vita, ora non più. Non gli voglio più bene. Ecco: dopo aver vissuto tutta una vita d'amore per una persona, scopro che la persona che io credevo la più grande adesso è la più mediocre»<sup>11</sup>. In realtà fu una lite d'interessi.

9. *Ivi*, p. 375.

10. Recensione di Giovanni Raboni citata *ivi*, p. 376.

11. *Ivi*, p. 383.

Eduardo lo accusava di sfruttamento, di privarlo di una parte dei proventi incassati dai concerti fatti insieme, mentre Carmelo affermava che le loro prestazioni in concerto erano pressoché gratuite e che quasi tutti gli incassi erano destinati a trasporti, servizi, amplificazione e parco lampade. E poi, aggiunge Carmelo:

“Padre Eduardo” non avrebbe potuto accettare nemmeno un simbolico compenso per le sue prestazioni [...] qualunque compenso anche minimo sarebbe stato incompatibile con la sua carica di senatore a vita – padre Eduardo fu nominato senatore a vita da Sandro Pertini dietro mia determinatissima segnalazione<sup>12</sup>.

E certo, che altro pretendeva? Gli doveva pur qualcosa in cambio del favore.

Qui Carmelo rivela la sua vera natura imprenditoriale e il grande attaccamento al danaro. Fin dall’inizio (parlo naturalmente degli anni di fame che vanno dal ’61 al ’71), con la scusa che c’erano pochi incassi, che le spese erano esorbitanti, che andavano pagati la SIAE, i borderò, le tasse, i costumi, le scene (mai retribuite, almeno a me), ogni volta dichiarava fallimento. Nei primi dieci anni di attività non ha mai pagato nessuno, non ha mai parlato di soldi. Ma anche in seguito non ha perso il vizio di piangere miseria.

Le paghe dei poveri guitti del Laboratorio, irrisorie (mille lire a spettacolo) erano sofferti salassi. Faceva pagare agli ingressi cifre proibitive sia al Laboratorio che nei teatri. Cinquemila lire, mentre al Quirino l’ingresso al teatro era di duemila. Lunghi da me fargli i conti addosso, ma ogni sera, tolte le sei o le sette mila lire per gli attori, rimanevano pur sempre le cinque mila lire di ogni biglietto venduto, moltiplicato, minimo, per quaranta persone paganti. Lui stesso descrive l’atmosfera del Laboratorio molto bene nel suo libro:

C’era una tavola apparecchiata, di quelle da osteria. [Nistri] faceva da mangiare in scena, in tempo reale, senza dar confidenza (la spesa la faceva il mattino al mercato di San Cosimato) e senza rinunciare al *frac* e alle ghette, le camicie, mezze maniche sommate. Ci mettevamo così tutti a tavola. Antipasto, primo e secondo. C’era chi mangiava, chi dialogava, chi leggeva un giornale, un altro ruttava. [...] Quelli

12. *Ivi*, p. 384.

in platea aspettavano di capire dove andasse a parare. Quale fosse il *messaggio*<sup>13</sup>.

E dunque, siccome erano a teatro, si aspettavano giustamente quello che il teatro deve dare, un discorso, un tema, una riflessione, un problema da risolvere.

Da tenere presente che per essere ammessi e curiosare a questo happening, si doveva passare una selezione severissima e pagare un prezzo salato.

Anche nel cinema Carmelo ha tirato sui compensi dei suoi collaboratori. Lo scrive lui stesso di *Nostra Signora dei Turchi*: «Generici e comparse: coloni indigeni acquisiti con un bicchiere di vino rosso (giornaliero) pro capite»<sup>14</sup>. E ancora, riferito a *Salomè*: «Giravano tutti gratis gli attori. Si accontentavano di un rimborso spese. Non c'erano soldi»<sup>15</sup>. Sempre in *Nostra Signora dei Turchi* l'operatore Masini e tutta la sua famiglia lavoravano gratis. Mario Masini, dopo aver lasciato la vita nei film di Carmelo, cambiò mestiere e preferì andare in Germania ad insegnare ai bambini disabili. In *Salomè* i generici prendevano un piccolo compenso. In *Capricci* lo stesso. Non parliamo del *Don Giovanni*. Per fargli comprare un estintore ho dovuto sputare sangue.

Quando, nel '67, gli attori cinematografici erano in sciopero in nome dell'unione "voce-volto" (non tolleravano di venire doppiati) una delegazione di artisti guidata da Gian Maria Volonté si presentò all'uscita del teatrino Divino Amore e Carmelo Bene disse: «È tutta la vita che sciopero, ora tocca a voi». Tra le tante censure, gli arrivò un telegramma di Peppino De Filippo: «Complimenti, sei il solo uomo che il teatro può vantare». Non a caso, fra i due De Filippo Carmelo preferiva Peppino perché più guitto, più vicino alla farsa e al non senso e niente affatto impegnato, ma soprattutto perché con lui non aveva avuto nessun rapporto d'interessi e perché dal punto di vista sociale era un qualunque, un individualista più a destra di Eduardo.

A conferma della sua posizione ideologica, va ricordato che il quotidiano «Il Secolo d'Italia» lo propose Senatore a vita e che Monsignor Claudio Sorgi, massmediologo de

13. *Ivi*, p. 127.

14. *Ivi*, p. 271.

15. *Ivi*, p. 307.

«L'Avvenire», il quotidiano cattolico, scrisse: «Ci vorrebbe Sant'Agostino per spiegare la tortuosa vicenda del pensiero di Carmelo Bene sulla fede»<sup>16</sup>. Persino negli ultimi giorni di vita Carmelo elemosina un misconoscimento:

Non voglio riconoscimenti né monumenti. Non voglio nulla [...]. Non sono loro a misconoscermi, sono io che li destino alla misconoscenza [...]. Non lo dico, attenzione, come nostalgia di qualcosa che mi manchi o che mi venga meno da parte loro. Per carità, non alimentiamo l'equivoco che io esiga che il mondo si sdebiti con me. In quanto *mi* misconoscono, *si* misconoscono. [...] io sono l'*infinito* della loro *disattenzione*<sup>17</sup>.

Bella frase! Non ti preoccupare Carmelo, sei e rimarrai un fenomeno irripetibile. L'opera d'un gigante rimane per sempre. Ti sei chiesto con ansia cosa ne penseranno i giovani tra due, trecento anni della stucchevole, degenerata musica contemporanea, per tacere impietosamente della «comiziante e pesantissima stupidità della famigerata “musica leggera”, tanto peggio se cantautorata»<sup>18</sup>. A questo proposito scrivi:

Altro che musica! È rumoristica da trasloco condominiale. [...] Che ne penseranno tra due, trecento anni ascoltando Mozart, Mercadante, Pergolesi, Cimarosa, Vivaldi, Paisiello, Rossini [...]? E Bellini? [...] Questa sì che è musica lievissima, aerea, depensata. Quella di Rossini, in particolare, “inaudita” (che abissale differenza tra i librettisti rossiniani e i drammaturghi dei testi teatrali! I primi così genialmente disponibili a limitarsi per fornire alla musica articolazioni metriche ideali, sempre sfidando il senso, e i secondi con la loro spocchiosa arroganza autarchica, nella belluina, militarresca pretesa della consegna: “Dovete recitarlo così com'è questo testo!”)<sup>19</sup>.

Carmelo non s'è mai peritato di cercare dentro la favola il suo contenuto. Il suo problema era esclusivamente come porgere, recitare il testo: non l'ha mai sfiorato il dubbio che dietro le parole ci siano dei valori, dei significati, tant'è che scambia gli *scopi* delle due scritture. Annulla completamente

16. Citato *ivi*, p. 376.

17. *Ivi*, pp. 418-419.

18. *Ivi*, p. 361.

19. *Ivi*, pp. 361-362.

la differenza sostanziale che c'è tra la *passione* (che è lo scopo fondamentale di ogni scrittura di prosa teatrale) che è attiva, e *l'emozione* (che è lo scopo della musica) passiva. Scopo della tragedia, scriveva Aristotele nella sua *Poetica*, è liberare *l'uomo* dalle passioni (politiche, religiose, d'amore ecc.); scopo della commedia è liberare la *società* da qualcosa di brutto o di deforme attraverso l'ironia, il ridicolo. Aristotele vuole cioè liberarsi da ciò che nella società è vecchio e superato. Carmelo ha frequentato la poesia come puro canto, libera da ogni metafora, da ogni peso superfluo.

Dopo il periodo cinematografico, con i suoi grandi concerti, Carmelo ha lasciato dietro di sé una grande scia di emozioni, grandi spettacoli applauditissimi. Egli ha riportato in auge lo spettacolo del Settecento, il *recitar cantando*, un ibrido tra parola voce e musica. Interpretava, immedesimandosi fino ad annullarsi, voci e anime altrui, trasformandosi in autori altri, con un apparato fisico-strumentale unico, curato ed educato per anni con metodo e accanimento professionale. Con l'ausilio della grande musica è arrivato a ottenere ovazioni, boati da stadio. Concerti poetici osannati, divinizzati. Nella contraddizione che vede un io creatore nella necessità di esprimersi attraverso altri io, Carmelo ha iscritto in un unico evento scenico tutte le parti coinvolte in una creazione assolutistica e nello stesso tempo partecipata.

In base a queste premesse Carmelo Bene, a forza di togliere parti e valori *altri*, distillati in un unico grido di sofferenza individuale, ha finito con lo smettere di fare teatro. Ha inventato uno spettacolo che somma emozioni diverse con silenzi, sofferenze indicibili, godimento e liberazione non nella catarsi, ma nel proporre l'inganno. Un plagio completo, assoluto, l'addormentamento della mente in un placido orgasmo. Carmelo a proposito dell'egemonia dittatoriale del regista diceva: «Questo politico *nus reggitore* e ordinatore del tutto, coordinatore social-filologico e artistico – alludendo a Giorgio Strehler e a tutti gli altri registi di allora – è il *deus ex machina* del simulacro definitivamente squalificato a confezione teatrale».

Ma poi, lungi dal creare un'opera di composizione scenica intesa come assemblaggio di apporti artistici e tecnici diversi, finisce anche lui per imporre se stesso come regista-autore, ossia l'autorialità di una intera compagnia. *Tutto e solo io*.

Un autore che manda all'aria ogni principio di collaborazione tra attori e poeti. Le opere d'arte si fanno da soli! Egli ha sempre saputo che i significati desunti dai testi sono parziali, manipolabili per ragioni di poetica attoriale. Carmelo infatti sfrutta ogni più piccola piega del significante per confermare le sue doti di fine dicitore. Non dimentichiamo però che questo avviene in un contesto sempre più caratterizzato da una formidabile spinta verso il sublime musicale e da una ben percepibile preoccupazione meta-linguistica. Ciò che aveva da dire, a metà della sua carriera, Carmelo l'ha detto fuori del teatro, attraverso i media, ma anche con scritti letterari, elettronici, pubblicitari. L'uomo teatrale non è più un autore, un attore o un regista, ma si è trasformato in *operatore*, in un manager dello spettacolo. Si sostituisce e interagisce con gli uomini di potere.

Carmelo finisce i suoi giorni col terrore di essere omologato: «Il mio scoramento è perché non ho chierici, non ho compagni di strada, né di raffronto»<sup>20</sup>. E si ritorna così all'inizio del nostro discorso: egli si lamenta di non avere discepoli, seguaci, né teorie. Ha ragione, non ce ne sono, né ce ne potevano essere: Diceva: «Ogni teoria da me ben scandita, dalla formulazione della macchina attoriale in poi, riguarda la mia vita». Ora però, visto che teoria e vita si identificano, finita la sua vita, è finita anche la sua teoria. La macchina attoriale non c'è più, se n'è andata con lui e non è più ripetibile. Rimangono i suoi film, i suoi scritti e soprattutto i *canti* registrati, la sua discografia concertistica, le registrazioni televisive e radiofoniche, i versi e le voci.

Ma del teatro della prima ora non c'è più traccia. Dei primi meravigliosi dieci anni si è perso il ricordo.

Si è detto che il suo cuore fosse di pietra, ma si scaldava ed eccitava come un bambino ogni qual volta parlava di Platini o Maradona. Non poteva essere più coerente di così, lo spettacolo innanzitutto. *Panem e circenses. Non bisogna pensare, capire, solo subire*. Nello scoramento finale Carmelo si tradisce:

La coscienza fa schifo. È coscienza una vecchia scarpa (troppo grottescamente larga e stretta) da cestinare allegramente e alla svelta. La coscienza impegnata, demagogica, dialettica. La coscienza paraocchiata, settaria, ideologica, im-

20. *Ivi*, p. 415.

**Trionfi  
e sconfitte**

puttanata ora e sempre nel ricreativo circolo servo-padrone  
social-mondano del porcile umanoide<sup>21</sup>.

In questa sfuriata c'è l'analisi freudiana su se stesso: egli non  
ha mai avuto una coscienza. Conclude infatti con una facile  
confessione: «Sono il misfatto più scabroso del Novecento»<sup>22</sup>.

aA

141

**21.** *Ivi*, p. 411.

**22.** *Ivi*, p. 419.

## Considerazioni finali

In che modo un uomo di teatro dei nostri giorni può rifarsi al teatro di Carmelo Bene? In nessun modo, se non andando a rivedere il primo Carmelo Bene. Un altro artista con le sue doti e suoi mezzi non sarà più possibile trovarlo. Il suo teatro dopo la metà degli anni Settanta è stato un'utopia, un grande spettacolo d'evasione dalla realtà.

Nel libro *L'avanguardia teatrale in Italia* Franco Quadri individua nel 1972 il sepolcro generazionale dell'avanguardia<sup>1</sup>. Dopo questa data, che io ho anticipato al 1971, Carmelo inizierà il passaggio graduale dalla prosa allo spettacolo e, dal momento del suo incontro col Maestro Siciliani, il viaggio nella lirica.

In una lettera del 1991 Carmelo chiede al Direttore Generale del Ministero del Turismo e Spettacolo cosa si debba intendere per «prosa». È la scrittura «lineare» o quella «verticale» del verso, musicalità ecc.? «Prosa» è il parlare (non la parola scritta), è cioè quel ruolo *orale* che la *prosa* immette nello spettacolo «parlato». Per Carmelo prosa è l'orale scritto, purché non “significhi”, non sia compreso, non abbia

1. F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia* cit.

messaggi da distribuire, giacché il teatro, se è tale, non comunica un bel niente.

Dopo la nostra separazione ogni messa in scena ha visto perdere un po' di sostanza a favore della forma (vedi la *Salomè* ripresa al Beat 72, dove scompare la paura di Erode, l'aspetto blasfemo legato al messaggio del Profeta e la conseguente puzza di fogna).

Carmelo Bene è sempre stato affascinato dalla poesia, fin dall'inizio della sua carriera, e l'ha sempre utilizzata come strumento, un mezzo per affermare le doti della sua voce al di là del soggetto. Ha sempre trattato il testo come un saggio critico, come un materiale da utilizzare a proprio piacimento.

«Insisto! Insisto! Insisto! – diceva – Il testo scritto è il racconto mnemonico-volitivo d'uno spettacolo già individuato (rappresentato) dal suo “autore”. È conseguente alla “sua-propria” messinscena autoriale»<sup>2</sup>. Odiava essere secondo. Del resto Carmelo si è sempre servito di tutti e di tutto, pur di realizzare la sua arte, un'arte che è anche un lungo saggio sul teatro-spettacolo. Un teatro nato dalla ricerca pura, costruito nelle cantine romane, visto da pochissimi e celebrato da nessuno. Allora l'aggettivo *sperimentale* sapeva di zolfo. Il teatro era il testo, meglio se di un autore classico. Il regista doveva rispettare tutti i valori, punti e virgole. Improvvisamente però si era messo tutto in discussione.

Nel clima euforico del boom economico e della fresca ventata di influenze straniere, statunitensi, francesi, tedesche, attraverso nuove ideologie e soprattutto nuove forme d'arte e fruizioni di spettacoli che fungevano da stimolo alla revisione, si era arrivati alla necessità di avviare discorsi nuovi.

Sulla spinta di queste novità si sprigionavano valori che si rivelavano di una grande vitalità: il Bauhaus, Mejerchol'd, Majakovskij, Kandinskij, l'avanguardia russa, Büchner. Presente-passato si fondevano in una nuova visione alternativa del fare teatro. Ogni arte doveva imparare dall'altra. Nasceva così la necessità di approfondire la propria metodologia con ricerche semiologiche e strutturali e chiarire il significato dei propri segni. Così l'esibizionismo, il sadismo, il masochismo, si affidavano alla causalità del gesto e della parola astratta, con una valenza inedita, che nel caso di Bene si traduceva pa-

2. C. Bene e G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 328.

radossalmente in un disordine ordinato. Le sue matrici erano l'espressionismo, il futurismo, il dadaismo, il surrealismo, il teatro della crudeltà di Artaud, il Living Theatre, il teatro povero di Grotowski, la pittura di Klein e di Pietro Manzoni.

Era la forma che si vezzeggiava e le soluzioni proposte erano molteplici. C'era chi, cercando un pubblico in qualche modo avvertito e preventivamente disponibile, lo blandiva con testi rassicuranti o scegliendo in partenza spettatori espressamente rivolti a settori definiti (i partiti, le scuole, le piazze delle borgate periferiche) potenzialmente esclusi da qualsiasi fruizione teatrale, spettacoli semi-didattici o semi-rivoluzionari (Quartucci col suo *Camion*). Altri sottolineavano la separazione totale dei ruoli facendo dell'evento scenico un'esperienza chiusa in se stessa e programmaticamente non comunicabile. Altri ancora mettevano in rilievo la trasmissione di un messaggio chiamando lo spettatore a sforzarsi di fruirne con l'atteggiamento e le peculiari soddisfazioni del godimento di un'opera d'arte compiuta. Questo era il caso di Carmelo Bene.

Alcuni poi cercavano di recuperare con lucidità critica il ponte gettato tra scena e pubblico dal teatro comico, con strizzate d'occhio, discorsi diretti, inviti scoperti alla complicità (Paolo Poli, il cabaret politico e non). Per ragioni economiche c'era chi continuava a utilizzare sale all'italiana sfruttandone però solo elementi marginali, come il palcoscenico nudo con la scritta sul muro "Vietato fumare", o annullandone lo spazio dipingendo tutto di nero o eliminando il sipario.

Sino ad allora il teatro era stato la cassa di risonanza della drammaturgia, le cui opere erano oggetto di *interpretazioni* più o meno fedeli. Si rappresentavano i classici con una accentuata preferenza per i capolavori, facendone oggetto di operazioni autonome classificate genericamente sotto la vaga etichetta di *riletture* (il Piccolo di Milano). Si poteva, ad esempio, portare in primo piano il sotto-testo, esaminato secondo criteri personali o di opportunità. Oppure si poteva, al contrario, considerare l'opera stessa un materiale brutto da rielaborare, modificandone la costruzione, isolandone determinati elementi, recuperando il tutto in un discorso nuovo e autonomo (vedi il *Pinocchio* di Carmelo, riscritto di sana pianta). E si poteva dare rilievo, *demistificandolo*, al ruolo che il testo stesso aveva avuto nel corso della storia, come funzione di una certa idea di teatro, temi e motivi ancora

capaci di agire nella realtà contemporanea mediante interventi sovvertitori (Lucignolo portato in primo piano rispetto a Pinocchio).

In questi casi, il copione perdeva ovviamente il suo tradizionale primato per diventare un elemento tra i tanti di un linguaggio scenico obbediente a diverse esigenze e a una diversa logica. Molto presto questi cambiamenti, queste rivoluzioni, saranno sconfitti. Gli stessi autori d'avanguardia usciranno dalle cantine, dagli angolini in cui si erano appartati, per rientrare nei ranghi. Si ritornerà ai premi, alle sovvenzioni, alle alleanze politiche e il risultato sarà fortemente deludente.

Oggi i gruppi di ricerca, ammesso che ce ne siano ancora, si interrogano sul loro futuro, e soprattutto sul futuro complessivo del mondo artistico. Lo Stato, gli Enti Locali hanno il dovere di valutare questo movimento irrequieto ma ricco di idee che vuole continuare nella ricerca intesa come libertà di contestare.

I gruppi sperimentali, salvo qualche eccezione, hanno girato poco negli anni Sessanta, trovando maggiore fortuna negli anni Settanta. Vedi il teatro di Bene che a parte qualche viaggio nell'area del marco e nella città di Parigi, è rimasto sconosciuto al grande pubblico europeo e agli intellettuali, operatori e studiosi italiani. Eppure questo è stato un momento di grande fervore culturale, una vera e propria invasione artistica. C'era stata la seconda discesa in Italia del Living, l'arrivo di Grotowski a Spoleto e le *performance* alla Galleria d'Arte Moderna, l'arrivo a Roma di Tadeusz Kantor nel '67, il circuito alternativo dell'Arca di Dario Fo, Peter Brook, Eugenio Barba. Queste erano le sole, vere, concrete occasioni per rendersi conto direttamente del nuovo vento culturale di allora, ma si trattava di rare occasioni per pochi spettatori privilegiati. Cinecittà era piena di produzioni hollywoodiane, le gallerie d'arte piene d'arte informale, Roma era la sola città multiculturale d'Italia e non va dimenticata la notorietà internazionale data dalle olimpiadi del 1960.

Gli anni Sessanta sono stati una messe d'oro per tutta l'arte, che come sempre precorre i tempi spingendo a cambiamenti epocali. Roma era la capitale di questo fermento. L'arte povera si aggiungeva alle scuole di ricerca sperimentale del teatro mescolando e annullando i confini dei generi: l'arte figurativa nel teatro e il teatro nell'arte. Teatro, musica,

arti figurative, letteratura, cinema: una ricchezza di idee e di pensiero nate da un vento di cambiamento in tutti i campi: politica, economia, cultura. Era iniziato il grande rifiuto della società borghese con i suoi tabù e il suo consumismo, anticipando e preparando la rivoluzione del Sessantotto.

Per quanto riguarda il teatro d'avanguardia, il resto d'Italia era provincia di Roma. L'Università romana era al centro delle manifestazioni culturali, e non solo. È in questo momento che La Sapienza apre una propria sala, il Teatro Ateneo, dove si cimentano i personaggi internazionali più innovatori come il Living, o Peter Schumann col suo Bread and Puppet Theatre, e dove hanno avuto luogo gli *Happening* di Oldenburg e di Alan Kaprow e i concerti rock rivoluzionari. Ma anche le nuove leve che tentavano di entrare a far parte della grande famiglia teatrale, come Ernesto Laura, Achille Fiocco o Gian Filippo Belardo. Qui si fecero i primi esperimenti con Ionesco, Beckett e Büchner, Ostrovskij e Gozzi.

Il Conservatorio di Santa Cecilia si apre alla musica elettronica (Gelmetti), alla canzonetta (Modugno), ai grandi concerti d'avanguardia (Luigi Nono, Vedova).

L'Accademia di Belle Arti sforna giovani dalle grandi ambizioni artistiche e che saranno presto i protagonisti dell'Arte Povera (Pascali, Pistoletto, Kounnellis, Ceroli) e della televisione della prima ora (Pascali, Passalacqua) o i protagonisti nelle nuove formazioni sperimentali quali quelle di Bene (Vendittelli), il *Camion* di Quartucci (Kounnellis) e nelle compagnie di Trionfo, Cobelli, Ricci, Santella, Scabia, Cecchi, Fersen, Sepe, ecc. Solo la stampa, fatta qualche eccezione, non si accorse di quello che stava accadendo, sottovalutando o addirittura informando l'opinione pubblica in modo scorretto, con denigrazioni e calunnie, presentando i ricercatori come "diversi" e "pericolosi", portatori di ideologie o teorie culturali fuori dal comune, da rimuovere e abbattere.

L'aggettivo "pazzo", rammenta Erich Fromm, è usato per definire ciò che è incomprendibile. Certo i gruppi sperimentali non sono privi di responsabilità e di errori, primo fra tutti l'aver evidenziato la figura repressiva e asfittica del demiurgo, la figura del regista accentratore che somma nella sua persona l'articolazione di tutti i vari apporti, riservando per sé la funzione di fulcro dinamico della ricerca interdisciplinare, mentre lo scenografo, il costumista, il musicista vengono scritturati per comparire sulle locandine e funge-

re da commensali del magro finanziamento statale. Inutile negarlo, Carmelo Bene è stato uno di questi. Un mattatore di razza, regista, attore, scenografo, costumista e impresario di se stesso (un ladro d'idee altrui). Ha scritto una pagina della storia del teatro e dello spettacolo italiano, compreso il suo "rifiuto" del teatro *tout court*. Eppure alla fine aveva capito che l'uomo è l'animale più stupido della terra e si era adeguato. Carmelo Bene ha sempre avuto la vista corta, ha sempre pensato a se stesso e alla sua piccola torre d'avorio. Mai uno sguardo fuori di sé. Egoismo e individualismo lo avevano reso un asociale completo, cieco e sordo verso ogni problema umano. Alla fine dei suoi giorni dirà: «Tutto, compresi noi, finisce in merda»<sup>3</sup> e poi: «sono pronto al fetore»<sup>4</sup>, ma lo dice pensando al suo corpo, non a quello degli uomini di questa terra.

Basterebbe ricordare le ultime due guerre mondiali, con venti milioni di morti nello stretto periodo di due generazioni, per non dire di un'ipotetica terza guerra con una distruzione mille volte superiore alle ultime due, che lascerebbe quei quattro vermi che rimarrebbero (perché costretti a vivere sottoterra), a ringraziare Dio di averli salvati, per capire lo spessore di quella stupidità. Questa prospettiva per Carmelo era irrisoria, lo preoccupava solo l'eterno marcire del suo corpo. Finirà tutto in un bel falò.

Così anche lui, passato precipitosamente su questa terra, al momento di lasciarla si è chiesto: «Cosa rimarrà di me?».

Credo che, se a questo secolo non sarà precluso l'immediato, almeno per due o tre generazioni potremo godere della grande *emozione* che ci ha lasciato attraverso la sua ineguagliabile arte concertistica, anche se non avremo più il suo teatro.

3. *Ivi*, p. 419.

4. *Ivi*, p. 388.



Figg. 39-40  
Salvatore Vendittelli con i suoi pupazzi



aA

- A boccaperta*, 108, 110  
*Achilleide*, 132  
Adamov, Arthur, 5  
*Addio Porco*, XIII, 16, 25-26  
*Adelchi*, 121, 131, 133  
*Agamennone*, 93  
Agostino d'Ippona, 138  
Ahmed, Gedik, 91  
Albani, Teresa, 92  
Alfieri, Vittorio, 93  
Alighieri, Dante, 12  
Amendola, Giorgio, 64  
*Amleto*, XIII, 25, 30-32, 36, 41, 43-45, 64,  
79, 92, 107  
*Amleto di meno*, Un, 94  
*Amleto o le conseguenze della piet  filiale da  
Laforgue secondo Carmelo Bene*, XIV  
Angelucci, Anna, 66  
Appia, Adolphe, 85  
Apr , Adriano, 106  
Arbasino, Alberto, 27, 55, 126  
*Arden of Feversham*, XIV, 96  
Aristotele, 6, 139  
Artaud, Antonin, 21, 49, 65, 74-75, 111,  
144  
Augias, Corrado, 55  
  
Bach, Johann Sebastian, 90  
Bacon, Francis, 135  
  
*Bafometto, Il*, 135  
Baldini, Giorgio, 73  
Barba, Eugenio, 145  
Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée, 96-  
97  
Bargone, Sergio, 93  
Barillet, Pierre, 92  
Barlocco, Marcello, XIII  
Bartók, Béla, 104  
*Basta, con un "Vi amo" mi ero quasi pro-  
messo. Amleto o le conseguenze della  
piet  filiale*, XIV  
Beckett, Samuel Barclay, 5, 146  
Belardo, Gian Filippo, 73, 146  
*Bella e la bestia, La*, 101  
Belli, Giuseppe Gioachino, 12, 14  
Bellini, Vincenzo, 138  
Bellugu, Piero, 120  
Bene, Maria Luisa, 112-113  
Benedetti, Ulisse, 85  
Benelli, Sem, 127  
Bergman, Ingmar, 5, 73  
Bertacca, Uberto, 73  
Bignardi, Carlo, 73  
Bizet, Georges, 62, 104  
Blok, Aleksandr Aleksandrovi , 121  
Bodini, Vittorio, 104  
Boiardo, Matteo Maria, 10  
Borges, Jorge Luis, 103

Bosch, Hieronymus, 75  
Bragaglia, Leonardo, 92  
Bramieri, Gino, 6  
Branciaroli, Franco, 119  
Brecht, Bertolt, 59, 133  
Breton, André, 75  
Brook, Peter, 5, 145  
Bruno, Giordano, 110  
Büchner, Georg, 143, 146  
Bussotti, Sylvano, ix, 48, 126  
Byron, George Gordon, 119-121

Čajkovskij, Pëtr Il'ič, 104  
*Caligola*, XIII, 5  
Callas, Maria, 118-119, 127  
Campana, Dino, 131  
Camus, Albert, 5  
*Canti orfici*, 131  
Cappelli, Salvato, 93  
*Cappuccetto rosso*, 101  
*Capricci* (allestimento teatrale), XIII, 25  
*Capricci* (film), xiv, 96, 112, 137  
Carletti, Stefano, 32, 37-38, 40  
*Carmen*, 62  
Carosio, Nicolò, 70  
*Casa crolla, La*, 73  
Casale, Nino, 4, 8, 12-14, 41  
Cascella, Andrea, 126  
*Cavalleria rusticana*, 13, 62  
Cecchi, Carlo, 146  
*Cena delle beffe, Le*, 127, 132  
Ceroli, Mario, 126, 146  
Cervantes Saavedra, Miguel de, 64  
Chaplin, Charlie, 125  
Chiavarelli, Lucio, 93  
Chiusano, Italo, 93  
Cimarosa, Domenico, 138  
Citti, Franco, 54-59  
Cobelli, Giancarlo, 146  
Collodi, Carlo, 36, 93  
Colombo, Furio, 126  
*Come si rapina una banca*, 92  
*Contessa, La*, 92  
Costa, Orazio, 5, 46  
*Credito italiano V.E.R.D.I.*, xiv  
*Cristo 63*, XIII, 25, 26, 51  
Cucchi, Flavio, 131  
Cuomo, Franco, 65

D'Alessandro, Bruno, 117  
Dalí, Salvador, 57, 121  
Dandolo, Giusi, 4  
D'Annunzio, Gabriele, 12, 82  
Dapporto, Carlo, 6  
De Berardinis, Leo, xiv

De Filippo, Eduardo, 25, 117, 121, 135-137  
De Filippo, Peppino, 92, 137  
Delacroix, Eugène, 100  
Deleuze, Gilles, 122, 127  
Di Giacomo, Salvatore, 62  
Di Stefano, Carlo, 92-93  
*Don Chisciotte*, xiv  
*Don Giovanni*, 64  
*Don Giovanni* (film), xiv, 17, 20, 40, 91, 95, 97, 99, 100, 102, 104-106, 112, 115, 122, 124, 135, 137  
*Don Giovanni e Faust*, 63  
*Don Pasquale*, 104  
D'Origlia, Bianca, 90  
Dotto, Giancarlo, 3, 16, 44, 61, 72, 77, 118, 125, 143  
Druon, Maurice, 92  
*Duecentomila e uno*, 93

*Edoardo II*, XIII, 20, 53, 94  
*Egmont*, 121  
Enriquez, Franco, 7  
Esenin, Sergej Aleksandrovič, 121  
Evangelisti, Franco, 116

Fabbri, Diego, 84  
Falleni, Silvano, 73  
Faloia, Paola, 4, 8-9, 12-13  
*Faust* (dramma lirico), 81  
*Faust-Marlowe-Burlesque*, 127  
*Faust o Margherita*, xiv, 27, 33, 65-67, 69, 71, 74, 132  
Fayad, Samy, 92  
*Federico García Lorca*, XIII, 25  
Ferdinando I di Napoli, 91  
Ferrari, Ornella, 77  
Ferrero, Lorenzo, 132  
Fersen, Alessandro, 146  
Fiocco, Achille, 73, 146  
*Fiore di cactus*, 92  
Flaiano, Ennio, 25, 81  
Flaubert, Gustave, 82  
Florio, Edoardo, 37, 57-58, 62  
Fo, Dario, 145  
Foà, Arnoldo, 88  
Foiadelli, Antonio, 135  
*Forza del destino, La*, 62  
Franchi, Franco, 93  
Francis, Michele, 57-58  
Fromm, Erich, 146  
Fry, Christopher, 46

Gagarin, Jurij Alekseevič, 95  
García Lorca, Federico, 88

- Gassman, Vittorio, 5, 25, 117  
 Gelmetti, Vittorio, xiv, 146  
 Genet, Jean, 5  
 Gheddafi, Muammar, 94  
 Gigli, Beniamino, 62  
 Girolami, Gino, 4  
*Giulio Cesare*, 51  
*Giuseppe da Copertino*, 20  
 Giuseppe Desa da Copertino, 82, 109-110  
 Gounod, Charles, 81  
 Goya y Lucientes, Francisco, 100  
 Gozzi, Carlo, 146  
 Grabbe, Christian Dietrich, 63-64, 72  
 Gredy, Jean-Pierre, 92  
*Gregorio*, viii, xi, xiii, 4, 7-9, 16-17, 19-21, 24-25, 30, 32-33, 44, 47, 58-59, 62, 74, 88, 103, 121, 129-130  
 Grieg, Edvard, 119  
 Grossi, Tommaso, 12  
 Grotowski, Jerzy, 5, 144-145  
*Guerra dei figli della luce, La*, 6  
*Guerra e l'universo, La*, viii, 48  
 Guerrini, Lorenzo, 126  
 Guidotti, Mario, 113-114
- Hamlet Suite*, 135  
*Hermitage*, xiv  
 Hochhuth, Rolf, 83  
 Hölderlin, Friedrich, 131  
*Hommelette for Hamlet*, 132  
 Huysmans, Joris-Karl, 82  
*Hyperion*, 121
- Ibsen, Henrik, 119  
 Ingrassia, Ciccio, 93  
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 100  
 Ionesco, Eugène, 4, 5, 93, 146
- Jacobbi, Ruggero, 53  
 Jarry, Alfred, xiii, 35  
 Job, Enrico, 73  
 Jurakic, Lidija, 61
- Kandinskij, Vasilij, 143  
 Kantor, Tadeusz, 5, 145  
 Kell, Bernadette, 61  
 Klein, Yves, 144  
 Klossowski, Pierre, 135  
 Kopit, Arthur, 92  
 Kounellis, Jannis, 47, 146  
 Kustermann, Manuela, 41, 61, 66
- Laforgue, Jules, xiv, 44  
 Laura, Ernesto, 73, 93, 106-107, 146
- Lavagetto, Gino, 41  
 Lebole, 25  
*Lectura Dantis*, 48  
 Leggi, Alfredo, 57  
 Lenti, Giuseppe, xiii, 47  
 Leoncavallo, Ruggero, 40  
 Leopardi, Giacomo, 9, 11, 13, 131  
 Lerici, Roberto, xiv  
 Lewis, Matthew Gregory, 74-75  
*Lezione, La*, 93  
*Liolà*, 92  
*Lorenzaccio*, 132  
 Lupo, Alberto, 51, 92  
 Luporini, Gaetano Giani, 131  
 Luzzati, Emanuele, 7  
 Luzzatto, 84  
 Lydo, 62
- Macbeth*, 33, 132, 135  
 Majakovskij, Vladimir Vladimirovič, viii, 43, 48-49, 121, 143  
 Malfatti, Franco Maria, 126  
 Malina, Judith, 21, 130  
 Mameli, Goffredo, 12  
 Mancinelli, Lydia, xiii, 41-42, 61, 66, 75, 77, 85, 89, 98, 100, 104-105, 112-113, 122  
*Mandragola*, 4  
 Manet, Édouard, 100  
*Manfred*, 119-120, 131  
 Manganaro, Jean-Paul, 122, 130  
*Manon*, xiv, 27, 59, 61, 74, 96, 118  
*Manon Lescaut*, 62  
 Manzoni, Pietro, 144  
 Maradona, Diego Armando, 140  
 Mariani, Marco, 93  
 Marlowe, Christopher, xiii, 63-64, 94, 134  
 Marotta, Gea, 105  
 Marotta, Gino, 90, 105, 121, 126, 135  
 Marx, Karl, 129  
 Masini, Mario, 94, 103, 137  
 Massari, Nicola, xiv  
*Matadora, La*, 73  
 Matteotti, Matteo, 115-116  
 Maulini, Giorgio, 62  
 Mejerchol'd, Vsevolod Emil'evič, 143  
 Mercadante, Saverio, 138  
 Mezzanotte, Luigi, 41  
*Mi presero gli occhi*, 131  
 Modugno, Domenico, 92, 146  
*Moine raconté par Antonin Artaud, Le*, 74  
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 64  
*Monaco, Il*, 74, 77  
*Mondo salvato dai ragazzini, Il*, 20

- Montemurri, Davide, 93  
Monti, Maria, 77  
Morante, Elsa, 20, 25  
Moravia, Alberto, 25  
Moscati, Italo, 20, 55  
Mozart, Wolfgang Amadeus, 64, 100,  
103, 107, 138  
*Mysteries and Smaller Pieces*, 21
- Nardi, Tonino, 103  
Nardone, Valeria, 66  
Navastri, Manlio, 4, 8, 10-13, 25, 32, 37,  
40-41, 136  
Nijinskij, Vaslav, 132  
Nonnis, Franco, 73  
Nono, Luigi, 146  
*Nostra Signora dei Turchi* (allestimento  
teatrale), xiv, 27, 85, 87-91, 93, 126  
*Nostra Signora dei Turchi* (film), xiv, 63,  
90-91, 104, 110, 112, 114-115, 137  
*Nostra Signora dei Turchi* (romanzo),  
xiii-xiv, 63, 85, 87
- Obrazcov, Sergej Vladimirovič, 29  
*Oh papà, povero papà, la mamma ti ha  
appeso nell'armadio e io mi sento così  
triste*, 92  
*Orecchio mancante, L'*, xiv, 107  
Ostrovskij, Aleksandr Nikolaevič, 146  
*Otello*, 121
- Padovani, Gianfranco, 73  
*Padre, Il*, 93  
*Pagliacci*, 40, 62  
Pagliarani, Elio, 126  
Pahlavi, Mohammad Reza, 94  
Paisiello, Giovanni, 138  
Palmi, Bruno Emanuel, 90  
Pandolfi, Elio, 53  
Papi, Anna Maria, 123  
Parisciani, Gustavo, 109  
Parravicini, Camillo, 60  
Partanna, Gianni, 65  
Pascali, Pino, 7, 29, 146  
Pasolini, Pier Paolo, xiv, 25, 44, 57  
Passalacqua, Franco, 146  
Pasternak, Boris Leonidovič, 121  
Patroni Griffi, Giuseppe, 7  
Pavarotti, Luciano, 119, 127  
*Peer Gynt*, 119  
Peragallo, Perla, xiv  
Pergolesi, Giovanni Battista, 138  
Perilli, Achille, 73  
Pertini, Sandro, 136  
Petrarca, Francesco, 13
- Pinocchio*, xiii, xiv, 25, 27, 35-38, 40-43,  
74, 92-93, 101, 118, 132, 144  
Pio XII (Eugenio Pacelli), 83  
Pirandello, Luigi, 92  
Pistoletto, Michelangelo, 146  
*Pittura su legno*, 73  
*Più bell'amore di Don Giovanni, Il*, 96-97  
Platini, Michel, 140  
*Polacchi, I*, xiii  
Poli, Paolo, 144  
Polidori, Gianni, 73  
Portoghesi, Paolo, 134  
Prévost, Antoine-François, xiv, 62  
*Primogenito, Il*, 46  
Prosperi, Giorgio, 51, 93  
Puccini, Giacomo, 62, 88  
Puratic, Margherita, 89
- Quadri, Franco, 76, 142  
Quartucci, Carlo, xi, 47, 144, 146  
*Quattro diversi modi di morire in versi*, 118
- Raboni, Giovanni, 135  
*Ragazza da marito, La*, 93  
Rambaldi, Carlo, 92  
Rembrandt, Harmenszoon Van Rijn,  
105
- Riccardo III*, 111  
Ricci, Giacomo, 32, 37, 146  
*Rigoletto*, 9  
Rimbaud, Jean-Nicolas-Arthur, 35  
Ripellino, Angelo Maria, 25  
Rocca, Carmelo, 116-117  
*Romeo e Giulietta*, 119, 127  
*Rosa e il Nero, Il*, xiv, 27, 33, 74, 76, 78-  
81  
Rosselli, Amalia, xiii, 43, 46-47  
Rossi, Giuliana, 4-5, 8, 11-13, 18, 30-32,  
37, 43  
Rossini, Gioachino, 138  
Rovere, Rossana, 77  
Ruggeri, Ruggero, 88
- Sacrilegio, Il*, 93  
S.A.D.E., 127  
*Salomè* (allestimento teatrale), xiii, 20,  
27, 53-59, 74, 90, 143  
*Salomè* (film), xiv, 123-126, 137  
*Salvatore Giuliano, vita di una rosa rossa*,  
xiv  
*San Giuseppe da Copertino*, 109  
Santella, Mario, 146  
*Satira e no*, 93  
Scabia, Giuliano, 47, 146  
Scaccia, Mario, 4

**Indice  
dei nomi  
e delle opere**

- Scandella, Misha, 73  
Scerrino, Rosabianca, 4, 8, 10-13, 32,  
57, 62  
Schumann, Peter, 146  
Schumann, Robert, 119-120  
*Sedie, Le*, 93  
Sepe, Giancarlo, 146  
*Serata a Colono, La*, 20  
Shakespeare, William, xiv, 31, 64  
Shamir, Moshe, 6  
Siciliani, Francesco, 111, 118-120, 131,  
134, 142  
Siniscalchi, Salvatore, 41  
Sonni, Corrado, 32, 37  
Sorgi, Claudio, 137  
Spaccialbelli, Max, 77  
Spadaccino, Silvano, 77  
*Spettacolo Majakovskij*, VIII, XIII-XIV, 25,  
33, 46-47, 49, 132, 133-134  
Spina, Grazia Maria, 53  
Stevenson, Robert Louis, XIII  
*Storia di Sawney Bean, La*, XIV  
*Strano caso del Dottor Jekyll e del Signor  
Hyde, Lo*, XIII, 4  
Strehler, Giorgio, 139  
Strindberg, August, 93  
  
*Tamerlano*, 134  
Tempesta, Mario, 41  
Tofano, Sergio, 4, 92  
Torricella, Edoardo, 4, 8-14  
  
*Tosca*, 127  
Totò, 70  
*Tragica storia del Dottor Faust, La*, 63-64,  
94  
*Traviata, La*, 10, 62, 127  
Trionfo, Aldo, 146  
*Turandot*, 14  
  
Vadacca, Rosaria, 66  
Valeri, Valeria, 92  
Vedova, Emilio, 146  
Vendittelli, Salvatore, VII-XIV, 7, 17, 42,  
45, 54, 107, 125-126, 146, 148  
Verdi, Giuseppe, 41, 62, 88  
*Vicario, Il*, 83-84  
Vicente, Gil, 73  
Vida, Piero, 62, 66  
Villa, Emilio, 121  
Vincenti, Alfiero, 41, 57, 62  
Visconti, Luchino, 25, 92  
*Vita di Carmelo Bene*, 3, 16, 44, 61, 72,  
77, 118, 143  
Vivaldi, Antonio, 138  
Volonté, Gian Maria, 83-84, 137  
  
Weiss, Peter, 5  
Wilde, Oscar, XIII, 54, 56, 58, 82  
  
*Zip Lap Lip...*, 47  
Zurlini, Valerio, 125



aA



finito di stampare  
per i tipi della  
**Accademia University Press**  
in Torino  
nel mese di febbraio 2015

