



Una collana di agili monografie su spettacoli teatrali di particolare rilievo. Affianca celebri nomi della regia e fondamentali figure della ricerca, nella prospettiva che superando steccati fra tradizione e avanguardia si restituisca la complessa ricchezza della scena.

L'obiettivo è di offrire un racconto dettagliato e godibile dello spettacolo che illumini le varie tappe della sua creazione. Ogni volume comprende un'introduzione alle ragioni poetiche, stilistiche e produttive della *performance*; un'analisi basata – a seconda dei casi – sul rapporto col testo, sull'esame del copione, sulla videoregistrazione, sulle testimonianze esistenti.

Apparato iconografico, antologia di documenti, cronologia della vita e delle opere del regista o del gruppo, e una bibliografia essenziale completano la monografia, offrendo l'opportunità di autonomi approfondimenti.

A.B.

Narrare la scena
esercizi di analisi dello spettacolo



[4]

collana diretta da
Anna Barsotti

Armando Petrini

Amleto da Shakespeare a Laforgue
per
Carmelo Bene



EDIZIONI ETS



www.edizioniets.com

Correzione editoriale a cura di Sara Poeta.

Si ringrazia Pietro Crivellaro del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino per aver autorizzato la pubblicazione delle fotografie numero 6 e 7.

© Copyright 2004 EDIZIONI ETS, I-56126 Pisa, Piazza Carrara 16-19
info@edizioniets.com – www.edizioniets.com

Distribuzione PDE, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze], Via Tevere 54

ISBN 88-467-1010-X

L'arte è l'invocazione angosciata di coloro che vivono in sé il destino dell'umanità. Che non se ne appagano, ma si misurano con esso. Che non servono passivi il motore chiamato "oscure potenze", ma si gettano nell'ingranaggio in moto per comprenderne la struttura. Che non distolgono gli occhi per mettersi al riparo da emozioni, ma li spalancano per affrontare ciò che va affrontato. E che però spesso chiudono gli occhi per percepire ciò che i sensi non trasmettono, per guardare al di dentro ciò che solo in apparenza avviene al di fuori. E dentro, in loro, è il moto del mondo; fuori non ne giunge che l'eco: l'opera d'arte.

Arnold Schönberg

Premessa. Le ragioni di una scelta

Questo libro si propone di rendere conto della *scandalosa grandezza* del teatro di Carmelo Bene attraverso una disamina articolata del lungo e complesso lavoro condotto su *Amleto* nel periodo compreso fra il 1962 e il 1975. Un lavoro incentrato su Amleto come personaggio e come luogo emblematico e metaforico del Teatro – in particolar modo del teatro così come la tradizione del moderno ce lo ha consegnato – ancor più e ancor prima che su *Amleto* come singolo testo drammatico di William Shakespeare.

Nei quattordici anni che separano il primo *Amleto* recitato al teatro Laboratorio nel 1962 dall'*Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue)* ospitato nei principali teatri italiani nel corso della stagione 1975/1976, Bene realizza cinque spettacoli diversi ispirati all'argomento shakespeariano, ciascuno con un titolo proprio; al di fuori del teatro, poi, un film, un'opera radiofonica e una televisiva. Otto momenti distinti dunque, ma così profondamente legati l'uno all'altro – non solo nella concezione, ma anche nello spazio e nel tempo – da far parte in realtà di un unico, ininterrotto discorso su Amleto e, per ciò stesso, come si è detto, sul teatro.

“M'è sempre stato chiaro – scriverà Bene molti anni più tardi, nel 1995, ma riferendosi al suo esordio teatrale – che per *disamletizzarsi* integralmente, non sarebbe bastata una soltanto, brutale esecuzione”. Dunque, prosegue Bene, “l'operetta del principe artisticoide è il refrain delle vite che ho svissuto. La frequentazione assidua, persecutoria del bell'ar-

gomento [...] mi ‘definisce’ *Amleto* del novecento”¹.

La nostra disamina si interromperà con il 1975, pur in presenza di altri due lavori di Bene su *Amleto* successivi a quella data, *Hommelette for Hamlet* (1987) e *Hamlet Suite* (1994), seguiti il primo da una versione televisiva e il secondo da un *compact disc*, che avrebbero potuto consentire di ampliare e di completare il discorso sul rapporto fra Carmelo Bene e *Amleto*. La scelta di questa delimitazione temporale è dovuta alla sostanziale unitarietà e continuità del discorso beniano fra il ’62 e il ’75 – arco cronologico che corrisponde al suo primo periodo di attività, avviatosi in realtà con l’esordio del *Caligola* nel 1959 – unitarietà e continuità che viene poi tendenzialmente meno nel secondo periodo. Con la metà degli anni settanta il percorso di Carmelo Bene muta significativamente – e questa è una considerazione sostanzialmente condivisa dalla critica nonché da chi ha recitato insieme a lui fino a quella data – e si indirizza verso un linguaggio della scena in fin dei conti meno ricco e forse meno problematico, pur con tutte le eccezioni del caso dovute alla presenza di alcuni elementi di continuità fra il primo e il secondo periodo.

Cercheremo di rendere ragione del nostro giudizio – che non è solo nostro naturalmente – e il lettore valuterà della sua eventuale ragionevolezza. In questo senso il punto di vista che esporremo potrà anche non convincere del tutto, o non convincere affatto. Siamo però persuasi che la critica trovi il proprio compito fondamentale nel tentativo di “determinare il valore” dell’opera di fronte a cui si pone, per quanto rischiosa e discutibile quest’operazione possa risultare. È infatti impossibile (lo suggeriva già Ezra Pound, forse il più

¹ Carmelo Bene, [Introduzione a *Hamlet Suite*], in Carmelo Bene, *Opere con l’Autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, p. 1351.

grande poeta del novecento) apprezzare realmente il gesto artistico laddove si sia rinunciato in partenza al faticoso cimento di individuarne il valore profondo: apprezzare l'arte, scriveva appunto Pound, significa determinarne il valore².

A questo cimento mi ha sempre spronato Gigi Livio, direttamente e indirettamente, sulla traccia delle cui ipotesi critiche questo studio, come risulterà ben evidente al lettore, si muove. Un ringraziamento va a Donatella Orecchia e a Mariapaola Pierini per i frequenti e stimolanti dialoghi avuti nell'ambito delle discussioni redazionali dell'«Asino di B.»; a Lydia Mancinelli, Luigi Mezzanotte, Carla Tatò ed Edoardo Torricella per la loro disponibilità e generosità; a Claudio Abate, Alberto Baracco, Pietro Crivellaro, Germana Golia, Riccardo Orsini, Ambrogio Paolinelli per il loro aiuto; grazie infine ad Anna Barsotti, senza la cui premurosa sollecitazione questo libro non esisterebbe.

² Vedi Ezra Pound, *L'ironia, Laforgue e un po' di satira* (1917), in Ezra Pound, *Saggi letterari*, a cura e con un'introduzione di Thomas Stearns Eliot, Milano, Garzanti, 1973, pp. 356 e 359.

L'attore *artifex* della scena. Carmelo Bene nel teatro italiano del novecento

È probabilmente ancora presto per comprendere a fondo il significato e il peso complessivi dell'opera di Carmelo Bene nel teatro e nella cultura non solo italiani del novecento. La sua morte, risalente al 2002, è troppo recente per consentire uno sguardo in grado di trarre vantaggio da quel lento decantare degli eventi che è uno dei portati cruciali del trascorrere del tempo e perciò del divenire della storia. È come se una sottile nebbia impalpabile – simile alla “nebbia di guerra” di cui ha parlato McNamara riferendosi al periodo della guerra fredda (“quando si è dentro un conflitto la realtà non è più chiara, viene coperta da una coltre grigia”¹) – fosse lì a limitare il nostro orizzonte, ricordandoci che ciò che osserviamo è ancora fortemente innervato nel presente.

Se è vero che non si è mai del tutto fuori dall'influenza di ciò che si studia – d'altra parte, se non fosse così, non si avrebbe più interesse per lo scavo nel passato: persino l'antichità è ancora oggi in grado di destare in noi “l'attrattiva mordente del fantasma”² proprio per quel tanto che parla, o noi crediamo che parli, al nostro presente – è però anche vero che il caso di un evento contemporaneo risulta essere molto particolare. Il rischio concreto che si corre è infatti quello di lasciarsi portare fuori strada, in tutto o in parte,

¹ Roberta Ronconi, *La lezione di McNamara*, in «Liberazione», 21 novembre 2003.

² Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna* (1863), in Charles Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1992, p. 279.

proprio da quel progressivo diradarsi della nebbia che pur scoprendo qualcosa di nuovo e di inaspettato continua a mantenere il resto nascosto ai nostri occhi.

Nel caso di Carmelo Bene sarà opportuno quindi procedere con molta cautela, dal momento che la sua opera non può dirsi ancora complessivamente del tutto compiuta nei suoi esiti. Si tratterà insomma di riconoscere che le contraddizioni e i conflitti di cui si è nutrita – e qui la metafora militare di McNamara torna particolarmente utile al nostro discorso – sono tuttora le contraddizioni e i conflitti fondanti il gesto artistico: siamo perciò, pur se osservatori ormai ‘postumi’ del teatro di Carmelo Bene, ancora in buona parte “dentro il conflitto” a cui ci riferiamo e ne parliamo dunque, come sempre in questi casi, a nostro rischio e pericolo.

Man mano che la nebbia si dirada e le cose acquistano contorni via via più limpidi e netti, l’opera di Carmelo Bene sembra confermare quel che forse appariva già chiaro ad alcuni mentre egli era in vita. E non si tratta soltanto della indiscutibile grandezza della sua arte – grandezza innanzi tutto dell’attore-artefice, e poi dello scrittore, dell’uomo di cinema, del critico della cultura – ma anche, e allo stesso tempo, del suo presentarsi come esempio nitidissimo e per molti aspetti chiaramente paradigmatico della sensibilità propriamente *moderna* nei confronti dell’arte. Carmelo Bene incarna in questo senso uno dei vertici massimi del sentimento contraddittorio, tipicamente moderno appunto, provocato dalla *perdita d’aureola* dell’arte e costringe perciò a confrontarsi con una questione insieme semplice e complessa: l’aporia dell’artista nel tempo dell’impossibilità dell’arte a rivendicare davvero e fino in fondo il proprio ruolo e il proprio compito.

In questa prospettiva l’opera di Carmelo Bene ci appartiene ancora per intero. Gli interrogativi sferzanti – e, dal

punto di vista del senso comune, scandalosamente imbarazzanti – posti dal suo ostinato e multiforme lavoro sull'espressione artistica sono tuttora gli interrogativi di chi si pone in modo problematico, e dunque critico, nei confronti dell'arte. Quel suo crudele liquidare con disprezzo – ma si tratta di un disprezzo sofferto, lacerato e lacerante – tutti i reiterati chiacchiericci sulla “crisi del teatro”, auspicando e frequentando esclusivamente un “teatro della crisi” è quanto di più *attuale* – nella sua profonda *inattualità* – possa ancora oggi proporsi. In questo senso, contrariamente a ciò che sostengono alcuni suoi esegeti, Bene non è affatto un ‘classico’. Poiché del classico inteso come colui la cui opera irenicamente monumentale, non più in rapporto conflittuale con il presente, abbia sedimentato un nucleo profondo esperibile anche da epoche o sensibilità diverse in una prospettiva in fin dei conti acritica e sottilmente asettica, Carmelo Bene non sembra davvero serbare alcuna traccia. D'altra parte, in questo senso, nessun grande artista del moderno è mai davvero un ‘classico’. Nel caso di Bene poi – e al di là delle sue stesse dichiarazioni esplicite, da prendersi sempre con grande cautela alla luce della sapiente e spesso raffinata strategia continuamente messa in atto per depistare i suoi critici – la ricerca infaticabile di un’“espressione minoritaria” consona con il grido luciferino dell'amato Artaud di *Basta con i capolavori*:

Se Shakespeare e i suoi imitatori ci hanno a poco a poco insinuato il concetto dell'arte per l'arte, con l'arte da una parte e la vita dall'altra, potevamo restar legati a questo concetto pigro e inefficace finché la vita esterna era salda. Ma è evidente ora da troppi indizi che tutto ciò che ci faceva vivere non regge più, che siamo tutti pazzi, disperati, malati. E io *ci* invito a reagire³.

³ Antonin Artaud, *Basta con i capolavori* (1938), in Antonin Artaud, *Il teatro*

Carmelo Bene affonda saldamente le proprie radici in questo sentimento – che non è solo di Artaud naturalmente ma è appunto, più complessivamente, il sentimento moderno dell'arte – di radicale e violenta alterità alla *cultura* – che coincide poi con la cultura ufficiale –, separata e mercificata, intesa come forma “intollerabilmente colta, zavorrata”, “deteriore”; come ciò che non sa *spiacere*⁴. “Sono contro il teatro di prosa – scrive Bene –, il teatro della maggioranza: di fronte ad esso c'è la grandezza del linguaggio ‘minore’, che cerca la sua espressione minoritaria, che, paradossalmente, poi, è quella più vicina a tutti”⁵. E ancora, costringendo i visionari toni artaudiani alla precisione di una scrittura aspra e acuminata:

Un teatro che non fa morti, che non sollecita crimini, delitti, sabotaggi, non può essere teatro, è spettacolo. Piccola fiera della vanità. Civetteria. Un teatro che non sia reato è mera confezione. Insopportabile. Un teatro che non si dimetta. Nel suo farsi deve disfarsi⁶.

Più che un ‘classico’ consegnato al pericoloso eternarsi di un giudizio sganciato dai conflitti e dalle insidie del presente, Bene è, in senso pieno, un artista *del moderno*. Un artista cioè che agli interrogativi, alle aporie, alle contraddizioni così tipiche della temperie moderna incessantemente ritorna e rimanda, e proprio per questo ha ancora molto a che fare con un tempo, qual è il nostro, che sotto alla debole ma perveracissima coltre della vulgata critica postmoderna e alla

e il suo doppio. Con altri scritti teatrali e la tragedia “I cenci”, Torino, Einaudi, 1968, p. 159.

⁴ Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 223.

⁵ Carmelo Bene, intervista a cura di Maria Grazia Gregori (1978), in Maria Grazia Gregori, *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 206.

⁶ Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 158.

sua furia liquidatoria continua a mantenere di quella sensibilità molti dei suoi tratti fondanti e costitutivi.

Da questo punto di vista le genealogie che lo stesso Carmelo Bene ha richiamato per sé nel corso della sua vita sembrano non soltanto non azzardate ma, al contrario, estremamente illuminanti. Anzitutto Diderot, Wilde, Mejerchol'd, Artaud, indicati esplicitamente, lo vedremo, quali punti cardini di una teoria dell'*attore critico* come unico possibile artefice della scena. E poi Sade, Leopardi, Kafka, Majakovskij, Joyce, riferimenti costanti, e costantemente presenti in tutti gli spettacoli con richiami più o meno sottolineati ed espliciti, di un modo di guardare all'arte come momento di perversione, raffinato ma allo stesso tempo sofferto, nei confronti dell'ordine costituito: dell'ordine delle cose dell'arte innanzi tutto ma, attraverso di essa, più in generale anche dell'ordine delle cose del mondo. Ancora, Garcia Lorca e Beckett – a cui va aggiunto Brecht – ben presenti nell'orizzonte poetico allegorico e grottesco del primo Carmelo Bene e poi da lui stesso messi da parte con il progressivo emergere delle componenti più liriche e simbolistiche nel secondo periodo. Infine Keaton e Petrolini (mediati dalle folgorazioni stilistiche e dal temperamento tutto sopra le righe ed eccessivo di Memo Benassi), campioni massimi nella recitazione di quel sentire algido e parodico che ha costituito nel novecento l'unica forma possibile del tragico.

Del moderno Carmelo Bene ha incarnato in forma nettissima la lacerazione e la contraddittorietà, come lo hanno fatto, ciascuno a proprio modo, Diderot, Wilde, Mejerchol'd fino a Keaton, Petrolini e Benassi. Il gesto artistico, con il moderno – e sin da quel Baudelaire che secondo Enzo Siciliano Bene aveva “al proprio ombelico”⁷ e dunque da aggiungere

⁷ Enzo Siciliano, *Romantico teppista, fine dicatore*, in «la Repubblica», 17 marzo 2002.

all'elenco dei suoi punti di riferimento – non può che affermarsi negandosi, poiché vive un tempo – il tempo del trionfo del grande mercato borghese – in cui l'arte, ormai divenuta merce fra le merci, non ha più posto se non come denuncia straziata della propria corruzione e dunque della propria impossibile pienezza. Il poeta, “esiliato sulla terra”, diventa, nelle parole di Baudelaire, “comico e laido”. La bellezza, con Rimbaud, si fa “amara” e non ha più nulla di consolatorio: “da quel momento in poi – scrive Gigi Livio – [...] il poeta non solo non potrà più essere lo stesso ma non potrà mai dimenticare il peccato originale dell'epoca moderna, quello per cui anche la sua opera è divenuta merce”⁸. Questo processo complesso, che Adorno definirà di perdita di “ovvietà” dell'arte, si manifesta nel periodo compreso fra il tardo settecento e la fine del novecento in forme e gradazioni anche molto diverse le une dalle altre. Ma il nodo centrale per l'artista resta lo stesso: frequentare un gesto divenuto ormai impossibile nella sua autentica compiutezza; un gesto degradato, spesso parodico, che conosce solo più la forma rovesciata e straziata di ciò che si dà negandosi.

Due periodi

Prima di procedere ulteriormente è però opportuno precisare che il percorso artistico di Carmelo Bene – come abbiamo già in parte anticipato – può essere sostanzialmente articolato in due momenti, almeno fino a un certo punto distinti. Per dirla in modo un po' semplificato, ma non per questo semplicistico, è necessario distinguere un primo periodo,

⁸ Gigi Livio, *L'aureola e il fango. L'attore di fronte al sublime nell'epoca contemporanea. Due poetiche d'attore a confronto: la Duse in Cenere e Petrolini nel ritrovato Il cortile*, in «Il Castello di Elsinore», n. 9, 1990, p. 58.

che va dagli esordi alla metà degli anni settanta, in cui prevale un sentimento dell'arte che si richiama a una poetica di tipo allegorico e grottesco e un secondo periodo, datato dalla fine degli anni settanta alla morte, in cui dominano gli accenti più lirici e simbolistici. Questa partizione può essere considerata un dato ormai acquisito negli studi beniani⁹. Meno scontate sono invece altre due considerazioni. La prima è che l'arte di Carmelo Bene presenta in realtà sempre una ricchissima, complessa e magmatica commistione di elementi stilistici allegorico-grotteschi e lirico-simbolistici, pur nell'effettivo prevalere degli uni, come si è detto, nel primo periodo e degli altri nel secondo. In questo senso è possibile rintracciare elementi simbolistici sin dal suo esordio, per esempio in quello "strano espressionismo dionisiaco" ricordato da uno spettatore d'eccezione del giovane Carmelo Bene come Carlo Cecchi¹⁰. Specularmente ci si può trovare in presenza di forti accenti allegorici anche in anni molto più recenti, come avviene fra l'altro nel caso della *Cena delle beffe* del 1989. Di più: uno dei motivi della eccezionale complessità dell'arte di Carmelo Bene consiste nel fatto che non sembra di poter mai davvero individuare nella sua opera qualcosa di interamente simbolistico o al contrario di esclusivamente allegorico, l'uno e l'altro registro convivendo in fondo sempre assieme, se pur in forme e modi anche molto diversi fra loro: modi e forme la cui analisi e il cui approfondimento giustificano dunque la distinzione dei due

⁹ Si veda per esempio il recente *Carmelo Bene tra espressione e contemplazione: appunti su un teatro della presenza e della crisi* di Yuri Brunello (in «L'asino di B.», n. 7, novembre 2002). Ma anche lo studio di Piergiorgio Giacché, pur seguendo una direttrice critica in molti punti diversa dalla nostra, conferma questo dato di fondo del percorso di Carmelo Bene (*Carmelo Bene. Antropologia di una "macchina attoriale"*, Milano, Bompiani, 1997).

¹⁰ Carlo Cecchi, *Contro la rappresentazione* (1994), in *Per Carmelo Bene*, a cura di Goffredo Fofi e Piergiorgio Giacché, Milano, Linea d'ombra, 1995, p. 68.

momenti. La seconda considerazione è che le cose migliori di Carmelo Bene siano quelle in cui prevalgono le componenti allegoriche e grottesche, là dove la crudeltà del gesto artistico che si vuole *critico* affonda più in profondità la propria lama di ghiaccio. Oggi, al contrario – è un segno dei tempi, questo come molti altri –, si tende a dimenticare il Carmelo Bene degli esordi, o comunque il Carmelo Bene grottesco, deflagrante, dissonante, violentemente *contro* il teatro e ci si sofferma più frequentemente sul Bene della *fonè*, dei *capricci del signifiante*, del “barocchetto leccese” (come con aspra malignità ha recentemente scritto Edoardo Torricella, in compagnia con Carmelo Bene nei primi anni sessanta¹¹), del rifiuto della storia eccetera. Si privilegia insomma il Bene più irenicamente distaccato, *al di là del bene e del male*, più incline a un sentimento ‘lirico’ (“d’improvviso un senso di benessere scendeva a calmarmi e a lenire ogni ansia”, ricorderà Sandro Lombardi spettatore di *Hommette for Hamlet* nel 1989¹²), lasciando da parte il Bene conflittuale, “eversore”¹³, autoproclamatosi negli anni sessanta “in guerra” contro tutto e contro tutti e con l’attitudine costante – lo si legge in una recensione al *Pinocchio* del 1966 – “non tanto a scuotere lo spettatore, quanto a usargli violenza”¹⁴.

¹¹ Ringrazio Edoardo Torricella per avermi permesso di leggere il suo *Non dimentichiamo l'anarchia*, manoscritto preparato per il convegno «Le arti del '900 e Carmelo Bene» organizzato dall'Orsa a Torino il 24, 25 e 26 ottobre 2002 (atti in corso di stampa); la citazione è a p. 4.

¹² Sandro Lombardi, *Per Carmelo Bene*, in *Per Carmelo Bene*, cit., p. 78.

¹³ Così Nelo Risi nella *Prefazione* a Jules Laforgue, *Moralità leggendarie*, Milano, Garzanti, 1998, p. XIII.

¹⁴ r.rad. [Raul Radice], *Pinocchio a Palazzo Durini*, «Corriere della Sera», 4 maggio 1966.

Una poetica della modernità

Carmelo Bene, almeno nel suo primo periodo di attività, ha molto ben chiaro il proprio appartenere alla contraddittoria temperie del moderno e identifica infatti nel decadentismo – uno dei vertici massimi della coscienza critica della modernità – un punto di riferimento ideale imprescindibile:

IL DECADENTISMO è arrivato alle vertigini di quest'armonia lacerante, svergognando il classicismo CLASSISTA, restituendo una dignità all'ARTIFICIO UMANO, autodegradandosi proprio in quello per cui il giorno prima era stato considerato 'sublime'. Il Decadentismo ha detto: questa, bambine mie, è la VERITÀ della BELLEZZA; Vi piace ancora? E tutti in coro: Noooo!!! 'È finita, Don Pasquale...!' Ma Don Pasquale non l'ha fatta finita, come se bastasse ostinarsi per essere immortali¹⁵.

Bene rivisita qui, da par suo¹⁶, la lezione profonda di Baudelaire: l'impossibilità del sublime, sostituito da una forma consapevole di autodegradazione; l'impossibilità della bellezza, che solo una ostinazione "classista" – necessaria cioè al potere per mantenere quel simulacro di sublime in grado di mascherare l'adorniano "orrore senza fine del tutto" – può fare credere ancora autenticamente possibile ai molti *Don Pasquale* (i "poetastri" baudelariani) che ambiranno a una immortalità d'accatto. Allo stesso tempo però, come in Baudelaire, è presente l'idea che la negazione sottesa a quella impossibilità sia il rovescio – o forse, meglio, il sedimento ultimo – dell'anelito profondo dell'arte che è e resta

¹⁵ Carmelo Bene, *L'orecchio mancante*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 170.

¹⁶ La grandezza di Carmelo Bene come scrittore è ancora tutta da approfondire e da indagare. Vige qui il sottile pregiudizio – spesso implicito ma non per questo meno pervicace – che consegna l'attore all'oblio della sua arte e che finisce per riverberarsi anche sulla sua scrittura critica e letteraria.

la realizzazione dell'espressione artistica, per quanto dissonante essa non possa infine che essere. Si comprende perciò quel riferimento all'"armonia" della forma formata (pur se "lacerante") e alla "dignità dell'ARTIFICIO UMANO" (pur se contraddittorio e portato sino al limite della sua stessa possibilità). Se la bellezza, presa da sé sola, è divenuta ormai impossibile, poiché irrimediabilmente corrotta, possibile rimane ancora la "VERITÀ della BELLEZZA". Troviamo qui un'eco profonda dell'idea baudelairiana dell'opera d'arte moderna composta di due metà, la prima transitoria, legata più direttamente al proprio tempo, la seconda durevole, in senso proprio " lirica": l'una e l'altra essendo strettamente avvinte e compenstrate insieme in un concetto di arte *critica*. Ecco ancora Bene: "mi ritengo un CRITICO, un ARTISTA. CRITICA È L'IRONIA + LA LIRICA"¹⁷.

La sola via per attingere al sentimento del bello, qui e ora, sembra coincidere con la denuncia della sua avvenuta corruzione: dell'avvenuta corruzione, perciò, dell'arte. È Rimbaud, insieme a Baudelaire, a ricordarlo: il primo – sono ancora parole di Carmelo Bene – che "da artista, ha scoperto la truffa borghese. Dell'artista. Non della società che cospira ai danni del povero artista *bohémien*; ma del figlio di puttana che è l'artista, in *tutte* le sue forme: perché non è fuori dalla macchina, questo è il discorso"¹⁸.

Da Sade a Bene, dunque (ma si potrebbe forse risalire più indietro, pur con qualche cautela, all'avvio della modernità in senso lato: all'"antirinascimento" di Pontormo, al "manierismo" di Caravaggio, di Bernini), da Sade a Bene, insomma, ritroviamo uno stesso sentimento dell'arte, pur nel mutare dei modi e delle forme. Il sentimento straziato di una ferita

¹⁷ Carmelo Bene, *L'orecchio mancante*, cit., p. 170.

¹⁸ Carmelo Bene, citato in Ruggero Bianchi e Gigi Livio, *Incontro con Carmelo Bene* (dicembre 1975), in «Quarta parete», marzo 1976, p. 125.

che non può più essere lenita ma che al contrario pretende continuamente di venire riaperta. Un sentimento profondo, amaro, *inconsolabile*. Così Bene:

Il *consolatorio* è il giullare, Rigoletto, il buffo ti consola. Io mi rifiuto d'esser consolato. Sono inconsolabile. Me lo sono guadagnato. Ho meritato questa uscita dal problema della 'felicità infelice'. Sono fuori. Questo muovere incontro alla morte. Mi viene davanti. Attendo questo abbraccio, restando *inconsolabile*¹⁹.

La modernità – quell'"indefinito", scriveva Baudelaire, che ci deve essere permesso di chiamare così²⁰ – non è altro se non il riproporsi di uno stesso tema, della stessa lacerante contraddizione affrontata con mezzi e accenti sempre diversi: quella del gesto artistico nel tempo dell'impossibile pienezza dell'arte. Le innovazioni formali, per ciò che riguarda gli artisti che hanno saputo attingere al moderno più compiutamente, sono in realtà secondarie (anche se importanti) poiché non fanno in realtà che riportare l'opera d'arte, pur in modi variati (e dunque anche 'nuovi'), alla medesima *impasse*. "Ricominciare tutto da capo", ha scritto uno dei massimi interpreti del sentimento moderno dell'arte, Arnold Schönberg, è il solo modo di "rifarsi direttamente al passato"²¹.

Ezra Pound – che pure fu, nel giudizio di Eliot, responsabile quanto nessun altro della "rivoluzione poetica del secolo ventesimo"²² – ha scritto al proposito parole illuminanti: "Il contrassegno dell'artista sta nel fatto che egli, e quasi egli soltanto, è indifferente alla qualità di vecchio o di nuovo.

¹⁹ Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 410.

²⁰ Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, cit., p. 288.

²¹ Arnold Schönberg, *Aforismi, aneddoti, massime* (1932), in Arnold Schönberg, *Testi poetici e drammatici editi e inediti*, Milano, SE, 1995, p. 216.

²² Thomas Stearns Eliot, *Introduzione a Ezra Pound, Saggi letterari*, Milano, Garzanti, 1973, p. 8.

Egli non accetterà le cose stantìe”²³. L’artista in questo senso non fa che esprimere autenticamente, e cioè profondamente, il proprio sentire, dunque se stesso in rapporto con il “moto del mondo”²⁴ inestricabilmente avvinti l’uno all’altro. Se non potrà non essere anche “eccentrico” non sarà per una propensione al ‘nuovo’ in quanto tale – che, anzi, egli spesso respingerà come già “stantio” (il ‘nuovo’ è già per se stesso ‘consumato’ e ‘superato’²⁵) – ma per quel suo procedere pericolosamente sul filo del paradosso estremo: volersi artista nel tempo dell’impossibilità dell’arte. “L’originalità – scrive ancora Pound – quando è estremamente reale, non è spesso che una questione di lignaggio, o una densità di intessitura dell’opera”. Ed ecco perciò l’aporia più profonda dell’arte moderna: “L’innovatore che più è condannato per la sua eccentricità è spesso proprio al centro della scia o dell’orbita della tradizione, e i suoi detrattori non sono che degli ignoranti”²⁶.

Tradizione e innovazione

La figura di Carmelo Bene, soprattutto nel suo primo periodo di attività, è assolutamente esemplare di quella dialettica di tradizione e innovazione a cui alludeva Pound. Il suo folgorante comparire sulle scene italiane, nell’ottobre del 1959, a ventidue anni, con un *Caligola* che Sandro De Feo

²³ Ezra Pound, *L’ironia, Laforgue e un po’ di satira* (1917), in Ezra Pound, *Saggi letterari*, cit., p. 356.

²⁴ Arnold Schönberg, *Aforismi* (1909-1910), in Arnold Schönberg, *Testi poetici e drammatici editi e inediti*, cit., p. 209.

²⁵ Poiché la necessità del consumo e la possibilità del superamento sono già inscritti nel suo concetto.

²⁶ Ezra Pound, *L’ironia, Laforgue e un po’ di satira* (1917), in Ezra Pound, *Saggi letterari*, cit., p. 356.

descrive come un autentico “pugno nello stomaco”²⁷, coincide con il prepotente riaffiorare, nella “bonaccia più grigia” di un *milieu* teatrale ormai egemonizzato dalla plumbea regia all’italiana²⁸, della tradizione dell’attore artefice della scena, e sia pure nella variante peculiarissima, adornianamente *negativa*, che sarà di Carmelo Bene. Ne restano chiare tracce nei rilievi critici dello stesso De Feo sul carattere “eccessivo” dello spettacolo (“questi ragazzi avevano avuto un’intuizione giusta ma l’hanno sciupata per eccessivo amore della teatralità più aperta e sfacciata o per eccesso di rivolta alla *routine* e allo stile d’accademia”) e sulla centralità assoluta dell’“insolente” protagonista (“se io fossi un capocomico o un regista – osserva sempre De Feo – terrei d’occhio quel Carmelo Bene che aveva la parte di Caligola”²⁹).

Allo stesso tempo, e sin da questo esordio, Bene immette con forza nel tessuto profondo della cultura italiana quella sua straordinaria e deflagrante capacità di richiamare, in modi raffinatissimi e autenticamente geniali, i grandi temi e i grandi autori del moderno: “un respiro ampio e ricco – ha osservato Gigi Livio –, tutto intriso di echi, letture e intuizioni che non è certo facile trovare altrove”, né nella “cultura un po’ stantia dell’ormai vecchio dibattito sul realismo”, né in “quella un po’ troppo saccente della neo-avanguardia”³⁰.

²⁷ Sandro De Feo, *L'imperatore esistenzialista*, in «L'Espresso», 11 ottobre 1959, p. 27.

²⁸ L'espressione è di Giulio Cesare Castello, il quale, in un intervento scritto nel dicembre del 1952 e riportato da Claudio Meldolesi nel suo *Fondamenti del teatro italiano*, traccia un bilancio dell'attività del nuovo teatro di regia nel dopoguerra: Giulio Cesare Castello, *Pubblico e critica di ieri e di oggi* [1952], in Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 291.

²⁹ Sandro De Feo, *L'imperatore esistenzialista*, cit.

³⁰ Gigi Livio, *1964: teatro della contraddizione, poetica d'attore e rapporto col testo in uno scritto di Carmelo Bene* (1989), in Gigi Livio, *La scrittura drammatica*, Milano, Mursia, 1992, p. 147.

Queste intuizioni e questi echi sono presenti sulla scena sin dal *Caligola*: è ancora la cronaca di De Feo a registrare qualcosa che con il tempo si preciserà meglio ma che già qui traspare chiaramente nei tratti di “scandalosa grandezza” di quel “pagliaccio vizioso”:

Nonostante la doccia scozzese cui ci ha sottoposto, egli è riuscito, con quella magrezza impudente d'un discolo di Collodi, d'un Lucignolo, o anche d'un *teddy-boy* d'adesso, con quell'aria di pagliaccio vizioso e di teppista provocatore, è riuscito dunque a darci più d'una volta non solo il disagio di quella scandalosa grandezza ma anche la pietà di quell'anima angosciata e “pura nel male”³¹.

Emerge dunque sin dagli esordi l'eccezionale e complessa ambivalenza dell'opera di Carmelo Bene. Un'opera per un verso radicalmente ‘altra’ rispetto all'arte ufficiale, consolatoria e “padronale”, come egli stesso l'ha più volte definita. Per altro verso profondamente compresa del fatto che l'“innovazione” comportata da quella radicalità non potrà che collocarsi, come ci ha mostrato Pound, nella scia o nell'orbita della tradizione. Non di *innovare* dunque si tratta, attraverso questa o quella ‘trovata’ – “ogni trovata è persa”³², scrive Bene – ma di *rinnovare*: una ferita, una lacerazione profonda, un sentimento della perdita.

Un'arte dunque che se nega radicalmente il teatro *di prosa* (negando, lo vedremo, lo *spettacolo*, la *rappresentazione*,

³¹ Sandro De Feo, *L'imperatore esistenzialista*, cit.

³² Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 173. Ecco un esempio riportato dallo stesso Carmelo Bene nel 1978: “sempre il velare e il disvelare è presente nelle mie cose, nel teatro e nel cinema. Sempre ci sono veli e drappi che si ripiegano, costumi che son drappi... E loro dicono: si ripete, pensano che sia una trovata e non l'eliminazione di tutte le trovate. Non è la “trouville”, ma la negazione di ogni trovata” (Carmelo Bene in Maurizio Grande, *L'estetica del dispiacere: conversazione con Carmelo Bene*, in «Cinema e cinema», luglio-dicembre 1978, p. 173).

l'interpretazione, la messa in scena), allo stesso tempo si ricollega alla ricchissima tradizione italiana del teatro di poesia del grande attore attraverso una sua resa intimamente antipoetica: il “disfatto attore”, come lo ha definito Bene, più che un nuovo “grande attore”³³.

La tradizione

All'esordio in teatro di Carmelo Bene la scena italiana si presenta complessivamente sprofondata, pur con le eccezioni del caso, nelle sabbie mobili di una cultura per lo più greve e asfittica. Siamo alla fine degli anni cinquanta: il periodo del massimo acuirsi del clima della guerra fredda, del violento dispiegarsi degli effetti del maccartismo, della rigida egemonia in Italia della Democrazia Cristiana, del boom economico, della nascita e dello svilupparsi della televisione e soprattutto della sua capillare e devastante capacità di omologazione. Anni che, sullo sfondo di uno scontro politico e ideologico aspro, violentissimo – pur se in parte coperto e mascherato da una sapiente ideologia, solo apparentemente rozza, che da allora in poi non ha smesso di affinare le proprie capacità persuasive –, vedono il progressivo accelerarsi di quel processo dirompente di “unificazione culturale secondo i modelli e i miti del consumismo capitalista”³⁴. Si affaccia qui ciò che Pier Paolo Pasolini riassumerà qualche anno più tardi nella locuzione assai efficace di “mutamento antropologico”:

³³ Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 137. L'espressione compariva già nel breve scritto *Il monologo* (in Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore, 1982, p. 22).

³⁴ Stephen Gundle citato in Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989, p. 325.

Nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. [...] Oggi [...] l'adesione ai modelli imposti dal Centro, è totale e incondizionata. I modelli culturali reali sono rinnegati. L'abiura è compiuta. [...] Per mezzo della televisione, il Centro ha assimilato a sé l'intero paese, che era così storicamente differenziato e ricco di culture originali. Ha cominciato un'opera di omologazione distruttrice di ogni autenticità e concretezza. Ha imposto cioè – come dicevo – i suoi modelli: che sono i modelli voluti dalla nuova industrializzazione, la quale non si accontenta più di un 'uomo che consuma', ma pretende che non siano concepibili altre ideologie che quella del consumo³⁵.

Omologazione e uniformazione si avviano in questo senso a dominare e a dirigere, ha scritto Hobsbawm, “la più sensazionale, rapida e profonda rivoluzione nella condizione umana di cui vi sia traccia nella storia”³⁶.

La cultura teatrale italiana degli anni cinquanta – che evidentemente non può non riflettere dialetticamente quel contesto complessivo – coincide con il momento di più forte dominio della regia intesa nella sua variante nostrana, così come era stata impostata nel dibattito teorico degli ultimi anni dell'ottocento da critici come Edoardo Boutet e Gaspare Di Martino e poi nel novecento da Silvio d'Amico. La regia nasce in Italia – come concetto ancora prima che come pratica – sulla base di una spinta di “razionalizzazione e modernizzazione dello spettacolo teatrale (che vuol poi dire, anche – se pure non solo – della sua industrializzazione)”³⁷ ben distante dalla complessità in cui nasce la regia nel resto

³⁵ Pier Paolo Pasolini, *Sfida ai dirigenti della televisione* (1973), ora in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 22-23.

³⁶ Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Milano, BUR, 1997 (1994), p. 337.

³⁷ Gigi Livio, *Minima theatraia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984, p. 138.

d'Europa. Le prime compagnie "stabili", antesignane della futura regia (ruolo di cui in Italia non esisterà neppure il nome fino al 1932, quando Bruno Migliorini lo conierà dal francese *régisseur*), si muovono a partire da un'arida e non dialettica contrapposizione alla ricchissima eredità del teatro *d'attore*. E ciò avviene attraverso un'imposizione astratta da parte di figure esterne alla scena (il critico e lo scrittore per teatro prima, il regista dopo: sempre comunque ricalcando lo schema di Boutet del "cervello" contrapposto al "braccio"³⁸) di tutto ciò che la tradizione del teatro italiano aveva considerato fino a quel momento di per sé secondario, o addirittura estraneo, alle esigenze dell'arte. Il rispetto debolmente letterario del testo drammatico, l'attenzione agli elementi più propriamente 'spettacolari' (la centralità dell'apparato scenografico, la concertazione dei movimenti), il naturalismo complessivo del linguaggio della scena (e innanzi tutto della recitazione). Tutto ciò avviene contemporaneamente alla progressiva affermazione dell'idea che il vero teatro, e la vera cultura, siano in fondo pesantezza e noia, non solo per il pubblico ma anche per chi se ne fa portatore, tanto dell'uno quanto dell'altra.

Alla regia complessivamente intesa, così come si è affermata in Italia tra gli anni venti e gli anni cinquanta del novecento – e pur scontando la parziale forzatura di una categoria così ampia e in parte schematica – si può rimproverare in fin dei conti di aver introdotto una fortissima componente di a-

³⁸ Edoardo Boutet, *La mia follia*, Roma, M. Carra & C., 1908, pp. 13-14. Per un approfondimento critico sulla questione rimandiamo al nostro *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento* (Torino, Edizioni del DAMS, 2002). Ma si veda, più in generale, l'impostazione complessiva del discorso in Gigi Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989 e in Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore. Silvio D'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, Edizioni del DAMS, 2003.

strazione – e cioè di progressiva perdita delle ragioni concrete dell'arte della scena – finendo in questo modo per impoverire il teatro stesso nella sua interezza. La prefigurazione di una nuova tipologia d'attore concepito come “maestranza perfettamente addestrata” – prefigurazione che fu di d'Amico, e che informerà di sé l'ideazione di quell'Accademia d'Arte Drammatica da d'Amico fortemente voluta, confermandosi poi anche successivamente, pur nelle sfumature e nelle articolazioni diverse, l'architrave del concetto di regia “all'italiana” – si è trasformata in una concezione che, umiliando l'attore *come artista della scena*, ha finito per umiliare il teatro tutto, che era sempre stato, fino a quel momento, il luogo dell'espressione dell'*arte* dell'attore: non della tecnica artistica, che è altra cosa³⁹. Il teatro diviene allora in modo appunto astratto – e cioè avulso dalla realtà concreta della scena – il luogo della manifestazione di un diverso linguaggio rispetto a quello dell'attore, il linguaggio della regia⁴⁰.

Se tutto ciò risulta ben evidente nel teatro italiano dei primi esperimenti “pre” e “proto” registici⁴¹, se ne trova poi nuova conferma con il vero e proprio affermarsi della regia

³⁹ Così Luigi Mezzanotte nel colloquio riportato qui in appendice: “Silvio d'Amico effettivamente ha distrutto l'attore, persino l'attore che lui rispettava, di repertorio, ha distrutto anche quello... Ha consegnato il nulla”. (*Colloquio con Luigi Mezzanotte*, p. 166).

⁴⁰ Naturalmente Carmelo Bene è, a propria volta, anche un regista. Ma si tratta, come nel caso degli altri esponenti del teatro della neo-avanguardia, meglio definito oggi come “teatro di contraddizione” (Rino Sudano, Carlo Cecchi, Leo de Berardinis e Perla Peragallo, Carlo Quartucci, Claudio Remondi, Riccardo Caporossi), di un *attore-regista*. Di un teatrante cioè che concepisce il proprio ruolo e la propria funzione in termini radicalmente diversi rispetto al regista “all'italiana”, non soltanto perché subordina la regia a una concezione della scena raffinatamente e sapientemente concentrata sull'espressione dell'arte dell'attore, ma anche perché si mostra di gran lunga più in sintonia con alcune delle esperienze novecentesche della regia europea (Mejerchol'd per esempio).

⁴¹ Rimandiamo ancora agli studi citati qui nella nota 38.

nell'immediato dopoguerra, pur nel mutare di un contesto certamente più ricco e articolato. Nel suo importante *Fondamenti del teatro italiano*, Claudio Meldolesi osserva come in Italia la regia divenga in questi anni, un po' riduttivamente e a differenza di ciò che avviene per esempio alla regia tedesca subito dopo la Prima Guerra Mondiale, un "esercizio 'culturale' svolto con gli strumenti del teatro", circostanza questa che finisce per spingere i registi "a rimuovere il bisogno di un grado zero nella pratica teatrale"⁴². Di qui una contraddizione molto forte e decisiva, ben evidenziata da Meldolesi: "Il regista della generazione del dopoguerra si sente addosso la responsabilità di aver dichiarato non-teatro il teatro borghese, ma di aver per intanto preteso di scoprire il vero teatro all'interno del cosmo borghese"⁴³. Insomma "al di sotto delle forme contingenti, più nel fondo, la logica strutturale della regia critica non era difforme ai tempi"⁴⁴. La regia critica – seguendo ancora il ragionamento di Meldolesi – avrebbe forse potuto avviarsi su di una strada analoga a quella imboccata dalla regia tedesca negli anni venti, ma i presupposti da cui muoveva finirebbero per comprometterne l'esito: "la regia critica si sarebbe configurata come un movimento alternativo alla società teatrale. Le mancò l'antagonismo"⁴⁵.

L'antagonismo, violento e radicale, fu invece di chi – Carmelo Bene in testa, ma non solo Carmelo Bene⁴⁶ – si oppose

⁴² Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 285.

⁴³ *Ivi*, p. 286.

⁴⁴ *Ivi*, p. 287.

⁴⁵ *Ivi*, p. 285.

⁴⁶ Insieme a lui vanno ricordati i già citati Rino Sudano, Carlo Cecchi, Leo de Berardinis, Perla Peragallo, Carlo Quartucci, Claudio Remondi, Riccardo Caporossi; a cui bisogna però aggiungere i più giovani Carla Tatò e Claudio Morganti. Il teatro di contraddizione – che raccoglie gli artisti più interessanti della scena italiana dagli anni sessanta a oggi – nasce nel 1959: in quell'anno esordiscono con-

proprio al teatro di regia sul finire degli anni cinquanta, nella consapevolezza, ha scritto ancora Meldolesi (anche se non riferendosi a Bene), che “nessun modo di produzione, a teatro, può sfociare in un altro modo di produzione” e che perciò “un modo produttivo limitante, perché non limiti più, non può che essere abbandonato per altri orientamenti di lavoro”⁴⁷. La regia, dal punto di vista di Carmelo Bene, andava combattuta – in quanto stile e in quanto modo di produzione, le due cose essendo strettamente intrecciate l’una all’altra – poiché incapace di elaborare se non cose “stantie”: precisamente ciò che l’artista, ce lo ricordava Pound, non può in alcun modo accettare.

Si trattava perciò, ponendosi in contraddizione al teatro di regia, di andare contro un’intera cultura teatrale – e non solo teatrale – maturata con l’affermazione del linguaggio della scena del regista; e Bene ne era perfettamente consapevole. Leggiamo questa sua dichiarazione del 1964 (Carmelo Bene ha 27 anni), la cui ampiezza si giustifica con l’importanza di quanto viene detto:

Ammettiamo che io sia fuori strada [...], e che i miei detrattori abbiano ragione quando dicono che io non faccio il teatro ma piccoli scandali, cronaca. Ammettiamolo. E allora guardiamoci in gi-

temporaneamente a Roma, l’uno ignaro dell’altro ma avviando un discorso con molti e importanti punti di contatto, Carmelo Bene, Claudio Remondi e Carlo Quartucci. La poetica *della contraddizione* ha accomunato questi teatranti eccezionali attraverso l’elaborazione di un particolare linguaggio della scena dal tratto fortemente allegorico e grottesco che ha inteso contraddire il teatro contemporaneo (massime il teatro di regia, ma anche la falsa avanguardia che verrà più avanti) e per questa via contraddire il teatro tutto, la possibilità stessa cioè del gesto artistico nel tempo della sua mercificazione e della sua perdita di “ovvietà”. Si veda Gigi Livio, *Ce n’est qu’une fin. Il ’68 a teatro in Il sogno di cambiare la vita (fra gabbiani ipotetici e uccelli di rapina)*, a cura di Roberto Alonge, atti del convegno, Roma, Carocci, 2004, pp. 183 ss.

⁴⁷ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 535.

ro, vediamo dove sta, cos'è il teatro in Italia. Prendiamo la rivista ufficiale del teatro italiano, «Il dramma». A cos'è dedicato l'ultimo editoriale, quale problema affronta? Un francobollo commemorativo di Luigi Pirandello. Quattro colonnine infiammate, un po' di patriottismo, uno straziante finale: la casa di Pirandello ad Agrigento versa in rovina! Bisognerebbe prendere sul serio queste cose? Ma andiamo avanti. Vediamo il caso di Giorgio Strehler, che tutto sommato è un regista per il quale ho una certa ammirazione, e del Piccolo Teatro di Milano. Che senso può avere uno spettacolo che ha richiesto sei mesi di prove, una barca di milioni, se non quello (un po' assurdo, per la verità) di aver superato in fedeltà allo spirito di Brecht qualsiasi altro *Galileo* mai messo in scena? Si cercano allora o pubblico, si fa il teatro o l'accademia? Fermiamoci qui. Dei giovani commediografi che ridanno Chiarelli o Ghepardì, Cesare Giulio Viola e persino Aldo de Benedetti illudendosi di essere più moderni solo perché al posto del coraggioso aviatore hanno messo uno sceneggiatore di cinema, non val la pena di parlare. Quanto agli attori, come non capire che il pubblico è stufo delle loro voci tutte uguali, della loro pronuncia "ministeriale", di questo pazzesco andare avanti tutta una vita con i suggerimenti di Vanda Capodoglio negli orecchi: "Su il diaframma, giù il diaframma"?⁴⁸

Lasciamo per ora da parte il parziale elogio, in realtà puramente strumentale, di Strehler e della sua presunta fedeltà a Brecht⁴⁹. Il punto è qui un altro. Carmelo Bene, e con lui

⁴⁸ Carmelo Bene, citato in Sandro Viola, *Con Erode al cabaret*, in «L'Espresso», 29 marzo 1964, p. 18.

⁴⁹ Ha ragione infatti Arbasino quando scrive in quello stesso 1964 che "sembra difficile immaginare una differenza vasta come quella che separa Giorgio Strehler da Carmelo Bene" (Alberto Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 370). Non è certo vero oltretutto che Strehler possa essere considerato un regista *fedele* a Brecht. E Carmelo Bene ne era ovviamente ben consapevole. Ecco al proposito quanto affermerà qualche anno più tardi: "È venuto Brecht sulle scene. Brecht dice la sua. Ecco che ci annoiamo con Brecht. Ma Brecht tutto è fuorché noioso. Vorrei farne io uno, un giorno, per dimostrare che Brecht non è noioso" (Carmelo Bene, citato in Giuseppe Liotta, a cura di, *L'impossibilità di essere normali*, in «Sipario», febbraio 1977, p. 7). E già nel 1975 annunciava di vo-

gli altri teatranti “di contraddizione” che negli stessi anni esordiscono sulle scene italiane, si propone di far piazza pulita di tutta una stagione del nostro teatro – verrebbe da dire “una parentesi”, non fosse che l’obiettivo (di chiuderla quella parentesi) non verrà mai raggiunto – richiamandosi implicitamente ed esplicitamente alla grande e ricca tradizione italiana, e non solo italiana, dell’attore artefice della scena. Per essere veramente un “grande attore moderno”, dirà Bene in un’intervista del 1978, “uno deve avere tutti i requisiti ottocenteschi, sia chiaro. Ancor meglio poi [...] bisogna che abbia i requisiti di Richard Burbage, di Shakespeare, cioè degli interpreti elisabettiani che erano veramente completi, che pensavano a tutto, alle scene, alle luci, ai costumi, oltre che al testo, intesi non certamente come fatto artigianale, ma espressivo”⁵⁰. Ed è proprio condividendo questi argomenti che Cesare Garboli dirà che lo “scandalo” di Carmelo Bene “non è culturale, come si crede, ma tecnico”, poiché egli “è un grande attore ‘postumo’, tagliato nella stoffa dei grandi attori che non si trovano più, quelli scomparsi con l’avvento (per me funesto) del regista-demiurgo, del regista saggista, storiografo, critico, ecc.”⁵¹.

Anche dal punto di vista organizzativo e produttivo le scelte di Carmelo Bene si pongono da subito in sottile linea di continuità con la tradizione all’*antica italiana* del ‘capo-

ler fare un *Baal*: “Mi piacerebbe fare un Brecht per dimostrare quanto questo grandissimo cantastorie può essere divertente, irresistibile. Vi farei morire dalle risate” (Carmelo Bene, citato in Donata Righetti, *Il principe triste è diventato un clown*, in «Il Giorno», 28 ottobre 1975).

⁵⁰ Citiamo dall’intervista a Carmelo Bene a cura di Maria Grazia Gregori in Maria Grazia Gregori, *Il signore della scena...*, cit. Le parole che abbiamo riportato di Bene si trovano a p. 203.

⁵¹ Cesare Garboli, *Bene, grande attore postumo* (22 aprile 1976), ora in Cesare Garboli, *Un po’ prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni settanta*, Milano, Sansoni, 1998, p. 224.

comicato'. L'esordio del '59 con il *Caligola* non avviene nelle "cantine" – come la vulgata critica di un Carmelo Bene risolutamente *avanguardista* negli anni sessanta potrebbe lasciar credere – ma in uno spazio "di gloriosa tradizione"⁵² come il teatro delle Arti. Più tardi, nel 1961, tornando a recitare a Roma dopo una parentesi di due anni, Carmelo Bene si presenta di nuovo al pubblico in un teatro *di tradizione* come il Ridotto del teatro Eliseo dove recita nell'arco di un mese *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde* ("pretesto in tre atti") e "*Gregorio*". *Cabaret dell'800* ("umorismo inconsapevole dell'Italia d'Oro")⁵³.

Quando poi, di lì a pochi mesi, deciderà di inaugurare uno spazio proprio, il teatro Laboratorio, la scelta sarà dettata dall'impossibilità di lavorare altrimenti nei teatri ufficiali – non più intenzionati a ospitare un artista tanto scomodo e inopportuno – e dalla contemporanea disponibilità di uno spazio al di fuori dei circuiti tradizionali procuratogli da Salvatore Vendittelli, scenografo di molti dei suoi primi spettacoli⁵⁴. Ma anche in questo caso – come ha puntualizzato recentemente Silvana Sinisi –, pur nell'evidente volontà di rottura con l'istituzione teatrale, e anzi proprio per questo moti-

⁵² Silvana Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in Aa.Vv., *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2001, vol. III, p. 703.

⁵³ Edoardo Torricella ha scritto a questo proposito: "Posso [...] testimoniare, contrariamente a quanto diversi 'gazzettieri' ed estimatori hanno scritto, che Carmelo Bene non solo desiderava, *ma tenacemente e ostinatamente voleva recitare nei grandi teatri*, anche se era stato costretto, in quel primo periodo e suo malgrado, a presentare gli spettacoli nelle cantine" (Edoardo Torricella, *Non dimentichiamo l'anarchia*, cit., p. 2).

⁵⁴ Così racconta lo stesso Vendittelli in un'intervista curata da Gaia Russo Frattasi e raccolta nella tesi di laurea dal titolo *Da Wilde a Bene: La Salomè teatrale*, discussa nell'Anno Accademico 2002/2003 presso l'Università di Torino (p. 115).

vo, prevale una singolare forma di continuità con la tradizione capocomicale:

scegliendo, in palese sfida ai condizionamenti imposti dal circuito istituzionale, uno spazio alternativo da gestire come teatro laboratorio, questa scelta sarà condotta con criteri assolutamente diversi da quelli che caratterizzeranno analoghe iniziative intraprese sulla sua scia nel corso degli anni seguenti. Egli reinventa, è vero, uno spazio ed un modo di lavorare assolutamente estranei alla logica del teatro ufficiale, ma mantiene in piedi l'organizzazione tradizionale della compagnia gestita ancora con criteri da capocomicato⁵⁵.

È sufficiente ricostruire le brevi ma intensissime vicende del teatro Laboratorio per averne subito una chiara esemplificazione. Carmelo Bene dà vita nello spazio romano di Trastevere a una sequenza ininterrotta di momenti spettacolari il cui vero filo rosso coincide con la proposta teatrale e l'espressione d'arte di sé in quanto attore, regista, scrittore e capocomico. Otto lavori presentati in poco più di sei mesi e recitati uno di seguito all'altro, come si trattasse di un unico spettacolo articolato in più parti: *Pinocchio* (dal 5 al 20 giugno 1962), *Spettacolo-Majakovskij* (dal 21 giugno al 14 luglio), *Capricci* (dal 28 luglio all'11 agosto), *Amleto* (dal 20 ottobre all'8 novembre), un nuovo *Spettacolo-Majakovskij* (dal 9 novembre al 6 dicembre), *Addio porco* (dal 7 al 17 dicembre), *Federico Garcia Lorca* (dal 18 dicembre al 3 gennaio), *Cristo 63* (4 gennaio 1963)⁵⁶.

⁵⁵ Silvana Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, cit., p. 705.

⁵⁶ Ricaviamo queste date dai "tamburini" dei quotidiani romani. A dimostrazione di quanto sia ancora lacunosa la filologia sull'opera di Bene valga la considerazione che il citato *Federico Garcia Lorca* non è menzionato in nessuna delle teatrografie esistenti di Carmelo Bene: neppure, e questa è una circostanza estremamente significativa, in quelle redatte dallo stesso Bene, a evidente testimonianza di quel processo di autocensura che egli stesso ha operato nei confronti del proprio passato.

E ancora: un gruppo di attori – spesso gli stessi – legati al Maestro (così, da subito, e nonostante la giovanissima età, lo chiamavano i compagni di scena) da un rapporto fortissimo, a suo modo ‘totale’, tutto giocato su una comunanza profonda d’arte e di vita, del tutto estraneo al *professionismo* asettico dell’attore-maestranza del teatro ufficiale. Non c’è qui un *regista* che ‘spiega’ agli interpreti come comportarsi in scena. C’è piuttosto un lavoro compiutamente *teatrale* condotto *insieme* agli attori, pur se cementato da una regia ‘forte’ (sempre comunque concepita da un *attore-regista*). Carla Tatò, straordinaria attrice dell’*Amleto* di Carmelo Bene nel 1967 e poi sin dai primi anni settanta compagna d’arte di Carlo Quartucci, ricorda riferendosi alle cosiddette ‘prove’ di *Amleto* questo modo di intendere il processo di costruzione dello spettacolo: “un grande clima di lavoro nel quale tu afferavi qualcosa ma non ti veniva mai né chiesto né spiegato né detto qualcosa. Ti veniva solo dato un attacco, un tempo, un gesto, per entrare, e fare... non c’era un copione assolutamente, c’erano bigliettini...”⁵⁷.

Un gruppo di attori insomma che anche perché uniti da un rapporto così forte e intenso è in grado di *divertire* (e *divertirsi*) – nel senso profondo e raffinatissimo a cui teneva per esempio Brecht – rovesciando e parodiando la “megalomania contagiosa del ‘quest’anno faccio *Amleto* dunque penso” così tipica

Così Luigi Mezzanotte: “*Majakovskij* e *Lorca* mi hanno dato modo di vedere la grandezza dell’attore. Sia *Majakovskij* sia *Lorca*, che pochi ricordano... *Il lamento per la morte di Ignazio* era una cosa straordinaria, c’è l’ho ancora nelle orecchie... non so se esiste un documento... *le cinque della sera*... Lì capivo che c’era qualcosa di diverso dagli altri teatri”. (*Colloquio con Luigi Mezzanotte*, p. 160).

⁵⁷ *Colloquio con Carla Tatò*, p. 172. Anche da questo punto di vista le cose sembrano cambiare nel passaggio fra il primo e il secondo periodo dell’attività di Carmelo Bene, quando viene meno un gruppo affiatato e i suoi attori diventano con maggiore frequenza dei semplici scritturati nei cui confronti Carmelo Bene è costretto, anche suo malgrado, a vestire sempre più i panni del vero e proprio ‘regista’. Vedi qui *Colloquio con Luigi Mezzanotte*, p. 163.

dell'“attorume sempre nerovestito”⁵⁸. Alla noia *minor*, letale, di un professionismo accordato su di un tono falsamente lirico, e perciò greve e bolso – il professionismo del teatro ufficiale degli stabili –, Bene contrappone il divertimento profondo, la noia *major* del ‘dilettante’, inteso come colui che agisce *per diletto*. “Oggi hai voglia col professionismo – dirà Bene riferendosi a un altro teatrante, Aldo Trionfo, accordato in questo sulla sua stessa lunghezza d’onda –, ma se non c’è il diletto, se non c’è quel tocco di diletterismo, nel senso nobile proprio”⁵⁹.

Il rapporto con i compagni di scena è impostato poi, come nella tradizione capocomicale, anche sulla continuità nel tempo: molti degli attori che recitano con Carmelo Bene restano a lungo al suo fianco. Sono soprattutto i casi di Lydia Mancinelli, compagna d’arte e di vita dal 1964 al 1981, e di Luigi Mezzanotte, insieme a lui fra il 1962 e il 1976. Ma quasi tutti gli attori del primo periodo sono a lungo in compagnia con Carmelo Bene a testimoniare l’instaurarsi di un rapporto fatto anche di condivisione e cementato da un sentimento profondo, spesso di amicizia, ben più ricco e fertile di quello regolato dalla semplice *scrittura* del teatro ufficiale. Ne resta naturalmente una traccia molto limpida anche in palcoscenico. Una traccia che gli spettatori più attenti e dal gusto più raffinato e sicuro, come è il caso per esempio di Rodolfo Wilcock, colgono immediatamente: “Incredibile mi sembra – scrive Wilcock a proposito di *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* del 1967 – la dignità che il capocomico sa ispirare nei suoi compagni attori: in nessuna compagine del genere ho scorto tante facce moralmente pulite, e

⁵⁸ Carmelo Bene, [Introduzione a *Hamlet Suite*], in Carmelo Bene, *Opere con l’Autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, p. 1352.

⁵⁹ Carmelo Bene, intervistato da Franco Quadri in Franco Quadri (a cura di), *Il teatro di Trionfo*, Milano, Ubulibri, 2002, p. 225.

allo stesso tempo drammaticamente efficaci. Il pianto di Laerte (l'attore Mezzanotte) è memorabile"⁶⁰.

E proprio Luigi Mezzanotte, entrato in compagnia giovanissimo con Carmelo Bene (non ancora diciassettenne), intenso e sensibile attore del suo teatro, ha ricordato come fosse stata anche quest'aria di profonda condivisione, molto diversa dal clima delle compagnie del teatro ufficiale, ad averlo affascinato e dunque spinto ad avvicinarsi al teatro Laboratorio: "c'era un attore, piuttosto anziano, che lavorava [...] con Carmelo. Si chiamava Manlio Nevastrì. E mi disse: perché non vieni, la sera c'è questo laboratorio... parlava di teatro però poi parlava di un luogo strano, perché dice poi si beve, si offre il cognac... insomma sono stato incuriosito e sono andato ad assistere a uno spettacolo"⁶¹.

Ed è proprio Manlio Nevastrì, in arte Nistri, a permettere la chiusura del cerchio, collegando fra loro le caratteristiche "strane" ed "eccentriche" di questa compagnia con la tradizione del capocomicato. Manlio Nevastrì era infatti uno di quegli attori della 'vecchia scuola' che Bene aveva con sé in compagnia e che con la propria curiosa figura richiamava in modo diretto ed esplicito la tradizione *antica* dell'attore italiano. Così Carla Tatò ne ricorda la figura:

c'era Nistri che era stupendo... Io non l'ho mai visto da nessuna parte, cioè nella mia storia d'attrice l'unico vero attore della commedia dell'arte era Manlio Nistri, che arrivava in camerino, si spogliava, si metteva la camicia da notte, lo zuccotto e aveva il vaso da notte, ed era felice e tranquillo, non andava... c'era un bagno solo per tutti, però non ci andava mai, aveva il suo vaso da notte... e fino a prima di andare in scena lui era così, per cui tu andavi in

⁶⁰ Rodolfo Wilcock, *Carmelo Bene e il piacere del ritorno*, in «Sipario», aprile 1967, p. 34.

⁶¹ *Colloquio con Luigi Mezzanotte*, p. 159.

teatro e lo trovavi tranquillo in veste... con la camiciona bianca lunga, lo zuccotto... e fu la cosa che mi colpì più di tutto⁶².

Una compagnia dunque, quella di Carmelo Bene, che in questi aspetti si ricollega ai lasciti della “microsocietà degli attori” delle compagnie *di giro* del nostro ottocento teatrale. Pur senza coinciderci del tutto evidentemente e, anzi, costituendone in realtà una sorta di calco in negativo attraverso l’elaborazione di una forma dialetticamente rovesciata della tradizione del *Grande Teatro*.

L’attività di Carmelo Bene negli anni sessanta può essere ascritta perciò solo superficialmente alla stagione delle *cantine romane*. Carmelo Bene, pur giocando a volte in questi anni su una posizione volutamente ambigua, non apparterrà mai davvero alla temperie della cosiddetta neoavanguardia (“Balle solo di Quadri e di Bartolucci: se le sono sognate. Ma quale avanguardia? Esistono solo le avanguardie storiche, quella futurista, quella sovietica”⁶³) e anzi la rifiuterà sempre con decisione:

Non esistevano proprio le cantine. Verranno più in là. Non si parlava ancora di avanguardia o di “scuola romana”, fesserie, equivoci, vezzeggiati da una critica smaniosa di classificare e d’imparentare tutto e tutti. Il mio, già allora, era teatro degenerare. Non somigliava a nessun altro. Mai teorizzato, io, le cantine, mai avuta la vocazione di fare l’eroe artritico. Il “Laboratorio” era semplicemente la necessità di avere uno spazio per la ricerca tutto mio e a basso costo, dove smontare in tutta fretta i cadaveroni della prosa prima che il mio olfatto ne subisse danni irreparabili⁶⁴.

⁶² *Colloquio con Carla Tatò*, p. 174.

⁶³ Carmelo Bene, intervista a cura di Rita Cirio (1988) citata in Cosetta G. Saba, *Carmelo Bene*, Milano, Il Castoro, 1999, p. 16. Sul rapporto fra neoavanguardia e teatro di contraddizione si veda Gigi Livo, *Ce n’est qu’une fin*, cit., pp. 194-202.

⁶⁴ Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 124 (si veda anche p. 135).

Per fare del teatro una forma “degenere” e per poterne mostrare paradossalmente fino in fondo l'estremo grado di corruzione bisogna appartenere al teatro e alla sua tradizione profonda. Ennio Flaiano, spettatore d'eccezione del giovane Carmelo Bene, coglie benissimo questo tratto di complessità del linguaggio della scena beniano: “A suo modo, egli riconosce il valore vero, segreto, della tradizione teatrale”⁶⁵. E ancora, scrivendo nel 1966 a proposito del *Rosa e il nero*: “Non nascondo che il teatro di Carmelo Bene mi interessa proprio in quanto ripropone lo spettacolo come emanazione tirannica e istrionica dell'attore, cioè come un inconscio ritorno alle origini di quest'arte”⁶⁶. Infatti, osserva ancora molto lucidamente Flaiano riferendosi ad *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*:

se la cosa deve farsi, se la manipolazione è necessaria per arrivare fino in fondo a un teatro slogato, inconsolabile, ectoplasmatico, se la cosa deve farsi preferisco questa, che si rinnova ogni sera e si salva dal tranello dell'accademia, del compiacimento, proprio per la sua continua modificazione [...] niente di peggio dell'avanguardia rangée, di una ricerca sulla carta di cose che, almeno in questo stadio, vanno cercate sul palcoscenico, in un turbine di orpelli, di ricordi, di apparizioni⁶⁷.

Chi sa guardare alla scena con occhio limpido riconosce insomma immediatamente questo tratto *antico* dell'arte di Bene, che non intende affatto proporsi come *recupero* di qualcosa, piuttosto come indispensabile sponda – e dunque punto di partenza – per la negazione e la contraddizione del

⁶⁵ Ennio Flaiano, *, (19 aprile 1964), ora in Ennio Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 212.

⁶⁶ Ennio Flaiano, *Il rosa e il nero di Carmelo Bene* (10 novembre 1966), *Ivi*, p. 310.

⁶⁷ Ennio Flaiano, *Amleto di Carmelo Bene* (6 aprile 1967), *Ivi*, p. 334.

teatro ufficiale: “se può servire alla Rivoluzione” – scriverà Arbasino nel 1976 – Bene è “ostinato come un politico cinese nel non buttar via nulla della Tradizione”⁶⁸. Tradizione e rivoluzione: aporia tipicamente moderna, che Bene incarna da par suo in forme altissime ed estremamente lucide.

Ma chi forse meglio di tutti ha saputo cogliere questo nesso assai stretto nell’arte di Bene fra il richiamo all’antica tradizione dell’attore italiano e il contestuale frequentare un teatro vissuto come *impossibilità del teatro* è un altro straordinario protagonista del teatro di contraddizione, Carlo Cecchi.

Cecchi, più giovane di Bene, assiste fin dal ’59 a molti dei primi lavori di quello che è riconosciuto da subito come l’“*enfant-terrible*” del teatro italiano:

se ripenso a quegli spettacoli sono portato a raccogliarli sotto il titolo artaudiano: *Il Grande Attore e il suo doppio*. Era come se l’aura perduta dell’Attore non la si potesse ritrovare se non attraverso il suo doppio; un doppio derisorio e celebrativo allo stesso tempo. E qui l’intuizione e la coscienza dell’artista è folgorante: il grande attore tragico è una parodia del grande attore tragico⁶⁹.

E ancora:

È una operazione che avveniva attraverso uno spostamento radicale e molto violento; la tecnica, “l’Arte” del Grande Attore non serve più per rappresentare un personaggio ma per agire (jouer; to play) la parodia di questa rappresentazione; alla fine, la sua impossibilità. È a partire da qui che cominciava a mancare il terreno sotto i piedi allo “spettacolo di rappresentazione”. È qui che l’“interprete” va a farsi (finalmente) fottere e in scena c’è il corpo di un attore. Il quale attore conosce in maniera prodigiosa le tecniche del Gran-

⁶⁸ Alberto Arbasino, *Sesso e svergognatezza la vera avanguardia*, in «la Repubblica», 6 febbraio 1976.

⁶⁹ Carlo Cecchi, *Contro la rappresentazione*, cit., p. 68.

de Attore e se ne serve; ma per che cosa? per deriderlo e per deridere la sua pretesa di rappresentazione. Egli è l'attore nel tempo dell'impossibilità di rappresentare Amleto, Macbeth, Otello ecc.⁷⁰.

Parole preziosissime, queste di Cecchi (attore che frequenta da par suo in scena un sentimento del teatro del tutto analogo⁷¹), e che ci aiutano ad articolare meglio lo stile e il sentimento complessivo di Bene nei confronti del teatro.

L'attore artifex e il non-attore

Il richiamo diretto e indiretto alla tradizione del grande attore coincide in Carmelo Bene con la messa a punto di una poetica teatrale critica e parodica che con il tempo lo stesso Bene definirà dell'attore-*artifex* e del non-attore. Il “disfatto attore” tiene insieme, in una singolarissima sintesi, entrambi gli aspetti, quello dell'*artifex* signore assoluto della scena e quello dell'attore *non-attore* che negando se stesso “complica la vita” – scrive Bene⁷² – al grande attore.

L'attore *artifex* si pone in radicale contrapposizione al teatro *di rappresentazione*:

Incredibile: si continua a discutere sulle gazzette (gazzetta per eccellenza è tutta la letteratura italiana del Novecento, tranne quattro o cinque eccezioni) se la “regia” è o no “intelligente”, le “scene e i costumi”, “in ordine”, “fantasiosa” “l'esecuzione”, “puntuali” gli attori; insomma se la *rappresentazione* è o non è “buona”. Ancora e sempre la *rappresentazione*. Lo spettacolo di

⁷⁰ *Ivi*, p. 69.

⁷¹ Rimandiamo al nostro *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, in «L'asino di B.», luglio 1999.

⁷² Carmelo Bene, *Due passi in casa Meyerhold*, in Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 51.

rappresentazione, in quanto messinscena d'un qualsivoglia testo preconcepito (o "scrittura di scena", fa lo stesso). Ancora e sempre *rappresentazione*. [...] Il nemico efferato del teatro è lo spettacolo di *rappresentazione*⁷³.

Contro un teatro fatto di *attori* interpreti e di *registi* interpretanti (il teatro 'colto' ufficiale *di prosa*) la posizione di Bene è molto netta:

Non riconosco funzioni a nessuno dei due. Trovo che siano assolutamente due parentesi, due ruoli giustamente depennati dalla storia del teatro. Quando io sento parlare di teatro di prosa mi domando che cosa mai voglia dire oggi; a me non interessa. Oggi mi pare che il regista e l'attore siano stati, giustamente, travolti dall'artefice che li rimpiazza. [...] Oggi per me chi non ha progettato in uno spettacolo il testo, la partitura luci, quella musicale, le scene e i costumi, non potrà poi recitarlo né dirigerlo⁷⁴.

L'attore *artifex* si riappropria della verità profonda e, per ciò stesso *concreta*, del gesto teatrale. Interdisce il palcoscenico all'"autore estraneo" (lo scrittore "dell'a priori" o il regista "*deus ex machina* del simulacro definitivamente squallificato a confezione teatrale") e si propone come unico possibile "autore scenico"⁷⁵:

Quello che non deve succedere assolutamente è che un testo rimanga lì, morto, uguale a se stesso una volta per tutte o che il regista, dopo averlo preparato, vada magari a dirigere un'opera lirica. Il fatto è che ogni sera quella cosa lì, che si chiama spettacolo, è sulla scena e va orchestrata nei ritmi e nelle varianti che indubbiamente subisce e che possono essere infinitesime per il pubblico,

⁷³ Carmelo Bene, *Perseveranza del teatro tolemaico* (*Ivi*, p. 175).

⁷⁴ Carmelo Bene intervistato da Maria Grazia Gregori (1978), in Maria Grazia Gregori, *Il signore della scena...*, cit., pp. 202-203.

⁷⁵ Carmelo Bene, *Il monologo*, cit., pp. 26 e 30.

ma vitalissime per non annoiarsi e per non smettere di fare teatro⁷⁶.

Tutto ciò non è solamente teorizzato ma è anche poi agito concretamente sulla scena e mostrato, sera dopo sera, a chi ha gusto per capire e orecchie per intendere. Come è ancora il caso di Rodolfo Wilcock, il quale scrive nel 1967 di un Carmelo Bene che lascia “non saziati” perché, aggiunge, “*lo spettatore dovrà tornare domani*”:

Ho sottolineato questa frase perché mi sembra di sottolineare così la più notevole differenza tra gli spettacoli di Carmelo Bene [...] e gli altri spettacoli detti teatrali. Ai secondi non si ritorna (e nella maggior parte dei casi non si va nemmeno); a quelli di Carmelo Bene ritornare è un piacere, e non di rado un insegnamento. In ogni caso, con lui si ha l'impressione, altrove impossibile, di partecipare a un rito non spiacevole⁷⁷.

L'attore *artifex* realizza in questo senso un'opera che nasce dalla frequentazione profonda e consapevole di una *scrittura di scena* intesa come “esaltante linguaggio teatrale *nel suo farsi*”⁷⁸. Sarà dunque sua l'ideazione complessiva dello spettacolo: il testo, le luci, il suono; spesso anche i costumi e le scenografie. Una sorta di vera e propria partitura “che l'esecuzione reinventerà nella sera della sua festa”⁷⁹.

Eppure Carmelo Bene, come ogni artista del moderno, corre sul filo del paradosso. Lo abbiamo letto in termini chiarissimi nelle parole di Cecchi: il richiamo alla tradizione del grande attore diviene qui rovesciamento parodico di quella stessa tradizione: “la tecnica, l'Arte' del Grande At-

⁷⁶ Maria Grazia Gregori, *Il signore della scena...*, cit., pp. 203-204.

⁷⁷ Rodolfo Wilcock, *Carmelo Bene e il piacere del ritorno*, cit., p. 34.

⁷⁸ Carmelo Bene, *Il monologo*, cit., pp. 25-26.

⁷⁹ *Ivi*, p. 27.

tore non serve più per rappresentare un personaggio ma per agire (jouer; to play) la parodia di questa rappresentazione; alla fine la sua impossibilità”.

La tipologia dell'attore *artifex* è in questo senso radicalmente diversa da quella del grande attore di tradizione ottocentesca. Mentre quest'ultimo si colloca ancora tutto all'interno del teatro del personaggio – e perciò ciascun grande attore manifesta la propria poetica e il proprio stile attraverso il modo in cui restituisce sulla scena i personaggi che recita – l'attore *artifex* si trova ormai a dover fare i conti con l'impossibilità di rappresentare un personaggio. È ancora Cecchi a venirci in aiuto: “È qui che l' 'interprete' va a farsi (finalmente) fottere e in scena c'è il corpo di un attore. Il quale attore conosce in maniera prodigiosa le tecniche del Grande Attore e se ne serve; ma per che cosa? per deriderlo e per deridere la sua pretesa di rappresentazione”.

L'attore *artifex* diventa così, nella terminologia di Carmelo Bene, “non-attore”. Un attore che, privato della possibilità di ‘rappresentare’ alcunché, se non la propria *impossibilità* di rappresentare, si riduce – è sempre Cecchi a suggerirlo – ai suoi termini essenziali: un corpo, straziato, in scena. Leggiamo le parole di Carmelo Bene: “Da sempre non ho mai potuto prescindere dal corpo. C'è molto ‘corpo’ nel mio lavoro in scena. Voce, cavità orale, diaframma, respiri. I personaggi via via son venuti meno. Diventati membra, dita, unghie, protesi, corpi, pezzi di corpi colonizzati, volontarizzati dall'Io deriso”⁸⁰. Niente a che vedere evidentemente con il ‘corpo’ del cosiddetto *terzo teatro* (Barba, Grotowski, *barbismi* e *grotowskismi*⁸¹), tutto energia espansa e gioiosa libertà

⁸⁰ Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 30.

⁸¹ Si veda *Colloquio con Rino Sudano*, in «L'asino di B.», novembre 1997, p. 110.

espressiva⁸². Al contrario, un corpo che attraverso la propria intima e sofferta concretezza segna un limite, una negazione: “Ascoltare il corpo – scrive Carmelo Bene – è ascoltare la propria disfatta”⁸³. Il non-attore – *disfatto* attore – è in questo senso la negazione del teatro attraverso il corpo del teatro, e cioè l'attore, posto al centro della scena a recitare la propria agonia. Leggiamo questa bellissima didascalia di Carmelo Bene al suo *Cristo 63*: “Gli attori si muoveranno come il fiore già rigoglioso in su lo stelo muore insieme col fiorellino ancora in boccio al passar de la falce che pareggia tutte l'erbe del prato”⁸⁴. L'attore *rigoglioso* – il *corpo* del teatro – può solo, qui e ora, e in ogni momento, morire in scena. Ma non si tratta di una morte effettiva, piuttosto, appunto, di *un morire*: di un gesto contraddittorio, adornianamente negativo, paradossale, che si afferma nel suo negarsi e che vive del suo rinnovarsi nella contraddizione. Salire sul palcoscenico per togliersi di mezzo, senza davvero riuscirci, ma ogni volta riprovandoci: “L'attore può solamente odiare se stesso, andare avanti... Il *morire*, non la morte. Il morire è metodologia, è il rigore. Non è fermare un attimo, è il lasciar correre un attimo. Non fermarti, sei bello. Invece di: arrestati”⁸⁵.

Questa *impasse* della scena diventa in modo molto chiaro

⁸² Ricordando il suo primo incontro con Carmelo Bene, Silvia Pasello (che reciterà con Bene *Macbeth Horror Suite* nel 1996) dirà: “Un giorno mi fece sedere a un tavolo con carta e penna dettandomi le regole e i compiti che mi avrebbero preparata al lavoro con lui. Proibizione assoluta dell'esercizio fisico e studio della letteratura e della filosofia per un consistente numero di ore al giorno; solo la metrica era concessa come 'materia teatrale'” (*A CB. A Carmelo Bene*, a cura di Gioia Costa, Roma, Editoria & Spettacolo, 2003, p. 37).

⁸³ Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 395.

⁸⁴ Carmelo Bene, *Se non vengo scrivo – disse lo zio togliendosi la penna dal...*, in Carmelo Bene, *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro*, Milano, Lerici, 1964, p. 109.

⁸⁵ Carmelo Bene a colloquio con Maurizio Grande in *L'estetica del dispiacere...*, cit., p. 166.

contraddizione parodica del personaggio e della possibilità di rappresentarlo. Non ci sono *personaggi* nel teatro di Carmelo Bene ma “situazioni”: “In questa presenza-assenza, il personaggio non esiste più: io infatti lo chiamo ‘situazioni’, situazioni che danno modo di inciampare, di fare, di prendersela con se stessi, di non prendersela con se stessi, di amarsi, di odiarsi, su partitura musicale, chiaramente molto rigorosa, che va giocata ed eseguita alla perfezione”⁸⁶. Essere e non essere attori, questo è il nocciolo profondo – e *bello* – del gesto teatrale di Carmelo Bene. Il non-attore diventa contrappunto parodico dell’attore-*artifex*, impedendogli di consistere se non nella forma “umoristica” appunto dell’*impasse*. “Il soggetto-Attore – scrive Bene – è tale in quanto attore non è”:

Talvolta (sempre) senti l’io-interprete far capricci, interferire a tratti nel non essere dell’Attore; ma questa inopportunità era già stata preventivata in una sorta di stipula contrattuale masochistica; e l’*impasse*, l’imbarazzo, il malessere – questa incompatibilità sacrale e liturgica a un tempo – è umorismo: pregare in un bordello o bestemmiare in chiesa. Ed è, in fondo, questa la sola “conflittualità” accettabile a teatro. Perché è *il teatro*⁸⁷.

La chiave di lettura più appropriata del teatro di Carmelo Bene è, in questo senso, la parodia intesa nella sua accezione più profonda e graffiante, e cioè come unica forma possibile del tragico contemporaneo: “quando sono assenti ironia e umorismo non c’è assolutamente parodia e dove non c’è parodia non c’è tragedia”, chiosa Bene⁸⁸. Niente a che vede-

⁸⁶ Carmelo Bene intervistato da Maria Grazia Gregori (1978), in Maria Grazia Gregori, *Il signore della scena...*, cit., p. 206.

⁸⁷ Carmelo Bene, *Non esisto: dunque sono*, in Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 17.

⁸⁸ Carmelo Bene, citato in Ruggero Bianchi e Gigi Livio, *Incontro con Carmelo Bene*, cit., p. 110.

re con la semplice caricatura o, peggio, con la ‘dissacrazione’. Si tratta di qualcosa di molto più sottile e complesso, distante tanto dalla banale innocenza così tipica della caricatura quanto dalla risibile pretesa falsamente eversiva della cosiddetta “dissacrazione”. Difendendo la *Salomè* di Bene dagli attacchi di una critica ottusa e filisteia, Ennio Flaiano scrive nel 1964: “detesto chi fa i baffi alla *Gioconda*, ma non ho niente da dire a chi la prende a pugnalate”⁸⁹.

Pregare in un bordello o bestemmiare in chiesa coincidono dunque qui con due modi profondamente e contraddittoriamente *religiosi* – nell’accezione di religiosità che è stata per esempio di Buñuel – di vivere l’assenza di Dio. Scrive Bene: “L’arte dovrebbe essere almeno la messa in crisi del non essere santi. Il misticismo è tutt’altra cosa. Non so spiegarvi un’arte che non sia teologica, che, nella mancanza di Dio, non tradisca non l’ambizione, ma una sua vocazione alla santità”⁹⁰.

Bene insomma non mette in caricatura nulla e non *dissacra* alcunché. Frequenta il “riso malato” della parodia⁹¹. L’umorismo tragico di Buster Keaton, l’ironia sferzante di Ettore Petrolini (“quella voce tagliente, quegli occhi di ghiaccio. Quel palese disprezzo per il pubblico, che gli attori italiani si sognano”⁹²). Di fronte all’impossibilità del tragico, la parodia – quando sia autenticamente tale, e cioè crudele e sofferta – diviene l’unica via per esprimere il *sentimento* del tragico che, qui e ora, coincide con la coscienza della sua impossibilità. La parodia diventa così la forma ro-

⁸⁹ Ennio Flaiano, *Salomè di Carmelo Bene (da Oscar Wilde)* (15 marzo 1964), in Ennio Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, cit., p. 200.

⁹⁰ Carmelo Bene, *Colloquio con Sergio Colomba e Alberto Signorini*, in Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 169.

⁹¹ Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 32.

⁹² *Ivi*, p. 61.

vesciata (e anche l'unica possibile) del tragico: “Il comico è cianuro – scrive Bene – . Si libera nel corpo del tragico, lo cadaverizza e lo sfinisce in un ghigno sospeso”⁹³.

In scena dunque, e come si è già detto, non c'è la *morte* (che coinciderebbe con una forma del tragico), piuttosto, *il morire* (che coincide con una forma di tragico parodico, il *ghigno sospeso*): “Si può morire davvero dal ridere. Non è un modo di dire. È un modo di morire”⁹⁴.

L'attore critico

Il rovesciamento parodico della tradizione del grande attore si identifica infine nel teatro di Carmelo Bene con una forma raffinatissima di arte *critica*. “E allora – scrive Bene –, sull'asse Diderot-Wilde-Meyerhold-Artaud-Bene (se ‘l'immaginazione imita e lo spirito critico crea’), NON-ATTORE è la perfetta fusione del grande *attore critico* e l'*istrione-cabotin* che, in continuum, si assume il compito di *complicare la vita al grande attore*”⁹⁵.

Questa componente *critica* ha un ruolo fondamentale nell'opera di Carmelo Bene, anche se oggi, come si è detto (e *pour cause*), viene spesso minimizzata o addirittura misconosciuta. Eppure, soprattutto nel suo primo periodo di attività, ma con frequenti ritorni anche negli anni successivi, Bene si mostra ben consapevole del fatto che l'arte o è critica o non è, ponendosi proprio nel solco di quel Wilde (“l'immaginazione imita, è lo spirito critico che crea”) punto di riferimento costante, sia in forma esplicita che implicita, nei suoi scritti.

⁹³ *Ivi*, p. 31.

⁹⁴ *Ivi*, p. 410.

⁹⁵ Carmelo Bene, *Due passi in casa Meyerhold*, cit., p. 51.

Estremamente significativo l'esempio del libro *L'orecchio mancante*, pubblicato nel 1970, meditazione complessiva di grandissimo interesse proprio sul rapporto fra arte e critica; sin dalle sue prime pagine, dedicate al commento del citato aforisma wildiano, e poi nelle conclusioni, laddove Bene, infierendo sui cronisti-gazzettieri scrive: "quando i TRAVESTI giudicano le 'mie cose' [...] trovano, per esempio, 'pleonastici' certi 'passaggi' che ho scientemente CRITICATO tali! oppure 'iterati' certi altri che ho CRITICAMENTE voluto così, e via di seguito... Insomma quello che senza dubbio non capiscono nelle faccende dell'ARTE è la CRITICA!"⁹⁶.

La critica nell'arte, scrive Carmelo Bene, coincide con un "atteggiamento" complessivo nei confronti delle cose e cioè con la capacità di "proporre tutto investendo una cosa, o di proporre una cosa investendo tutto"⁹⁷. Quella di Carmelo Bene è dunque un'arte che ambisce alla totalità perché ambisce alla critica. Un'arte in "guerra", come ha scritto egli stesso a proposito dei suoi primi anni di attività⁹⁸: in guerra contro i teatri innanzi tutto (e contro *il teatro*) ma, attraverso di essi, in guerra contro tutto ciò che quei teatri, e quel teatro, racchiudono e a cui ineluttabilmente rimandano. "Anche l'opera d'arte più sublime – scrive Adorno – assume una posizione precisa nei confronti della realtà empirica, uscendo dalla sua signoria non una volta per tutte bensì sempre di nuovo in maniera concreta, in posizione inconsapevolmente polemica con

⁹⁶ Carmelo Bene, *L'orecchio mancante*, cit., p. 171. Estremamente significativo il fatto che nelle *Opere* pubblicate nel 1995 a cura dello stesso Bene queste pagine dell'*Orecchio mancante* siano state omesse.

⁹⁷ Carmelo Bene, *Con pinocchio sullo schermo (e fuori)*, in «Sipario», agosto – settembre 1966, p. 92. "Atteggiamento", osserva Carmelo Bene "è una parola più bella di 'mamma' che l'attivismo sfrenato, irriflessivo, imbalsamato, sindacale e o-sceno, soprattutto 'stabile' dei nostri direttori, attori, autori e registi non saprà mai gustare, né tanto meno trasmetterne il sapore al pubblico" (*Ibidem*).

⁹⁸ Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 201.

lo stato della signoria stessa nel momento storico”⁹⁹.

Niente a che vedere con una forma di *rispecchiamento* del mondo, evidentemente. Piuttosto, si tratta qui della consapevolezza della fitta e sottile rete di rapporti, intimamente dialettica, che lega l’opera alla “realtà empirica”. Dialettica di cui si mostra ben compreso il giovane Bene, ancora distante dalle teorizzazioni successive sulla volgarità del conflitto, sul rifiuto della storia, sull’autonomia del significante, eccetera.

In questa prospettiva le parole dette in scena non sono ancora pura *fonè*, ma veicolano qualcosa di più complesso, di più profondo, e anche di più sofferto. Sono *significante*, certo, ma anche *significato*. L’una e l’altra cosa insieme a formare l’urgenza critica del gesto artistico:

Tornando ai poeti russi, io sono convinto che vanno ripresi, nel circo o nella Plaza de Toros, non tanto perché hanno un contenuto... perché... sì, perché hanno un contenuto, ecco, diciamolo. Hanno un’urgenza che ancora io sono convinto che la gente, i giovanissimi, devono incontrare in questi testi¹⁰⁰.

In uno dei primissimi lavori teatrali di Carmelo Bene, “Gregorio”. *Cabaret dell’800* (sottotitolato *Umorismo inconsapevole dell’Italia d’Oro*), del 1961, Bene mostra attraverso il ricorso a raffinate forme parodiche “un quadro della crisi della coscienza moderna” attraverso una “metamorfofi”¹⁰¹. Il ‘Gregorio’ del titolo è Gregorio Samsa, protagonista del romanzo di Kafka, ma il riferimento è solo indiretto, poiché l’effettiva metamorfofi che avviene in scena è quella di cin-

⁹⁹ Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975 (1970), p. 10.

¹⁰⁰ Carmelo Bene a colloquio con Maurizio Grande in *L’estetica del dispiacere*, cit., p. 175.

¹⁰¹ Vice, *Gregorio: cabaret dell’800*, in «La Voce Repubblicana», 21-22 ottobre 1961.

que attori che provano a *essere* un personaggio senza riuscirci, recitando versi del nostro ottocento minore e cambiandosi continuamente di costume (realizzando dunque anziché la metamorfosi nel ‘personaggio’ quella, kafkiana, verso la deformità). L'ensemble vocale a cui danno vita – un vero e proprio quintetto “di gusto joyciano”¹⁰² – li conduce infine, raggiunto l’acme del parossismo, al silenzio imposto dal richiamo esplicito in scena dell'*Innominabile* di Beckett. Nella seconda parte dello spettacolo gli attori si sforzano di riprendere a declamare senza riuscirci:

Rumori gutturali, chi prendeva un bicchier d’acqua e faceva i gargarismi come i cantanti lirici per schiarirsi la voce... niente, i versi non uscivano. [...] Gli attori cominciano a mordersi a vicenda finché non si accasciano a terra uno dopo l’altro; segue un finale lentissimo in cui Carmelo li prende uno a uno e li trascina sulla ribalta, incrocia loro gambe e braccia, spalanca loro la bocca e la tappa con un tampone. Poi fa lo stesso con se stesso e ancora per tre, quattro minuti rimangono tutti seduti in ribalta, immobili, bocca tappata, occhi sbarrati, impossibilitati a parlare¹⁰³.

In questo straordinario e feroce lavoro è presente *in nuce* il carattere violentemente critico di tutta l’arte più interessante di Carmelo Bene, così del primo come del secondo periodo. Il programma di sala di *Gregorio* è in questo senso estremamente significativo. Possiamo considerarlo retrospettivamente una sorta di manifesto, lucidissimo e profondissimo – e così gravido di futuro – dell’arte parodica e *di contraddizione* di Carmelo Bene:

¹⁰² Vice, “Cabaret ottocentesco”, in «Il Popolo», 21 ottobre 1961.

¹⁰³ Testimonianza di Salvatore Vendittelli, raccolta da Gaia Russo Frattasi e trascritta nella tesi di laurea *Da Wilde a Bene: La Salomè teatrale*, cit., p. 115.

Ogni singolo attore, attraverso il suo continuo variopingersi allo specchio dei personaggi che irresponsabilmente riflette, troverà una responsabilità dei suoi gesti nella vergogna della sua enfasi convenzionale. Questa vergogna sarà lo sforzo del suo stile. Ne risulterà davvero la recita di “un oscuro attore” che, attraverso la sua esperienza deforme, troverà nella paura la prima e anche l’ultima vera immagine di se stesso. Ora, è possibile un dialogo fra tutta questa eterogeneità ritmica? Risposta: è possibile questa vita?¹⁰⁴

¹⁰⁴ Le parole di Carmelo Bene sono riportate in Vice, *Gregorio e Cabaret dell’ottocento. Spettacolo in due tempi*, in «Il Messaggero», 21 ottobre 1961.

La scrittura drammatica e i riferimenti letterari

Carmelo Bene, lo si è detto, non si propone di *mettere in scena* un testo letterario pre-scritto, quale che esso sia. Egli, come molti dei teatranti *di contraddizione* (che in questo si pongono in continuità con la grande tradizione del teatro occidentale, da Eschilo a Plauto, da Molière a Eduardo), elabora una propria partitura scenica che va intesa propriamente – lo ha osservato Gigi Livio – come una scrittura d’attore nata a strettissimo contatto con la scena e che, soltanto illuminata dalle ragioni profonde di quella, può essere autenticamente compresa e apprezzata¹.

Il che non esclude che il ‘copione’ possa poi avere un suo autonomo valore letterario (e proprio alcuni ‘copioni’ di Carmelo Bene pubblicati nel corso degli anni e poi ripubblicati recentemente nelle *Opere* lo testimoniano in modo molto evidente). Ciò che però qui conta sottolineare è che quella particolare scrittura non risulta effettivamente comprensibile – né dal punto di vista del suo significato né del suo valore profondo – al di fuori di una contestualizzazione all’interno del linguaggio della scena dell’attore che ne è l’artefice e che la elabora per le proprie esigenze artistiche². Va insomma in-

¹ Vedi Gigi Livio, *La drammaturgia italiana del secondo dopoguerra e i codici della rappresentazione*, in Gigi Livio, *La scrittura drammatica...*, cit., p. 162.

² Si tratterebbe più in generale di chiedersi se sia davvero possibile comprendere per esempio il teatro di Molière senza cercare di legare la sua scrittura drammatica al lavoro d’attore e al particolare linguaggio della scena che gli sono stati caratteristici. E per venire più vicino a noi: è possibile farlo con Eduardo De

tesa come uno fra i diversi elementi che concorrono a dare corpo all'evento scenico (insieme alla recitazione, alla scenografia, alle luci, alle musiche), con un proprio relativo grado di autonomia (che consente e 'apre' dunque anche a un'eventuale analisi letteraria) ma che è indispensabile mettere in relazione agli altri elementi di cui si è detto e che compongono complessivamente il linguaggio della scena.

Nel caso dei diversi *Amleto* che qui prenderemo in considerazione non è rimasto alcun copione di scena, almeno allo stato attuale dei documenti disponibili agli studiosi³. Ci baseremo dunque sulle testimonianze indirette (in particolar modo sulle recensioni e sulle dichiarazioni dello stesso Bene) cercando di ricostruire non tanto la *lettera* dei copioni quanto la loro ricca e composita densità formale, che è anche e soprattutto densità di rimandi, letterari e non.

Comune a tutti gli *Amleto* di Carmelo Bene è il punto di partenza. Affrontare *Amleto* per Carmelo Bene non significa restituire sulla scena una determinata lettura critica del testo, e dunque una particolare *interpretazione* di Shakespeare. Così procedrebbe piuttosto il "nemico efferato" del teatro,

Filippo? Ecco l'opinione di Carmelo Bene: "Il caso Eduardo è emblematico: noi non lo possiamo mai scindere come attore, da tutto il congegno che si crea in scena dove il grande scrittore è grande in quanto attore, ma è attore in quanto artefice" (Carmelo Bene intervistato da Maria Grazia Gregori, in Maria Grazia Gregori, *Il signore della scena...*, cit., p. 202).

³ La documentazione posseduta dalla Fondazione l'Immemoriale non è ancora disponibile poiché in fase di trasferimento e di catalogazione. C'è comunque da chiedersi se tali copioni esistessero davvero, e in che forma. Carla Tatò, nel colloquio trascritto qui in appendice, afferma, come abbiamo già ricordato, che nel caso dell'*Amleto* del 1967 non esisteva alcun "copione", semmai "bigliettini" con brani di testo (p. 172). Per contro Lydia Mancinelli riferisce, sempre nel colloquio qui pubblicato (ma parlando dell'*Amleto* del '64), di "un ciclostile del copione" (p. 167). Carmelo Bene stesso dice che negli anni del Laboratorio il copione "non c'era mai" (Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 130; vedi anche p. 128).

e cioè lo “spettacolo di rappresentazione”⁴. Affrontare *Amleto* significa invece per Carmelo Bene rielaborare a modo proprio alcuni nodi fondamentali presenti nel testo ed evidenziati soprattutto dalla sua fortuna critica e scenica⁵. Primo fra tutti, e in certo qual modo a riassumere tutti gli altri, il ruolo che Amleto affida al teatro allo scopo di svelare la colpa del re assassino⁶. Più in generale, l’interesse di Carmelo Bene si appunta sulla messa a fuoco compiuta da Shakespeare della funzione dell’arte come coscienza critica della società nell’epoca dell’ormai imminente trionfo della borghesia. *Amleto*, argomenta Bene nel 1976, diventa in questo senso “un saggio sulla figura dell’artista, sul suo funerale e sull’impossibilità dell’artista nell’arte borghese. Da un parte l’arte, dall’altra il potere: due poli che egualmente perdono la loro partita”⁷.

Torneremo ampiamente su questi argomenti nel prossimo capitolo, per ora basti segnalare che nell’operazione di Bene

⁴ Carmelo Bene, *Perseveranza del teatro tolemaico*, cit., p. 175.

⁵ Bene cita al proposito il celebre argomento di Eliot: “T. Eliot è [...] più che sincero laddove si domanda se il tanto filologico averne scritto e detto sia la prova che l’Amleto è un capolavoro, o se, invece, è un capolavoro per l’eccessivo averne scritto e detto” (Carmelo Bene, [Introduzione a *Hamlet Suite*], cit., pp. 1351-1352).

⁶ L’argomento shakespeariano è noto: il principe Amleto deve vendicare l’uccisione del padre, il re di Danimarca, commessa dal fratello (re Claudio) che ne ha usurpato il regno e la sposa (Gertrude). È lo stesso fantasma del padre, in apertura di tragedia, che chiede al figlio di vendicarne la morte. Amleto indugia e vuole la prova che lo zio sia davvero il colpevole. Organizza così a corte, avvalendosi dell’aiuto di una compagnia di attori girovaghi, una rappresentazione teatrale che ripercorra in scena le fasi del delitto nel modo in cui lo spettro del padre le ha riferite. Al trasalire di re Claudio durante la recita, Amleto non può più avere dubbi: la vendetta deve essere portata a termine. Ma questa si trasforma in un bagno di sangue: muore non soltanto re Claudio ma anche Gertrude, Laerte (fratello della fidanzata di Amleto, Ofelia, morta suicida) e lo stesso Amleto. Nel finale giunge Fortebraccio, re di Norvegia, acclamato nuovo re di Danimarca.

⁷ Carmelo Bene citato in E.Z., *Questa sera al Quirino torna Carmelo Bene con il suo pessimismo*, in «Momento sera», 8 gennaio 1976.

il testo shakespeariano costituisce il sedimento, anche letterario, di alcuni temi di fondo che vengono poi fatti emergere utilizzando il testo come semplice spunto e non come opera da interpretare criticamente.

“Per fare Shakespeare bisogna essere Shakespeare”, amava ripetere Bene. Paradosso acutissimo – Carmelo Bene, auspice Wilde, è stato un raffinato frequentatore di paradossi – che indica almeno due questioni distinte ma in fondo complementari.

Innanzitutto Bene vuol dire qui che restituire sulla scena la *lettera* di Shakespeare è diventata oggi un’impresa impossibile da realizzarsi dal momento che quel testo è stato concepito da uno scrittore – Shakespeare appunto – che era anche attore e capocomico, e riflette perciò un determinato linguaggio della scena che non è più e non può più essere quello di un teatrante che vive quattrocento anni più tardi. Lo scrive in modo estremamente chiaro lo stesso Carmelo Bene nel 1964:

Shakespeare era autore attore regista e capocomico. Nella sua vita fu egli stesso uno spettacolo. Adesso è un testo. È da sporcaccioni negargli l’infedeltà che gli è dovuta (tanto resiste, resiste a me, figuriamoci a voi), per tentarlo con sentimento: sarebbe come immergere un bastone nell’acqua azzurra del mare illudendosi che ne riesca azzurro anche il bastone⁸.

Non c’è alcuna chiave interpretativa da scoprire o evidenziare per ‘attualizzare’ Shakespeare e poterlo dunque finalmente ‘rappresentare’ o ‘mettere in scena’. Solo mantenendolo a distanza, considerandolo cioè *irrapresentabile* così com’è, si può assaporarne la reale vicinanza. Ecco ancora Bene, questa volta nel più tardo *La voce di Narciso*:

⁸ Carmelo Bene, *Se non vengo scrivo...*, cit., p. 105.

Shakespeare, Marlowe son “rivisitabili”, al contrario delle “ipotesi” stoltissime della troppa saggistica *aggiornata*, proprio perché – prestidigitatori divinamente maldestri –, non hanno alcun “segreto”; perché soprattutto – beati loro e noi – *non ci sono* per niente “contemporanei”. A loro mi accomuna questa *distanza immensa*, un’aria, non un’area⁹.

L’unica strada percorribile per avventurarsi nella complessità del testo shakespeariano è *essere* Shakespeare. E siamo così alla seconda questione sollevata dal paradosso di Bene. “Bisogna essere Shakespeare” indica anche come l’artefice della scena, non potendosi cimentare con *Amleto* da ‘interprete’, debba necessariamente confrontarsi con quel testo da *autore*: deve dunque essere sufficientemente grande e consapevole per riscrivere da sé, e su di sé, il testo¹⁰.

“Si esorcizza il passato defraudandolo del *presente* che fu”¹¹ scrive Carmelo Bene. Nel suo presente (che fu) Shakespeare concepì *Amleto* come riscrittura critica non soltanto di un argomento ben noto ai suoi contemporanei, ma anche di una tragedia coeva sullo stesso tema¹². Rivisitare oggi Shakespeare – *essere* cioè Shakespeare – significa dunque anche riappropriarsi in senso profondo di quella stessa mo-

⁹ Carmelo Bene, *Il monologo*, cit., p. 28. Chiarissimo qui il riferimento polemico al celebre volume di Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, scritto nel 1961 e pubblicato in Italia nel 1964, che ebbe non poca influenza anche sulle nostre scene.

¹⁰ Come d’altra parte sembra facessero già gli attori contemporanei di Shakespeare. Vedi Gabriele Baldini, *Manualetto shakespeariano*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 343-346.

¹¹ Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie d’(h)eros(es)*, Milano, Longanesi, 1983, p. 84.

¹² Shakespeare, ricorda Frye, scrive Amleto in “deliberata concorrenza a una precedente ben nota tragedia sullo stesso tema” il cui testo è nel frattempo andato perduto (Northop Frye, *Shakespeare. Nove lezioni*, Torino, Einaudi, 1990 (1986), p. 89).

dalità di riscrittura, che coincide poi, in epoca moderna, con la scrittura *tout court*: scrivere è riscrivere; come dipingere è ridipingere, come dire è dire di nuovo. Non nel senso superficiale e *debole* tipico del sentimento postmoderno dell'arte e della cultura, ma nel senso profondo e contraddittorio del sentimento critico della modernità. “Tutto è pensato”, scrive Benjamin negli anni venti del novecento, ma è importante “pernottare” nel già pensato così da scoprire qualcosa “che nemmeno il suo costruttore presagiva”¹³.

Ecco Bene: “Io mi vergogno di scrivere. Mi diverte, mi appassiona RISCRIVERE, per la semplicissima ragione che mi ritengo un CRITICO, un ARTISTA”¹⁴. L'arte moderna, arte critica per eccellenza, concepisce la scrittura come riscrittura, come rivisitazione critica del già scritto: “SI RISRIVE PERCHÉ NON SI PUÒ SCRIVERE. [...] RISRIVO SOPRATUTTO PERCHÉ LO SENTO E MI SENTO INATTUALE. RISRIVO PERCHÉ MI VERGOGNO D'APPARTENERE AL MIO TEMPO. QUANDO SAPRÒ IMITARMI, SARÒ MORTO”¹⁵. Rivisitare *Amleto* significa dunque *riscrivere Amleto*. Questa infedeltà che gli è “dovuta” serve non a ‘dissacrare’ il testo shakespeariano – abbiamo già osservato nel capitolo precedente quanto questa prospettiva sia del tutto estranea all'arte di Carmelo Bene – ma a coglierne il nucleo essenziale allo scopo di rivitalizzarne il senso profondo.

I diversi *Amleto* di Carmelo Bene si presentano dunque come raffinate e consapevoli riscritture dell'originale shakespeariano. Si tratta propriamente di *riscritture sceniche*, nel senso che gli spunti e le suggestioni critiche provenienti da altri testi, anche quando vengono esplicitate (ma non neces-

¹³ Frammento di Benjamin pubblicato in Walter Benjamin, *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, Torino, Einaudi, 1993, cit., p. 599.

¹⁴ Carmelo Bene, *L'orecchio mancante*, cit., p. 170.

¹⁵ *Ivi*, p. 172.

sariamente lo sono sempre), si fondono in un linguaggio della scena che trasforma quegli spunti e quelle suggestioni da semplici citazioni letterali (anche laddove compaiano in questa forma) a elementi stilistici profondi. Non a caso i riferimenti di Bene non sono quasi mai teatrali in senso stretto, e più spesso rimandano a opere letterarie o filosofiche. Ecco quanto scrive lo stesso Bene nel 1966:

Per sostituire al presente inanimato del nostro teatro una poetica viva (si chiami “di pretesto”, “totale” o della “crudeltà”), bisogna smetterla di consultare i nostri scrittori e uomini di teatro: non hanno niente da raccontarci, nemmeno il fascino d’essere “sorpasati”. I più bei saggi sul teatro li ha scritti e sta scrivendoli altra gente che l’attore non vuole fare per vergogna. (Li ha scritti Beckett nel *L’innominabile*, in *Malone muore*, in *Molloy*; Wilhelm Reich in tutte le sue opere destinate ad altro. La magia di Artaud è nella fisica di Heidegger: “Per tanto tempo abbiamo pedinato un mostro... e alla fine scoperto che quell’essere siamo noi”)¹⁶.

Emblematico in questo senso, oltre ai casi citati (meno immediatamente presenti negli *Amleto* di cui discuteremo, ma che indicano comunque un sentimento critico del teatro ben radicato in questi anni nella sua poetica), è l’esempio di Joyce, probabilmente, insieme a Beckett, il più grande scrittore del Novecento: e *L’Ulysses*, tradotto in italiano da Giulio de Angelis nel 1960, diviene da subito un punto di riferimento importantissimo per Carmelo Bene¹⁷.

¹⁶ Carmelo Bene, *Con Pinocchio sullo schermo (e fuori)*, cit., p. 93 (i grassetti sono nel testo).

¹⁷ Il nome di James Joyce (1882-1941) è indissolubilmente legato all’*Ulysses* (1922), uno dei vertici dell’arte nel novecento. Romanzo che ‘smonta’ e rovescia la forma-romanzo dal suo interno, l’*Ulisse* ripropone in forme “moderne”, e dunque allegoriche e grottesche, le vicende e i temi del viaggio di un nuovo Ulisse, Mr. Bloom. Il libro, articolato in più episodi, corrispondenti alle diverse parti dell’*Odissea*, sedimenta in un dettato letterario ricchissimo e complesso una fitta serie di rimandi, ci-

Non soltanto lo recita, sin dal 1961¹⁸, ma soprattutto ne trae un insegnamento profondo che poi applica, nella sua essenza più che nella sua lettera, alla concezione complessiva del proprio linguaggio della scena. “A teatro non ho mai imparato niente – sostiene Bene già nel 1964 – : le idee per i miei lavori, le soluzioni, quelle possibilità di rinnovamento dello spettacolo teatrale che ho fatto intravedere nelle mie regie, le ho cavate tutte dalla letteratura. Da Joyce soprattutto, da *Ulisse*”¹⁹. Quest’opera assolutamente straordinaria e unica nel panorama della storia letteraria del novecento – “nella linea dei grandi libri imbarazzanti”, scriveva Pound, capace di “spremere l’ultima goccia da una situazione, una scienza, uno stato d’animo”²⁰ – ha indicato a Bene un percorso di costruzione dei suoi lavori molto preciso, totalmente antinaturalistico e tutto imperniato su quel gusto grottesco del *pastiche*, dell’accumulo e dell’*ensemble* che si trasforma poi in una stupefacente e implacabile capacità di raggiungere l’essenza più intima e crudele delle cose. *L’Ulisse* insegna a Carmelo Bene a coniugare ciò che lui stesso chiamerà “il metodo additivo”, e cioè un’evidente e sottolineata inclinazione per la ricchezza formale e per l’esuberante stratificazione dei significati, all’essenzialità assoluta, chirurgica, precisa di ciò che bada infine allo scavo in profondità. Così Carmelo Bene riferendosi al proprio stile: “Non bisogna cascarci. Il metodo *additivo* è solo apparente. Coincide con

tazioni, riferimenti di vario genere che compongono nel loro insieme una delle riflessioni artistiche più penetranti e raffinate sull’individuo moderno mai realizzate nel novecento.

¹⁸ Tonino Conte, nel suo recente libro romanizzato inutilmente rancoroso nei confronti di Carmelo Bene, ricorda due letture dell’*Ulisse* nel 1961, una prima a Genova e una seconda in un *night* della riviera adriatica (Tonino Conte, *L’amato bene*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 47 e 72).

¹⁹ Carmelo Bene citato in Sandro Viola, *Con Erode al cabaret*, cit., p. 18.

²⁰ Ezra Pound, *Joyce. Lettere e saggi*, Milano, SE, 1989, pp. 317 e 247.

quello *sottrattivo*. Più addizioni, più togli. Un *più* fa tre volte *meno*. *Addizioni-sottrazioni*”²¹.

In qualche circostanza l'*Ulisse* è presente nei lavori di Bene con citazioni letterali – e questo è il caso, lo vedremo, proprio di alcune riscritture di *Amleto* – ma l'influenza più pregnante della pagina joyciana la si può riscontrare soprattutto nella presenza sotterranea, brulicante che informa di sé l'intera concezione della scena. Carmelo Bene è in questo senso molto esplicito: “Il ritmo che cerco di dare negli spettacoli è quello che ha la vita nell'*Ulisse*, il divenire caotico ma oscuramente ordinato della vita e delle persone”²². Di qui ciò che qualche cronista – quei pochissimi avvertiti fra coloro che seguono gli esordi di Bene – individua nel suo linguaggio della scena come “gusto joyciano del rebus, con il suo umorismo grottesco e intellettuale, con il suo gusto dell'eterodosso e del composito”²³.

I primi due *Amleto*, del 1962 e del 1964, non sembrano presentare ancora interpolazioni di altri testi come avverrà invece in seguito. Il lavoro di rielaborazione dell'originale è però già molto rilevante e avviene in due direzioni principali. Innanzi tutto Carmelo Bene pone un'attenzione particolare – come è peraltro ovvio che sia – alla traduzione del testo. Non solo ritraduce egli stesso *Amleto* ma sceglie per le battute di Polonio (ciambellano di corte servile e filisteo, padre di Ofelia e Laerte, recitato qui dal già citato Manlio Nevastri, in arte Nistri) una traduzione ottocentesca che permetta di esasperarne il tratto fortemente parodico. Lo ricorda Lydia Mancinelli:

Polonio, la cosa interessante, è che per distinguerlo dagli altri,

²¹ Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 222.

²² Sandro Viola, *Con Erode al cabaret*, cit.

²³ Vice, “*Cabaret ottocentesco*”, cit.

per sottolineare maggiormente la diversità, mentre la traduzione degli altri era una traduzione riveduta da Carmelo, quella che faceva recitare a Polonio era una ottocentesca... [...] Una traduzione con un italiano incredibile, ridicolo... ampollissimo... E Nistri recitava in modo conseguente, perché lui recitava di suo così...²⁴

Dove emerge in modo molto chiaro una ovvia conferma del carattere intimamente *scenico* della scrittura di Bene (scrittura *d'attore*, appunto), in quella corrispondenza strettissima fra concezione del testo e modo di recitarlo. Il testo da recitare e l'attore che lo recita sono tutt'uno, impensabili separatamente, indistinguibili, poiché l'uno determina l'altro: quella battuta è per quell'attore e quell'attore è per quella battuta, uniti e stretti insieme a formare il senso di un gesto e di una situazione autenticamente *teatrali*. E infatti: "tutto questo – scrive Carmelo Bene riferendosi al proprio lavoro in scena – sarebbe masturbazione pseudointellettuale se io tutto questo non lo avessi mostrato, non dimostrato, presentato, non rappresentato"²⁵.

La seconda caratteristica del copione dei due *Amleto* del '62 e del '64 è il montaggio simultaneo delle scene "in chiave letteraria joiciana"²⁶. Montaggio che resterà ancora in grande evidenza nei due lavori del '65 e del '67 per poi ridurre la propria importanza nell'*Amleto* del '75²⁷.

Il testo, pur rimanendo nella sua lettera apparentemente fedele all'originale, viene costruito assemblando e mescolando fra loro diverse scene, tradendo così precisamente la *lettera* della pagina shakespeariana. Lo ricorda Luigi Mezza-

²⁴ *Colloquio con Lydia Mancinelli*, p. 167.

²⁵ Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 417.

²⁶ Vice, *Amleto disintegrato*, in «Il Giornale d'Italia», 23-24 ottobre 1962.

²⁷ Ne resta una chiara eco in una delle scene iniziali dell'*Amleto* film (*Un Amleto di meno*, 1973) durante il discorso del re ad Amleto.

notte: “Tutto questo veniva incastrato a mo’ di concerto: ‘l’hai visto o non l’hai visto lo spettro’, si diceva... ‘essere...’, ‘benché abbia ancora...’, cioè tutto un incastro di battute e di scene secondo me modernissimo ancora...”²⁸.

E se è vero, come è vero, che l’arte di Shakespeare – lo suggerisce Joyce – è “arte del rigurgito”²⁹, proprio attraverso questa forma di tradimento del dettato shakespeariano Bene può mantenere il nucleo profondo di quell’opera, per poi evidentemente riformularlo in scena a modo suo e quindi anche, in parte, modificarlo adattandolo alle proprie esigenze sceniche e poetiche. Alberto Arbasino scriveva già nel 1964 che Carmelo Bene è uno di quei teatranti attratti dalla “pericolosa avventura di cominciare a provare ad aprire un dramma *dall’interno*, squartarlo, ribaltarlo, e ridistribuirne i materiali non logicamente ma surrealisticamente, aiutandosi con l’Assurdo e il Dada, per vedere se per avventura liberandolo dalla tecnica narrativa tradizionale con tutte le sue ficelles [...] non finirà per esprimere più autenticamente la sua essenza, il suo senso...”³⁰. Nessuna ‘dissacrazione’ ovviamente, come ricorda ancora Luigi Mezzanotte sempre a proposito di *Amleto*: “ritengo che sia stata una lettura molto corretta e rispettosa del testo, non una dissacrazione contro Shakespeare, tutt’altro”³¹. Piuttosto la prova di una straordinaria capacità di sondare e di scavare in profondità fra le pieghe del testo; e infatti Sandro De Feo, riferendosi al *Pi-nocchio*, ma alludendo implicitamente al lavoro complessivo di Bene, scrive nel 1966 che uno dei motivi della grandezza di Carmelo Bene sta nella capacità di “tirar fuori, liberare e

²⁸ *Colloquio con Luigi Mezzanotte*, p. 161.

²⁹ James Joyce, *Ulisse*, tr. it. di Giulio de Angelis, Milano, Mondadori, 1984, p. 276.

³⁰ Alberto Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, cit., pp. 315-316.

³¹ *Colloquio con Luigi Mezzanotte*, p. 165.

mettere in mostra certi fondacci bui e maleodoranti che si trovano in ogni uomo ma soprattutto negli uomini grandi, e si trovano in tutti i libri ma soprattutto nei capolavori”³².

Quello di Carmelo Bene è un *tradimento fedele*: un tradimento della lettera cioè in grado di giungere al nucleo profondo del testo proprio grazie allo sgravarsi dell’impaccio di un’esecuzione letterale³³. Ecco come Carmelo Bene stesso ricorderà nel 1964 alcuni momenti del primo e del terzo atto del suo *Amleto* di due anni prima:

1° atto al teatro Laboratorio [...]. Ensemble vocale di Amleto, Claudio, Marcello, Francesco e Bernardo. Amleto che sfoglia un copione e annota mentalmente e parla d’altro a sé: Oh così questa troppo solida carne si fondesse, ecc... e Claudio nel suo: “Benché la memoria sia ancor verde del nostro caro fratello Amleto re... ecc...”. Orazio allo spettro coi suoi “Parla!... ecc”.

E ancora, nel terzo atto:

di scena Amleto, il re, Polonio, Guildenstern, Rosencranz.

Amleto “Essere...”

Claudio “E non potete voi per via indiretta, trargli di bocca... ecc...”

Amleto “... o non essere e quindi”

Amleto Sognare, forse.

Guildenstern È un pazzo furbo, svicola sempre...

... ..

... ..

³² Sandro De Feo, *Pinocchio*, ora in Sandro De Feo, *In cerca di teatro*, a cura di Luciano Lucignani, Milano, Longanesi, 1972, vol. II, p. 846.

³³ Per un’articolazione più approfondita del problema rimandiamo al saggio teorico e alle esemplificazioni critiche svolte da Gigi Livio nel volume già citato *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*.

Claudio "... che peso è questo per la mia coscienza..."

Amleto "... coscienza fa di tutti noi vigliacchi..."³⁴

Le battute, incastrate e sovrapposte fra loro in questo modo, acquistano evidentemente nel loro insieme un significato molto diverso da quello che sembrano avere sulla pagina shakespeariana. Ecco ancora *Mezzanotte*:

un verso vicino a un altro significava un'altra cosa, perché...: "lo vedi? eccolo, ecco che appare lo spettro, eccolo che appare" e il re che diceva: "benché abbia ancora il suo color del verde la memoria", "essere o non essere", "di nostro padre...". Cioè c'era un incastro di battute per cui certo la trama era distrutta... era distrutta, non so se era distrutta... era come un montaggio cinematografico... Ecco questo mi colpiva molto...³⁵

La trama in effetti non viene "distrutta". *L'ensemble* vocale che Carmelo Bene costruisce anche attraverso la particolarissima elaborazione del copione dà vita a un montaggio violentemente antinarrativo (in questo senso "cinematografico"³⁶) che scardina l'andamento drammatico della vicenda e porta lo spettatore al cuore del problema che a Carmelo Bene preme evidenziare: l'impossibilità di recitare *Amleto* se non "cestinandolo"³⁷, se non rifiutando cioè l'eventualità stessa della sua semplice 'rappresentazione'. Non si tratta di elaborare una nuova o diversa interpretazione di *Amleto* ma di negare qualsiasi *interpretazione* di *Amleto*, nella consape-

³⁴ Carmelo Bene, *Amleto di W. Shakespeare*, cit., pp. 102-103.

³⁵ *Colloquio con Luigi Mezzanotte*, p. 161.

³⁶ *Mezzanotte* usa questo termine in un'accezione molto simile a quella che gli attribuisce Carmelo Bene quando afferma che la pagina di Joyce è l'unica vera forma di "cinema" che sia mai stata realizzata perché ha saputo eliminare i passaggi narrativi (Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 309).

³⁷ Carmelo Bene, intervista a cura di Maria Grazia Gregori, in Maria Grazia Gregori, *Il signore della scena ...*, cit. p. 203.

volezza che il teatro, qui e ora, lo si può frequentare soltanto negandolo.

In questo senso l'opposizione al teatro contemporaneo *del regista* non potrebbe essere più violenta e radicale. E anche deliberata, perché contro "l'innegabile conformismo di un certo teatro ufficiale" – nota un cronista nel '62 – Bene accentua "i termini di una polemica [...] inserita anche a forza nelle pagine dell'*Amleto*"³⁸. La polemica viene condotta da Carmelo Bene tanto contro il teatro che mira al recupero filologico del Testo (e che per ottenere la "fedeltà massima" insegue la "massima semplicità" nella resa scenica, come è il caso per esempio di Luigi Squarzina e del suo celebre *Amleto* realizzato con Gassman nel 1952³⁹), quanto contro quel teatro che punta a 'attualizzare' il testo con improbabili soluzioni linguistiche e scenotecniche dal sapore banalmente naturalistico: è il caso per esempio di un *Amleto* di Zeffirelli del 1963, recitato da Giorgio Albertazzi, che prevedeva addirittura, oltre a una traduzione naturalisticamente dimessa ("that is the question" si trasforma nel colloquiale "tutto qui"⁴⁰), un tentativo illusionistico di nebbia 'vera' sulla scena⁴¹.

Bene in opposizione tanto alla prima come alla seconda concezione del rapporto fra testo e scena elabora, introiettando la lezione profonda di Joyce, un linguaggio "modernissimo" – come fa notare Luigi Mezzanotte – antinaturalistico, complesso, che rifiuta qualsiasi rapporto di subordi-

³⁸ Vice, *Amleto al Teatro Laboratorio*, in «Avanti!», 21 ottobre 1962.

³⁹ Vedi Vittorio Gassman e Luigi Squarzina, *Note per la regia*, in William Shakespeare, *La tragedia di Amleto principe di Danimarca*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1953, p. 237.

⁴⁰ Ennio Flaiano, *Amleto di William Shakespeare* (15 dicembre 1963), ora in *Lo spettatore addormentato*, cit., p. 177. La traduzione da Shakespeare è di Gerardo Guerrieri.

⁴¹ *Ivi*, p. 178.

nazione fra testo e scena; perciò, proprio come nel caso di Joyce, in grado di penetrare in profondità la realtà delle cose, e la realtà del teatro innanzi tutto, distillandone l'essenza profonda.

A partire dall'*Amleto* recitato nel 1965 al teatro Arlecchino – il cui titolo per esteso è: *Basta, con un "Vi amo" mi ero quasi promesso. Amleto o le conseguenze della pietà filiale* – entra esplicitamente in gioco, come è denunciato sin dal titolo, l'opera di Jules Laforgue⁴². Qui, come nei successivi *Amleto* di Bene di cui ci occuperemo – del '67 e del '75, intitolati rispettivamente *Amleto o le conseguenze della pietà filiale da Laforgue secondo Carmelo Bene* e *Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue)* –, la vicenda di Amleto è filtrata dagli spunti e dalla raffinata sensibilità del grande poeta simbolista francese⁴³.

⁴² La figura di Jules Laforgue (1860-1887) è stata nel corso del novecento un punto di riferimento importante per molti artisti riferibili in vario modo alla stagione dell'"avanguardia": così è avvenuto per il già citato Ezra Pound, o per Apollinaire, oppure ancora - è il caso che qui ci interessa - per Carmelo Bene. Morto giovanissimo di tisi, e anche per questo consegnato al mito del poeta *maudit*, Laforgue ha frequentato nei suoi scritti un simbolismo dall'accento spesso amaro ma dai forti tratti grotteschi, ben evidente nei versi (fra cui poi la poesia *Domeniche* il cui *incipit* diventa il titolo dell'*Amleto* del '65 di Carmelo Bene, "Basta, con un "vi amo" mi ero quasi promesso": Jules Laforgue, *Poesie*, Milano, Lerici, 1965, p. 267) e nella sua narrativa (fra cui il racconto *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* che apre la raccolta intitolata *Moralità legendarie*).

⁴³ Ma anche nel film del '73 (*Un Amleto di meno*) e nell'opera televisiva del '74, trasmessa poi nel '78: *Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue)*. Per le fonti e i rimandi letterari di questi ultimi si veda Enrico Baiardo e Roberto Trovato, *Un classico del rifacimento. L'Amleto di Carmelo Bene*, Genova, Erga, 1996 e Gianfranco Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000. Riferito alla sola edizione televisiva è invece il saggio di Roberto Tessari *Carmelo Bene. Un "Amleto" tra Shakespeare e Laforgue* in Roberto Alonge e Roberto Tessari, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, Milano, LED, 1996. Anche nei due *Amleto* successivi al periodo da noi preso in considerazione, quello dell'87 (*Hommelette for Hamlet*) e del '94 (*Hamlet Suite*), il punto di partenza resta Lafor-

La rivisitazione laforguiana di *Amleto* contenuta nelle *Moralità leggendarie* intende parodizzare, attraverso Amleto, la figura dell'artista simbolista e decadente (l'“ultimo dei poeti”) e, per questa via, l'artista moderno *tout court*. Amleto non è più in Laforgue l'eroe morso dall'anelito tragico alla vendetta che escogita la recita a corte come potenziale trappola per inchiodare la coscienza del Re. È piuttosto l'artista decadente che figurandosi l'uccisione del padre “in tutta la sua irrefutabilità poetica” si affida all'“orribile, orribile avvenimento al fine di esaltare la pietà filiale”⁴⁴:

ho preso gusto all'opera, io! Poco per volta dimenticai che si trattava di mio padre assassinato, spogliato di quel che gli restava da vivere in questo bel mondo (pover'uomo, pover'uomo!), di mia madre prostituita (visione che mi ha distrutto la Donna spingendomi a far morire di vergogna e di consunzione la celeste Ofelia!), del mio trono, per finire! Me ne andavo a braccetto con le finzioni di un bel tema. Che sia un bel tema, è indubbio!⁴⁵

L'Amleto laforguiano, fratello di madre del buffone Yorick, una volta smascherata a teatro la colpa del re dimentica la vendetta e decide di partire in *tournee* alla volta di Parigi con Kate, primattrice della compagnia dei comici giunti a Elsinore (di cui si innamora, dimenticando Ofelia). Ma fermandosi a deporre un fiore sulla tomba del padre (“Solo un minuto, Kate. È per la tomba di quel pover'uomo di mio padre che fu assassinato. Ti racconterò”⁴⁶) viene raggiunto da

gue. Di quest'ultimo è pubblicato il testo nel volume delle *Opere* di Bene. Per un'analisi, anche delle fonti letterarie, dell'*Amleto* dell'87 si veda il recente contributo di Fernando Mastropasqua *Teatro provincia dell'uomo* (Livorno, Edizioni “Arti Grafiche Federico Frediani”, 2004).

⁴⁴ Jules Laforgue, *Moralità leggendarie*, cit., pp. 9-10.

⁴⁵ *Ivi*, p. 10.

⁴⁶ *Ivi*, p. 36.

Laerte, il vero ‘vendicatore’ (che a fronte di un Amleto fortemente venato di anarchismo estetizzante tende a rappresentare l’ideologia politica populista), e ucciso.

Questo *Amleto* si presenta insomma come una pungente e raffinatissima parodia della possibilità dell’arte, qui e ora. Laforgue, ha scritto Nelo Risi (che collaborerà con Bene nel 1966 al progetto di un *Pinocchio* cinematografico mai realizzato) “si riconoscerebbe tra coloro che per troppa competenza prendono a schiaffi il linguaggio”⁴⁷. La “novità dirompente” delle *Moralità leggendarie*, osserva ancora Risi, sta nel “gusto tutto moderno dell’artificio e dell’ironia” e nella “commistura di antico e di nuovo nel gioco della parodia”⁴⁸. Un’ironia complessa, dunque, raffinata, fortemente critica. Lo notava Pound, identificando Laforgue nella figura dell’ironista “che propone al lettore di pensare, ed essendo questa attività innaturale per la maggior parte dell’umanità, la [sua] strada è cosparsa di insidie e di spine”⁴⁹.

Alla complessità del sentimento dell’ironia corrisponde poi in Laforgue la complessità della poetica simbolistica, che, come ha osservato Sergio Solmi, è ignota “ai decadenti e simbolisti contemporanei”⁵⁰, rendendo per molti versi eccezionale la sua figura nel contesto del decadentismo e del simbolismo europei. Laforgue, insomma, un po’ come Wilde, interprete di un simbolismo che potremmo definire per comodità *critico*.

Non stupisce insomma che Carmelo Bene – la cui opera è anch’essa fortemente venata di simbolismo critico – potesse guardare con interesse a un artista così vicino alla sua sensibilità. In effetti riferimenti impliciti alle *Moralità leggendarie*

⁴⁷ *Ivi*, p. XII.

⁴⁸ *Ivi*, p. XI.

⁴⁹ Ezra Pound, *L’ironia, Laforgue e un po’ di satira*, cit., p. 358.

⁵⁰ Sergio Solmi, *Introduzione a Jules Laforgue, Poesie complete*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1966, p. X.

dovevano già essere presenti nei due *Amleto* di Bene realizzati prima del '65⁵¹, ma, come si è detto, è solo a partire da questa data che Laforgue entra esplicitamente nel lavoro beniano.

Carmelo Bene per parte sua radicalizza il discorso laforguiano facendo coincidere l'intero spettacolo con la recita a corte. Come ha osservato Roberto Tessari, l'invenzione di Bene rispetto a Laforgue è che viene a mancare l'incontro di Amleto con la compagnia degli attori: "Amleto non preesiste alla *troupe* di Kate, bensì è quest'ultima a costruire lo spettacolo, ad accogliere nel suo gioco un Amleto che è insieme esterno ed interno ad esso"⁵². All'Amleto autore e poeta concepito da Laforgue subentra qui un Amleto-attore: "Dalla contaminazione di Shakespeare e di Laforgue nasce una terza cosa – scrive ancora Tessari –. Un canovaccio di situazioni in cui l'attore-Amleto imposta laforguianamente la tragedia elisabettiana"⁵³. La parodia della possibilità dell'arte, ben presente in Laforgue, diventa così con Carmelo Bene parodia della possibilità del teatro e dell' 'interpretazione'.

Sin dal '65 Laforgue è presente nel copione di Bene anche con alcuni dei suoi versi. Lydia Mancinelli ricorda per esempio che già nel '65 veniva recitato il *Complainte de l'époux outragé* da Kate e William "primi attori in Elsinore": episodio che rimane fino all'edizione del '75 e che è presente anche nelle due versioni cinematografica e televisiva⁵⁴.

⁵¹ Lo si evince dallo scritto già citato di Bene del 1964, e riferito all'edizione di *Amleto* del 1962, in cui compaiono rimandi espliciti a Laforgue (Carmelo Bene, *Amleto di W. Shakespeare*, cit., p. 102).

⁵² Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, in Roberto Alonge e Roberto Tessari, *Immagini del teatro contemporaneo*, Napoli, Guida, 1977, pp. 387-388.

⁵³ *Ivi*, p. 388.

⁵⁴ Si tratta del *Lamento* che inizia con questi versi: "Che andavi tu a fare alla Madaleine, / per Dio mia metà, / che andavi tu a fare alla Madeleine? / Andavo a pregare se un figlio ci viene, / mio Dio, sposo mio; / andavo a pregare se un figlio ci viene".

Dobbiamo immaginare però che altre suggestioni letterarie laforguiane fossero presenti nel testo (così è certamente per l'*Amleto* del '75 che mantiene molti punti di contatto con il film e l'opera televisiva). Mancando però purtroppo i copioni di scena, non possiamo ricostruirle con precisione e dobbiamo dunque limitarci a registrare una forte presenza sotterranea di Laforgue nel lavoro di Carmelo Bene, anche al di là dello spunto esplicito delle *Moralità*.

Ciò che sembrerebbe invece più sicuro è che la presenza di Laforgue si rafforzi, a scapito di Shakespeare, nell'edizione del '67. Questa è forse la versione più *laforguiana* di tutte quelle realizzate da Bene, come sembrerebbe confermare indirettamente la locandina – bellissima, realizzata a mano da Tonino Caputo, riportata qui in appendice – che dopo il titolo, identico al titolo della *Moralité: Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, recita semplicemente “da Laforgue secondo Carmelo Bene”, unica circostanza nei diversi *Amleto* di Bene in cui il nome di Shakespeare non compare neppure.

Abbiamo pochissime notizie sul copione di questa edizione. Lydia Mancinelli ricorda come fosse qui eliminata la scena shakespeariana fra Amleto e Getrude del III atto, e dunque attenuata la sottolineatura erotica del loro rapporto, a conferma della progressiva perdita di centralità dell'originale elisabettiano⁵⁵. Mentre una cronaca del tempo registra la presenza della battuta laforguiana “Stabilità! Stabilità! Il tuo nome è Donna!”, che già nelle *Moralità leggendarie* rovesciava parodicamente il celebre “fragilità il tuo nome è donna” di Shakespeare⁵⁶.

⁵⁵ *Colloquio con Lydia Mancinelli*, p. 168.

⁵⁶ Vincenzo Talarico, *Ofelia ninfomane*, in «Momento sera», 23 marzo 1967. Per l'originale laforguiano: Jules Laforgue, *Moralità leggendarie*, cit., p. 8.

L'edizione del 1975 – che segue alle versioni cinematografica e televisiva, e che soprattutto a quest'ultima largamente si richiama – aggiunge invece almeno due nuovi importanti riferimenti testuali: Gozzano e Freud, entrambi presenti nel film e nell'opera televisiva.

Il titolo – *Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue)* – evidenzia ancora più chiaramente di quanto non fosse in precedenza il ruolo *d'autore* di Bene che filtra e mescola i diversi riferimenti letterari (Shakespeare e Laforgue soprattutto) in un testo che, anche dal punto di vista della scrittura drammatica, lo stesso Bene vuole venga considerato a tutti gli effetti suo⁵⁷.

Di Guido Gozzano Bene inserisce, facendoli dire ad Amleto, i bellissimi versi che concludono la parte VI della *Signorina Felicita*:

Ed io non voglio più essere io!
 Non più l'esteta gelido, il sofista,
 ma vivere nel tuo borgo natio,
 ma vivere alla piccola conquista
 mercanteggiando placido, in oblio
 come tuo padre, come il farmacista...
 Ed io non voglio più essere io!⁵⁸

Parodia critica, e sofferta, dell'estetismo. E allo stesso tempo angosciata riflessione sull'impossibilità di consistere nel proprio *io* – in quanto artista e in quanto uomo – se non

⁵⁷ Luigi Mezzanotte ricorda che durante le prove Carmelo Bene diceva ai suoi attori: "c'è Shakespeare, c'è Laforgue, poi ci sono io... non fatevi prendere la mano da quei due stronzi..." (p. 163).

⁵⁸ Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, Milano, Newton Compton, 1993, p. 93. *La Signorina Felicita* è una delle liriche più note di Guido Gozzano (1883-1916), il maggiore dei poeti crepuscolari italiani, interprete raffinato e ironico di un sentimento sottilmente antidannunziano dell'arte.

evidenziandone con sentimento straziato l'avvenuta frantumazione. Versi così bene consuonanti con il Laforgue di "Basta, con un 'Vi amo' m'ero già quasi promesso / quando m'accorsi, amara constatazione, / che anzitutto non mi possedevo bene io stesso".

E poi c'è Freud, dalla cui *Interpretazione dei sogni* Bene toglie il celebre passo sulla lettura in chiave psicanalitica di Edipo e Amleto per metterli in bocca a Polonio⁵⁹. Il senso comune filisteo di Polonio viene evidenziato non più con una traduzione ridicolmente aulica delle sue battute ma con l'identificarne genialmente la figura in quella di un vecchio canuto – compare sempre con un berretto da notte – che spoglia lentamente Gertrude dai veli che ne ricoprono il corpo bisbigliando al limite della incomprendibilità le parole di Freud. Con questa folgorante soluzione scenica la figura di Polonio acquista tutto il suo formidabile e contraddittorio carattere parodico. Amleto, uccidendo Polonio, si sbarazza della vulgata psicanalitica, liquidando quell'interpretazione dei fenomeni artistici che vorrebbe banalmente 'spiegare' le opere attraverso i nudi meccanismi dell'inconscio ("Così ho tradotto in termini di vita cosciente ciò che nella psiche dell'eroe deve rimanere inconscio": è su queste parole di Freud, pronunciate da Polonio, che Amleto sferra il colpo mortale). Allo stesso tempo Amleto, uccidendo Polonio, finisce per contraddittoriamente per rinnovare, e dunque in fondo con-

⁵⁹ *L'Interpretazione dei sogni* (1899) è il testo più celebre del fondatore della psicoanalisi, Sigmund Freud (1856-1939). Secondo la lettura freudiana, in *Amleto* di Shakespeare si presenterebbe lo stesso nucleo tematico di fondo dell'*Edipo re* di Sofocle, che ruota intorno all'impulso sessuale infantile rimosso provato dall'uomo nei confronti della propria madre. In questa chiave l'esitazione di Amleto è da leggersi alla luce del particolare compito che gli viene assegnato dal fantasma del padre, e cioè la vendetta dell'usurpatore della sposa, oltre che del regno. Amleto, secondo Freud, non può eliminare proprio l'uomo che realizza il desiderio infantile rimosso.

fermare, il processo di rimozione che secondo Freud è alla base della tragedia (“Amleto può tutto, tranne compiere la vendetta sull’uomo che ha eliminato suo padre prendendone il posto presso sua madre, l’uomo che gli mostra attuati i suoi desideri infantili rimossi”⁶⁰). Lo scambio seguente di battute fra Amleto e Gertrude, intenso e a suo modo anche struggente, conferma questa lettura. Si tratta ancora una volta di versi di Laforgue, recitati però qui in francese a sottolineare la fondamentale estraneità della rivelazione edipica per il pubblico. Così Amleto: “J’suis jaune et triste, hélas! / Elle est ros’, gaie et belle! / J’entends mon coeur qui bat, / C’est maman qui m’appelle!”. E Gertrude: “Vous chantez comme un bengali, / Un bengali bien égoïste, / Qui ne veut plus qu’être un artiste / Et tenir le rest en oubli / Ah triste, triste, triste, triste”⁶¹.

Nell’edizione del 1975 è poi presente nel testo almeno un nuovo, estremamente significativo, riferimento esplicito a Joyce. L’“essere o non essere” viene trasformato, come in Joyce appunto, in “avere o non avere”⁶². È Stephen, protagonista insieme a Bloom dell’*Ulisse*, che, al momento del pagamento delle prostitute nell’episodio del bordello (*Circe*), pronuncia le parole: “Avere o non avere, questo è il problema”⁶³.

⁶⁰ I passi citati sono fra quelli detti da Polonio nel film e nell’opera televisiva e, presumibilmente, anche nell’edizione teatrale del ’75.

⁶¹ La battuta di Gertrude è trascritta da Roberto Tessari in un prezioso saggio dedicato a questo Amleto ed è la stessa pronunciata nell’edizione televisiva. Per la battuta di Amleto, non risultando altrimenti trascritta, abbiamo riportato le parole della versione televisiva, molto probabilmente identiche a quelle del copione teatrale. Per la trascrizione e l’indicazione precisa delle fonti laforguiane rimandiamo a Enrico Baiardo e Roberto Trovato, *Un classico del rifacimento...*, cit., pp. 145-146. Per la battuta di Gertrude si veda Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 393.

⁶² È già così sia nel film che nell’opera per la televisione.

⁶³ James Joyce, *Ulisse*, cit., p. 742. Già Bloom, nell’episodio del pranzo, guardando i gabbiani volare sul fiume dice: “Vivono alla giornata. Roteavano, sbattendo

Più in generale, come vedremo meglio nel prossimo capitolo, con questo *Amleto* Bene non recita più i monologhi shakespeariani (fra cui appunto l'“essere o non essere”). Tutto viene demandato a Orazio, il quale legge su dei bigliettini passatigli furtivamente da Amleto stralci di quei celebri passaggi⁶⁴. Ma in questo “cestinare” *Amleto*, nel denunciarne l'impossibile rappresentazione e perciò nel denunciare l'inevitabile sconfitta della rivolta dell'arte contro il potere, si insinua la lama comunque affilata della critica: se l'artista non può più essere autenticamente tale, e deve perciò rinunciare ai luoghi deputati dell'Arte (i monologhi per il grande attore), non gli resta che pronunciare con crudeltà e amarezza, attraverso una voce registrata (non gli è più concessa neppure la presenza diretta in scena), le parole dolorosamente graffianti di Stephen: “Avere o non avere, questo è il problema”.

le ali. *Il famelico e avido gabbiano / Batte l'ali sul lugubre oceano.* Così che scrivono i poeti, somiglianza dei suoni. Però Shakespeare non ha rime: versi sciolti. Il fluire della lingua, ecco. I pensieri. Solenni. *Amleto, io son lo spirito di tuo padre / Dannato per un certo tempo a camminare la terra. – Due mele un penny! Due per un penny*” (*Ivi*, p. 207).

⁶⁴ Anche in questo caso si tratta di un'impostazione già presente nelle precedenti edizioni cinematografica e televisiva.

Amleto *secondo* Carmelo Bene (1962-1975). Il racconto degli spettacoli

Introducendo nel 1995 il testo di *Hamlet Suite* per il volume delle *Opere*, Carmelo Bene stesso scrive:

Dall'*Hamlet*, *Hommelette*, all'*Hamlet Suite* (tutt'ora in cartellone), l'operetta del principe artistoide è il refrain delle vite che ho svissuto. La frequentazione assidua, persecutoria del bell'argomento (cinque esecuzioni sceniche sempre cangianti – '61, '67, '74, '87, '94 – (in corso di repliche) –, un film ('72), due diversissime edizioni televisive e registrazioni radiofoniche, audiocassette e compact-disc) mi “definisce” *Amleto* del *novecento*¹.

Lasciamo per un momento da parte la delimitazione cronologica che ci siamo imposti, e che suggerirebbe di fermarsi al 1975. Torneremo subito su questo limite temporale: fermiamoci prima sulle parole che abbiamo letto e che si riferiscono al percorso complessivo di Carmelo Bene.

Innanzitutto sulle date. La filologia dell'opera beniana, come è in parte ragionevole che sia, è ancora agli inizi. Probabilmente molto aiuteranno in questo senso le carte che saranno disponibili in futuro presso la Fondazione l'Immemoriale, fortemente voluta dallo stesso Bene prima della morte. Per il momento è però già possibile mettere a posto qualcosa grazie ai documenti accessibili a chiunque, come lo sono le recensioni sui giornali del tempo. Dal loro riscontro si evince subito che la cronologia indicata da Bene – che è poi la

¹ Carmelo Bene, [Introduzione a *Hamlet Suite*], cit., p. 1351.

stessa riportata in molti dei volumi dedicati alla sua opera – è da rivedere a fondo, in particolar modo per ciò che riguarda il suo primo periodo di attività, che non è affatto, come si può credere, il meno documentato (basta appunto cercare le cronache sui giornali) ma è semplicemente – e *pour cause* – il più dimenticato e rimosso.

È significativo che sia lo stesso Bene a operare per primo la rimozione. Ma questo, conoscendo la biografia artistica di Carmelo Bene, ha una sua ragionevolezza e indica soprattutto quanto il discorso beniano, a un certo punto, cambi e muti di direzione. Il riferimento insistito alle “molte vite” che egli stesso ha ripetuto di aver vissuto non è un semplice gioco di parole: costituisce piuttosto l’esplicitazione, e l’ammissione (per chi vuol intendere), di aver attraversato momenti anche molto diversi nel corso della propria vita, così diversi da costituire addirittura vite distinte². È dunque comprensibile – come lo è quasi sempre nel caso di un artista – che la lettura retrospettiva del proprio passato sia parziale e tendenziosa (e perciò anche lacunosa). È comprensibile perché testimonia soprattutto del cambiamento dell’artista stesso – della sua poetica e del suo stile – nel corso del tempo. E poiché in fondo l’artista è come il bambino che, osservava Walter Benjamin, “vive nel suo mondo da dittatore”³, ogni momento diverso da quello che di volta in volta si rende presente va a questo ricondotto e piegato. Si capisce insomma, e in parte si giustifica anche, il motivo per cui Carmelo Bene ricostruisca nel 1995 i primi anni della propria attività in modo così impreciso e lacunoso: tutto immerso com’è in un altro modo di concepire la scena – in quello che gli apparterrà a partire

² La sua autobiografia non è però intitolata *Vite di Carmelo Bene* ma *Vita di Carmelo Bene*, come a dire che i diversi periodi – le diverse vite – si compongono poi, pur senza per forza ricomporsi, in un’unica, mutevole, contraddittoria, vita.

³ Walter Benjamin, *Ombre corte...*, cit., p. 233.

dalla seconda metà degli anni settanta – tende ovviamente a rimuovere e liquidare tutto ciò che viene prima e che così fortemente ne contraddirebbe il percorso successivo.

Molto meno comprensibile è l'atteggiamento di chi invece l'opera di Carmelo Bene ha inteso studiare e approfondire criticamente senza porsi il problema della ricostruzione anche filologica del suo effettivo dispiegarsi nel tempo. In questo caso il disinteresse per la correttezza della cronologia degli spettacoli è l'indice di un fondamentale disinteresse, o addirittura di un palese disprezzo, per il faticoso lavoro di ri-collocazione degli eventi nel contesto storico in cui si sono realizzati. Mancando questo lavoro non soltanto diventa estremamente difficile riuscire a comprendere a fondo il significato di alcune scelte compiute in un certo momento e in un determinato contesto ma è anche poi facile finire per attribuire al passato, avendo rinunciato in partenza alla possibilità di conoscerlo a fondo, i caratteri del presente. Non stupirà perciò, venendo meno quel lavoro di contestualizzazione, di leggere in alcuni saggi di un Carmelo Bene sin dagli esordi sotto il segno di una poetica che gli sarà propria in realtà solo successivamente, come è il caso per esempio – e per non fare che il più macroscopico – della teoria della *fonè*.

Proviamo dunque innanzi tutto a fissare una cronologia il più possibile esatta, compatibilmente con i documenti disponibili. Il primo *Amleto* di Bene, che probabilmente manteneva il titolo shakespeariano senza ulteriori aggiunte, è dell'ottobre del 1962 e viene recitato al teatro Laboratorio. Nel luglio del 1964 Bene realizza una nuova versione – anch'essa, per quel che ci risulta, intitolata semplicemente *Amleto* – in occasione del Festival di Spoleto, replicata una sola sera⁴. Dell'aprile

⁴ Così secondo la testimonianza di Luigi Mezzanotte (*Colloquio con Luigi*

del 1965 è invece – come abbiamo già anticipato nel capitolo precedente – il primo *Amleto* laforguiano: *Basta, con un “Vi amo” mi ero quasi promesso. Amleto o le conseguenze della pietà filiale da e di Shakespeare a Jules Laforgue*, recitato a Roma al teatro Arlecchino. Nel marzo del 1967 Bene realizza una nuova edizione con un titolo variato o, per meglio dire, ridotto: *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, indicato però come “da Laforgue secondo Carmelo Bene” senza riferimenti a Shakespeare⁵. Da ultimo, per quel che qui ci riguarda, nell’ottobre del 1975 l’esordio a Prato con un *Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue)* che, a differenza dei lavori sin qui citati, percorrerà una lunga *tournée* nella stagione ’75-’76 (Milano, Torino, Roma, Napoli, per citare solo le ‘piazze’ principali)⁶. Solo dodici anni dopo, nel 1987, in un contesto del tutto mutato – tanto sotto il profilo biografico personale quanto sotto quello più complessivo –, Carmelo Bene tornerà su *Amleto* con *Hommelette for Hamlet*, a cui seguirà

Mezzanotte, p. 162). Si veda anche Sergio Frosali, *Un Amleto anticonformista sotto la tenda di un circo*, in «La Nazione», 7 luglio 1964.

⁵ Questo *Amleto* va in *tournée* a Palermo, al teatro Garibaldi, fra la fine di maggio e l’inizio di giugno.

⁶ Nel frattempo Bene realizza un film, *Un Amleto di meno*, 1973, un’opera per la televisione, *Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue)*, registrata nel 1974 ma trasmessa poi il 22 aprile 1978 da Rai 2, e una versione radiofonica, *Amleto da William Shakespeare*, 1974. Nel racconto degli spettacoli che segue faremo riferimento soprattutto ai primi due per segnalare echi e rimandi dei lavori teatrali. Questi gli attori del film: Carmelo Bene (Amleto), Lydia Mancinelli (Kate), Alfiero Vincenti (Claudio), Pippo Tuminelli (Polonio), Franco Leo (Orazio), Luciana Cante (Gertrude), Isabella Russo (Ofelia), Luigi Mezzanotte (Laerte), Sergio Di Giulio (William); regia, scene e costumi di Carmelo Bene. Questi invece gli attori dell’edizione televisiva: Carmelo Bene (Amleto), Alfiero Vincenti (Claudio), Jean Paul Boucher (Fortebraccio), Franco Leo (Orazio), Paolo Baroni (Polonio), Luigi Mezzanotte (Laerte), Daniela Silverio (Rosencrantz), Susanna Javicoli (Guildenstern), Luca Bosio (primo attore in Elsinore), M. Agnes Nobencourt (Gertrude), Laura Morante (Ofelia), Lydia Mancinelli (Kate), Cosimo Cinieri (capocomico in Elsinore); regia, scene e costumi di Carmelo Bene.

un'edizione televisiva girata nello stesso anno ma trasmessa poi nel 1990. Quindi, nel 1994, *Hamlet Suite*, seguito da una realizzazione in *compact disc*⁷.

Si potrà dunque a questo punto ben comprendere, e forse ancor di più di quanto non trasparisse dalle parole dello stesso Carmelo Bene, quanto si sia trattato in effetti di una frequentazione “assidua” e “persecutoria”. Ciò che invece non risulterà ancora probabilmente altrettanto chiaro è il motivo di questo autentico “refrain” – come lo definisce lo stesso Carmelo Bene – su *Amleto*.

Si tratta certo di questioni che riguardano il testo e il personaggio di Amleto, tanto presi in sé – testo e personaggio – quanto in rapporto alla loro fortuna scenica. Ma anche, e forse innanzi tutto, di questioni per così dire strutturali, legate cioè al modo stesso di Carmelo Bene di porsi complessivamente in rapporto al linguaggio della scena, indipendentemente dal testo e dal personaggio. Cominciamo da questo secondo aspetto, che, una volta chiarito, consentirà di comprendere meglio e più a fondo il primo.

La figura di Carmelo Bene, lo si è detto nel capitolo iniziale, rifiutando il teatro di regia così come veniva consolidandosi in Italia fra gli anni cinquanta e gli anni sessanta del novecento, si ricollega e si salda alla ricchissima tradizione italiana dell'attore artefice della scena, e in particolare a quella tardo ottocentesca del *grande attore* e ai suoi molteplici lasciti novecenteschi, fra cui vanno annoverate le persistenze di particolari forme grandattoriche, come avviene per esempio nel caso di Memo Benassi, o il sorgere della tipologia dell'attore di varietà, come è nel caso di Ettore Petrolini.

Carmelo Bene imposta con il personaggio di Amleto un

⁷ In questi ultimi due casi il legame fra edizione teatrale e registrazione (televisiva e su *compact disc*) è piuttosto stretto, al limite quasi della riproduzione.

rapporto in questo senso non così dissimile da quello che Gustavo Modena aveva impostato nella prima metà dell'ottocento con Saul, o da quello che imposterà qualche decennio più tardi Giovanni Emanuel con Amleto, oppure ancora che Sergio Tofano avrà con Knock o Petrolini con Gastone. Pur nelle diversità, anche rilevantissime, fra il modo di lavorare di ciascuno degli attori citati con il testo e il personaggio (diversità riscontrabili tanto sul piano strutturale o di genere quanto sul piano stilistico⁸), in tutti questi casi però il rapporto continuato e continuativo fra attore e personaggio (e, in alcuni casi, anche fra attore e scrittura drammatica) dà vita a una sorta di testo complessivo con proprie caratteristiche che sono, entro certi limiti, unitarie.

L'attore che si concepisce e si vuole artista della scena ha evidentemente bisogno, come qualsiasi altro artista, di tornare sulla propria opera, poiché uno dei contrassegni dell'artista è l'approfondimento, lo studio, il perfezionamento di ciò che intende realizzare. Ma se nel caso di un romanziere, o di un poeta lirico, (per non fare che due esempi), l'autore può aspettare, prima di licenziare la propria opera, di essere giunto a un livello soddisfacente di quel faticoso processo di perfezionamento che egli stesso ha condotto in disparte o comunque per conto proprio, il caso dell'attore è, strutturalmente, molto diverso. Egli infatti, a differenza del romanziere o del poeta lirico (per restare agli esempi indicati), realizza compiutamente il proprio gesto artistico soltanto in teatro, di fronte a un pubblico, e quindi il momento dello

⁸ La diversità maggiore sta nel fatto che Bene è, a suo modo, e a differenza degli altri, un regista. Un uomo di teatro cioè che fa proprio – seppure, come vedremo, in modi del tutto particolari – il concetto dell'opera teatrale complessiva e unitaria così come si delinea nel corso del novecento. Il termine regista è però, in questo caso, certamente riduttivo. Bisognerebbe usare un altro termine e il migliore è forse proprio quello beniano di *artifex*.

studio e dell'approfondimento nel suo caso non può che coincidere con il tempo dell'esibizione sul palcoscenico. Di qui la necessità, per quegli attori che sono artisti della scena e non banali esecutori di una volontà altrui, di tornare su ciò che hanno fatto per approfondirlo e perfezionarlo, anche tramite la ripresa di uno stesso personaggio. È certamente vero che un attore, e soprattutto un attore dal tratto così fortemente antinaturalistico come è il caso di Carmelo Bene, non ha bisogno di concentrarsi necessariamente sullo stesso personaggio o sullo stesso testo drammatico per approfondire il proprio studio. E da questo punto di vista si potrebbe addirittura considerare l'intero percorso di un attore come un unico, ininterrotto, testo spettacolare. Ma è anche vero però che all'interno dei tratti comuni – tratti stilistici o di poetica – possono poi ritagliarsi dei *macrotesti* che corrispondono appunto al rapporto con un determinato testo o con un determinato personaggio. E poiché infine un attore, come qualsiasi altro artista, attraversa nel corso della sua attività periodi distinti, e a volte addirittura antitetici, risulterà poi giusto limitare questi *macrotesti* a periodi fra loro omogenei.

Ed ecco che, tornando a Carmelo Bene e al suo rapporto con *Amleto*, non stupirà di trovarsi effettivamente di fronte, nel periodo indicato, 1962-1975, a un rapporto che pur mutando nel tempo e arricchendosi di sempre nuove modulazioni e variazioni, anche di grande rilievo, dà vita nel suo insieme a un testo spettacolare sotto molti punti di vista unitario⁹.

⁹ Scrive Flaiano recensendo *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* del 1967: "Come non ci si bagna due volte nello stesso fiume, così è impossibile vedere due volte lo stesso spettacolo 'Carmelo Bene'. La seconda volta ci si trova davanti a qualcosa di profondamente mutato, non importa se in peggio. Nel tempo abbiamo avuto un secondo *Pinocchio*, una seconda *Salomè* ripresi daccapo. Forse non si può parlare nemmeno di mutamento, ma di una diversa angolazione, di un giro attorno al gruppo drammatico, lo stesso giro che il visitatore scrupoloso compie nelle gallerie annusando il celebre marmo da ogni punto di vista. Avremo un teatro cir-

C'è poi l'interesse specifico di Carmelo Bene per *Amleto*. Interesse che non è solo testimoniato dal costante ritorno a quel testo e a quel luogo problematico del teatro, ma anche dai ricordi di chi gli è stato nel corso del tempo a vario titolo vicino, oppure ancora dai suoi scritti, a cominciare dal primo saggio teorico che egli pubblica, *Proposte per il teatro*, del 1964, dedicato proprio nel suo *incipit* ad *Amleto*.

“Per me il teatro – afferma Bene – se vuoi la definizione, è impasse”¹⁰ e *Amleto*, osserva sempre Bene, non è altro che “tutto un saggio sull’impasse”¹¹. L’argomento shakespeariano, in questa prospettiva, permette una riflessione proprio sull’“impossibilità di fare teatro” e perciò sul “rifiuto del teatro”¹² – sono ancora parole di Carmelo Bene – poiché diventa, via Laforgue, parodia feroce dell’artista che crede di poter frequentare un’arte liberata (la recita di corte che svela lo coscienza del re) anziché cimentarsi in un’arte che denuncia, straziata, la propria impossibilità a essere libera. Amleto, osserva Bene nel 1964, “muore non già nel ruolo di figlio, muore in quello di artista”¹³. Non è dunque la “pietà filiale” qui il tema cardine ma il ruolo dell’artista nell’età borghese:

Se volete vestirlo di nero, ve lo concedo a patto che consideriate questa tinta una necessità di rigore, mai certamente un lutto per

cumvisionista, dopo quello dell’assurdo, della derisione, della crudeltà e dell’inazione? Un teatro che si esaurisce nello stesso attimo in cui si realizza e che si ripropone girando su se stesso? È possibile” (Ennio Flaiano, *Amleto di Carmelo Bene*, cit., p. 332). Flaiano sbaglia solo nel conto, poiché questo di cui riferisce non è il secondo ma il quarto *Amleto* di Bene.

¹⁰ Carmelo Bene citato in Franco Quadri, *Colloquio con Carmelo Bene*, in Franco Quadri, *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982, p. 352.

¹¹ Carmelo Bene citato in Ruggero Bianchi e Gigi Livio, *Incontro con Carmelo Bene*, cit., p. 109.

¹² *Ibidem*.

¹³ Carmelo Bene, *Amleto di W. Shakespeare*, cit., p. 102.

suo padre. Nero come e perché, allora? Così, com'è nero un abito di gala indossato da un autore-regista fortunato, rappresentato finalmente a corte¹⁴.

In questo senso, nella lettura che ne dà Carmelo Bene, Amleto diventa complessivamente “un saggio sulla figura dell'artista, sul suo funerale e sull'impossibilità dell'artista nell'arte borghese”¹⁵. “La morte non è nella scena – scrive Maurizio Grande nel programma di sala del '75 – è morte della scena”¹⁶.

Un gesto artistico però, quello di Carmelo Bene, che, pur nella sua lacerante contraddittorietà, appartiene comunque e sempre al *teatro*:

Quando dico è irrapresentabile, dico è, però, il teatro, è quindi è, ma poi *irrapresentabile*. È con l'accento. Io non ho detto che il teatro non è rappresentabile, che è un'altra cosa: il teatro è irrapresentabile. Qui i misticismi cadono tutti. Se lo faccio, tanto meglio, così avrò tremila persone a sera¹⁷.

Quando Carmelo Bene realizza il suo primo *Amleto* al teatro Laboratorio, nell'ottobre del 1962, ha già al suo attivo un formidabile *Caligola* (1959), *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde*, “Gregorio”. *Cabaret dell'800* (entrambi dell'ottobre del 1961), il primo straordinario *Pinocchio* (giugno 1962). Tutti spettacoli – questi insieme ad alcuni altri –

¹⁴ *Ivi*, p. 101.

¹⁵ Carmelo Bene citato in E.Z., *Questa sera al Quirino torna Carmelo Bene con il suo pessimismo*, cit.

¹⁶ Maurizio Grande, *L'arte cancellata*, programma di sala, ora in Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero. Ideologie e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 229.

¹⁷ Carmelo Bene citato in Ruggero Bianchi e Gigi Livio, *Incontro con Carmelo Bene*, cit., p. 110.

che lo fanno rapidamente conoscere al pubblico romano, e non solo a quello romano visto che Nicola Chiaromonte recensisce *Caligola* su «Il Mondo» e Sandro De Feo su «L'Espresso». Si tratta di lavori di cui fra l'altro restano tracce ben visibili nel suo linguaggio della scena degli anni seguenti. Lo coglie chiaramente un cronista del primo *Amleto*: “Di esperimento in esperimento [...] Carmelo Bene è giunto a Amleto. O, meglio, Amleto è giunto al palcoscenico del minuscolo teatro romano [...] filtrato dalle precedenti esperienze recitative e registiche del versatile e intraprendente attore-regista-capocomico”¹⁸.

Il teatro di Carmelo Bene irrompe così rumorosamente – e per certi versi anche scandalisticamente – sulle scene italiane con la forza rabbiosa e incontenibile di ciò che possiede una propria intima, assoluta necessità. Nicola Chiaromonte, pur rimproverando al *Caligola* “una confusione davvero eccessiva”, registra comunque positivamente l'urgenza artistica dell'operazione a cui assiste, manifestata evidentemente in modo molto chiaro: “nel complesso, lo ripetiamo, questo non è uno spettacolo dei soliti, allestiti a sangue freddo, tanto per fare”¹⁹. E qualcosa di molto simile viene rilevato anche da Sandro De Feo:

Se alcuni giovani non sprovvisi di talento, di buona volontà e, sia pure, d'arroganza si mettono insieme e spendono, oltre al resto, un anno e mezzo della loro vita per rappresentare l'insidioso *Caligola* di Albert Camus in un modo che l'altra sera ci ha sconcertato un po' tutti al teatro delle Arti, una ragione ci dev'essere²⁰.

¹⁸ Vice, “*Amleto*” al Laboratorio, in «Il Paese», 21 ottobre 1962.

¹⁹ Nicola Chiaromonte, *Caligola e il nihilismo*, in «Il Mondo», 13 ottobre 1959, p. 14.

²⁰ Sandro De Feo, *L'imperatore esistenzialista*, cit.

Il tumultuoso affacciarsi di Bene sulle scene va contestualizzato nel clima complessivo, anch'esso tumultuoso, di quegli anni.

Un fermento ricco e composito scuote l'Italia, e non solo l'Italia ovviamente, sin dalla metà degli anni cinquanta e fino a questi primi anni sessanta, un fermento che attraversa le arti, la cultura e più in generale la società e la politica. Per restare al teatro non si può dimenticare – come si è già detto – che l'anno dell'esordio ufficiale di Carmelo Bene, il 1959, è anche l'anno dell'affermarsi di altri due importantissimi protagonisti del teatro cosiddetto *di contraddizione*: Carlo Quartucci, che recita e dirige il suo primo *Aspettando Godot* e Claudio Remondi, che porta in scena una sua particolarissima *Moschetta*. E di lì a poco, in un clima complessivo che possiamo qui definire per semplicità *di avanguardia*, Quartucci si legherà ad altri eccezionali teatranti (Rino Sudano, Leo de Berardinis, lo stesso Remondi), dando vita a una stagione anch'essa estremamente ricca e densa di futuro per il teatro italiano.

Più in generale, e allargando l'orizzonte del discorso anche al di là del ristretto ambito teatrale, quelli indicati sono gli anni di uno straordinario fiorire e crescere del dibattito e della sperimentazione in tutti i principali campi della cultura e delle arti. È il momento dell'intenso e appassionato interrogarsi da parte di artisti e di intellettuali sui rapporti fra cultura e società, dell'aspro e vigoroso dibattito sullo sperimentalismo e sull'avanguardia, di alcuni radicali tentativi di cambiare nella sostanza e in profondità la cultura e l'arte, e tramite queste, con forte slancio utopico, il mondo. Poi, di lì a poco, tutto tenderà a rientrare lentamente ma inesorabilmente nell'ordine (pur con le eccezioni del caso, che permarranno e permangono); in quell'ordine favorito dalla progressiva affermazione della "società dello spettacolo" di cui

ha così lucidamente scritto Debord e della “civiltà dei consumi”, così dolorosamente intravista da Pasolini. E il sessantotto, con tutto il suo portato di ribellione e di ribellismo anti-moderno e anti-politico sarà lì a segnare uno spartiacque e a sancire l’ormai avvenuta inversione di rotta²¹.

Ma ancora nel 1962, anno del primo *Amleto* beniano, sono molto chiari i segni di una società contraddittoria, magmatica, complessivamente in grande fermento, in cui molto poteva sembrare ancora possibile. Scorriamo rapidamente, senza seguire un ordine prestabilito, alcuni dei fatti salienti di quell’anno. Nell’autunno escono in traduzione italiana due libri fondamentali per il dibattito culturale degli anni a venire come *Angelus novus* di Walter Benjamin e *Teoria del dramma moderno* di Peter Szondi. In gennaio Tristan Tzara tiene una delle sue ultime conferenze a Roma (morirà l’anno successivo a Parigi). Nell’estate muore Marilyn Monroe; a dicembre muore Charles Laughton. Escono nelle sale cinematografiche *Mamma Roma* e *La rabbia* di Pasolini: i giornali si occupano in continuazione e con accanimento dei processi e delle censure a suo carico (di *Accattone*, risalente all’anno precedente, era stata in un primo momento bloccata la distribuzione). Nel febbraio si forma in Italia il primo governo di centrosinistra: fra i suoi effetti immediati, il varo del prolungamento dell’obbligo scolastico che dà il via alla scolarizzazione di massa degli anni successivi. Nell’autunno Giovanni XXIII avvia il Concilio Vaticano II, destinato a incidere in modo decisivo sulla cultura – e ovviamente non solo sulla cultura religiosa – di tutto il mondo. Negli stessi giorni il clima della *guerra fredda* raggiunge uno dei momenti più convulsi e drammatici della sua storia: il 23 ottobre 1962 Kennedy ordina il blocco navale a Cuba e il mondo intero resta con il fiato sospeso te-

²¹ Si veda Gigi Livio, *Ce n'est qu'une fin*, cit.

mendo l'avvio di uno spaventoso conflitto atomico.

Carmelo Bene, come è ovvio che sia, è interamente immerso in un momento storico così ricco e denso di rivolgimenti, pur nei termini apparentemente 'distaccati' determinati dalle sue profonde e irriducibili convinzioni anarchiche. Eppure, attraverso la sua opera, egli scava spasmodicamente in profondità sotto all'apparente evidenza del senso comune facendosi autentica coscienza critica del suo tempo. "Carmelo Bene – ha scritto Giuseppe Bartolucci – comincia dove c'è il vuoto, o meglio anticipa la coscienza del vuoto sulle soglie degli anni sessanta"²².

Egli riesce così, attraverso la sua opera, a mostrare tanto l'urgenza indifferibile di cambiare radicalmente e di sovvertire le cose dell'arte, e del teatro in specie, quanto la profonda e amara consapevolezza che questa stessa urgenza non apre tanto per ciò stesso il campo delle *possibilità* quanto piuttosto ne chiude delle altre, poiché l'autentico gesto *sovversivo* è, sempre di più, quello che denuncia la propria impossibilità, qui e ora, di essere compiutamente tale (non un *nuovo* Amleto, infatti, ma un Amleto *di meno*, come recita il titolo laforguiano del film del '73).

Carmelo Bene riassume perciò in sé, *nello stesso momento e nello stesso gesto*, un'irrefrenabile volontà di rovesciare dalle fondamenta il teatro così com'è per consegnare al pubblico un *altro* teatro, artaudianamente vero e necessario, e allo stesso tempo il sentimento di un gesto artistico che non può se non concepirsi come impossibile nella sua autentica pienezza.

Egli vuole certo demolire i teatri (e cioè il teatro), ma non tanto per edificare nuovi teatri al loro posto: non cioè per sostituire a una forma dell'espressione artistica un'altra forma, semplicemente variata; piuttosto per squarciare il velo

²² Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, p. 16.

dell'ideologia dell'arte (che è anche l'ideologia *nell'arte*), restituendo al teatro – attraverso la volontà di sovvertirlo alle radici – la capacità di *dire* autenticamente il proprio tempo: di *dirsi* cioè franto, spezzato, disarmonico, sanguinante come franto, spezzato, disarmonico e sanguinante è il mondo. Non più un attore-interprete, “vuoto, senza orrore di se stesso” (è Petrolini, così amato da Bene), piuttosto un “oscuro attore” che – si legge nel programma di sala già citato di *Gregorio* (1961) – “attraverso la sua esperienza deforme, troverà nella paura la prima e anche l'ultima vera immagine di se stesso” e, attraverso se stesso, del mondo (“è possibile un dialogo fra tutta questa eterogeneità ritmica? – si concludeva quel programma di sala – Risposta: è possibile questa vita?”).

Il teatro ufficiale è distantissimo da questo sofferto ma anche vitale sentimento contraddittorio *della perdita* che mostra di avere Carmelo Bene. Un teatro complessivamente “non difforme ai tempi”, privo di autentico antagonismo, che percorre stancamente strade ben perscrutabili, tutte all'interno di un'idea falsa e stantia di arte e di cultura per nulla compresa della progressiva perdita di ovvietà tanto dell'arte quanto della cultura. Al tormentato riconoscimento di Carmelo Bene dell'avvenuta impossibilità dell'Arte, e al suo conseguente restituire sulla scena un io deforme, scisso, frantumato, negato, corrisponde l'ostinazione della “menzogna degradata”²³ del teatro ufficiale, tutta rivolta, e nonostante qualche apparenza, a riconfermare la piena compattezza e solidità dell'io-interprete, morso eventualmente dal talento (“che fa ciò che vuole”) ma mai dal genio (“che fa quel che può”, e cioè quel che il suo rigore gli consente di fare²⁴).

²³ Così Bene, riferendosi agli attori-interpreti: “Si schiaffeggiano, urlano, si insultano, becerano. Mera pigrizia. Menzogna degradata” (Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 334).

²⁴ Carmelo Bene, *Autografia di un ritratto*, in Carmelo Bene, *Opere*, cit, p. V.

Scrive Carmelo Bene:

Il mio disprezzo per l'attore contemporaneo è qui: nella sua tanto ricercata incapacità di mentire, nel suo elemosinare una sciagurata attendibilità; nella sua ormai troppo provata incapacità di rimettere in gioco ogni sera il *modo stesso di fare teatro*; nel suo terrore imbecille d'autoemarginazione; nel suo noioso cicalare di "crisi del teatro" e perciò mai tentato abbastanza dal valzer d'un *teatro della crisi*; nella sua tecnica (se mai così può definirsi un limite penoso) esclusivamente *maschia*²⁵.

Poco dopo il primo *Amleto* di Bene e subito prima del suo secondo, nel dicembre del 1963, Franco Zeffirelli mette in scena un *Amleto* con Giorgio Albertazzi "nella parte del titolo", come scrive con perfida ironia Sandro De Feo nella sua cronaca²⁶. Un *Amleto* che ben esemplifica il clima teatrale di quegli anni e allo stesso tempo tutto ciò a cui Carmelo Bene intendeva opporsi.

L'Amleto di Albertazzi è un Amleto a tutto tondo, senza apparenti crepe, senza sbavature, compiutamente e solennemente tragico. Un Amleto ben compreso del proprio compito di vendicatore del sopruso subito e attento a sottolineare enfaticamente il ruolo salvifico che in questo disegno spetta all'arte e al teatro in particolare. Lo scrive egli stesso nel programma di sala, spiegando il perché della sua scelta di recitare proprio *Amleto*: "perché mai come oggi 'il mondo va a rotoli'... perché la realtà spesso mi pesa e m'umilia, e l'immaginazione mi esalta... perché Amleto è il grido di protesta dell'ultimo uomo occidentale prima della fine, prima del 'silenzio'"²⁷.

²⁵ Carmelo Bene, *L'avvento della donna*, in Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 65.

²⁶ Sandro De Feo, *Amleto* (15 dicembre 1963), ora in Sandro De Feo, *In cerca di teatro*, cit., p. 221.

²⁷ Giorgio Albertazzi citato in Ennio Flaiano, *Amleto di William Shakespeare* (15 dicembre 1963), in Ennio Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, cit., p. 175.

Ennio Flaiano, nella sua recensione allo spettacolo, coglie l'enfasi un po' sopra le righe del grido di dolore di Albertazzi:

Albertazzi si è assunto un peso filosofico più grave di quello che schiacciava Amleto stesso. Ma noi vogliamo bene ad Albertazzi e quest'eccesso di giustificazioni lo prendiamo come un segno della sua generosità, della sua partecipazione al dolore del mondo, dell'alto significato che attribuisce al suo mestiere d'attore²⁸.

Ma quell'afflato lirico e tragico è ben presente poi anche nella effettiva resa scenica di Amleto. Ecco ancora Flaiano:

Una delle licenze più significative che egli si prende come Amleto è per esempio quella di abbracciare il capocomico che viene al castello per la famosa recita. È un abbraccio caldo, cordiale e polemico, una specie di sospirata riabilitazione che vuol dire: signori attori, voi non siete i nostri buffoni, siete la mediazione tra il poeta e il pubblico, i fratelli eletti, i rappresentanti della verità²⁹.

Un Amleto che recita *l'essere o non essere* a proscenio, "dandogli un peso eccessivo, da romanza o da lettura dantesca"³⁰. Secondo De Feo un Amleto privo in fondo di complessità perché troppo estraneo al male che combatte: "l'Amleto più nevrotico e romantico che io ho visto finora, senza neppure l'ombra della grande malinconia del pellegrino che procede attraverso le lande infette del male con gli occhi bene aperti e la coscienza sveglia e presaga del contagio inevitabile"³¹.

La regia, per parte sua, e come ci si può facilmente aspettare da Zeffirelli (che Pound avrebbe certamente annoverato

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ivi*, p. 176.

³¹ Sandro De Feo, *Amleto*, cit., p. 224.

fra la schiera degli “arredatori”³² teatrali), privilegia per un verso gli aspetti puramente spettacolari (proprio nel senso di *teatro versus spettacolo*) e per un altro quelli banalmente ‘d’atmosfera’. Roberto De Monticelli – a cui il lavoro di Zeffirelli piace molto – scrive di un “grande, suggestivo” spettacolo, “tutto violentemente estroverso”, che per questo è anche “probabilmente più accessibile a un pubblico vasto”³³. Ma non si tratta, come sembra voler far credere De Monticelli, di un’aspirazione autenticamente ‘popolare’ – aspirazione che sarà invece semmai di altre forme di teatro, e fra queste del teatro di contraddizione, e fra gli altri, nei suoi modi particolarissimi, proprio di Carmelo Bene –, piuttosto di un banale ammicco alla spettacolarità più appariscente (e qui ormai sempre più televisiva): “Poco male – scrive Flaiano – ma viene da chiedersi che cos’è il teatro e in che cosa deve distinguersi dal cinema e dallo show”³⁴. La scenografia è “molto suggestiva”³⁵, immersa com’è in una “nebbia onirica”, epperò reale, prodotta artificialmente (“ma quando mai a teatro la nebbia è stata obbligatoria e così fitta? Non è nostro preciso dovere di spettatori di immaginarcela, la nebbia, se occorre?”³⁶). Le musiche di scena contribuiscono alla resa complessiva con quella loro “poetica funzionalit ” notata ancora una volta, e favorevolmente, da De Monticelli³⁷. Insomma – riassume velenoso De Feo conclu-

³² Ezra Pound, *James Joyce e il teatro moderno* (1916), ora in Ezra Pound, *Joyce...*, cit., p. 77.

³³ Roberto De Monticelli, *Questo Amleto spegne il lirismo nel raziocinio* (22 febbraio 1964), ora in Roberto De Monticelli, *Le mille notti del critico: trentacinque anni di teatro vissuto e raccontato da uno spettatore di professione*, Roma, Bulzoni, 1997, vol. II, pp. 627-628.

³⁴ Ennio Flaiano, *Amleto di William Shakespeare*, cit., p. 176.

³⁵ Roberto De Monticelli, *Questo Amleto...*, cit., p. 628.

³⁶ Ennio Flaiano, *Amleto di William Shakespeare*, cit., p. 178.

³⁷ Roberto De Monticelli, *Questo Amleto...*, cit., p. 628.

dendo la sua cronaca – “tutto c’era l’altra sera nell’ampio spettacolo di Zeffirelli, la musica esterna, la malinconia esterna, i notturni cieli settentrionali pieni di vapori, di presagi e di spettri e di eserciti procedenti a marce forzate”³⁸, tutto tranne un tentativo di penetrare in profondità la reale complessità di *Amleto*.

È in questo clima – lo spettacolo di Zeffirelli è del 1963, come si è detto, ma riassume una temperie di un’arco cronologico più ampio e anche precedente – che irrompe sulle scene l’*Amleto* di Carmelo Bene³⁹. E lo fa in modo traumatico, violento (come è tipico di tutto ciò che Bene realizza in questi anni): con la forza di ciò che divide “il pubblico in due”, scriverà Alberto Arbasino poco più tardi, nel 1964, e con “la precisione di quelle reazioni chimiche tipo tornasole capaci di separare con una botta sola le mezze calzette da quelli che cercano di capire”⁴⁰.

“Amleto disintegrato”⁴¹ titola un quotidiano romano. E in effetti la prima cosa che balza agli occhi in questo *Amleto* è lo sgretolarsi e il venir meno della possibilità della compiuta *rappresentazione* di *Amleto*. Abbiamo già riferito nel capitolo precedente di una riscrittura e di un montaggio del testo shakespeariano “in chiave letteraria joiciana”⁴². Montaggio e riscrittura che non sono ovviamente solo del testo drammatico ma che coinvolgono più complessivamente il linguaggio della scena nella sua interezza: “l’innovazione più evidente

³⁸ Sandro De Feo, *Amleto*, cit., p. 225.

³⁹ Roma, teatro Laboratorio, 20 ottobre 1962. Questa la distribuzione delle parti principali: Carmelo Bene, Amleto; Corrado Sonni, re Claudio; Manlio Nevastri, Polonio; Igea Sonni, Gertrude; Rosabianca Scerrino, Ofelia; Giacomo Ricci, Laerte; Stefano Carletti, Orazio; Luigi Mezzanotte, Rosencrantz o Guildenstern e Marcello. Regia, scene, costumi e musiche a cura di Carmelo Bene.

⁴⁰ Alberto Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, cit., p. 371.

⁴¹ Vice, *Amleto disintegrato*, in «Il Giornale d’Italia», 23-24 ottobre 1962.

⁴² *Ibidem*.

– si legge in una cronaca – è la continua ‘sovrapposizione’ di scene e di dialoghi, quasi un montaggio cinematografico senza pause”⁴³.

I diversi momenti della storia sono così per lo più sovrapposti, dando vita a una “‘suite’ di immagini plastiche”⁴⁴. Le battute (dialoghi e monologhi) vengono dette dagli attori “intrecciate come in una polifonia”, realizzando folgoranti *ensemble* vocali attraverso una recitazione “guizzante”, “conciatissima”⁴⁵ che prevede una attenta e raffinatissima cura dell’insieme:

chi si aspettasse di vedere un recital personale dell’attore-regista del teatrino Laboratorio di Piazza San Cosimato avrebbe una grossa delusione: con una modestia davvero apprezzabile Carmelo Bene ha reso sommerso Amleto, lo ha soffocato nel gruppo di altre figure, invece che portarlo spavalidamente in primo piano. Tutte le sue cure, più che per se stesso attore, ha preferito rivolgerle allo spettacolo come assieme⁴⁶.

La scenografia e la prossemica contribuiscono per parte loro a sottolineare ed evidenziare la particolare struttura fatta di incastri e di sovrapposizioni. Le ricorda così, l’una e l’altra, Carmelo Bene:

Palcoscenico in prospettiva di tre piani. Scale buie e copioni sui leggi (copioni di “Amleto” o di Amleto?) In primo piano Amleto. Di fronte a lui Laerte. Secondo piano, in salire: Ofelia, Guil-

⁴³ Vice, “Amleto” al Laboratorio, in «Il Paese», 21 ottobre 1962.

⁴⁴ Vice, *Amleto disintegrato*, cit.

⁴⁵ Vice, *Amleto*, in «l’Unità», 21 ottobre 1962.

⁴⁶ Vice, *Carmelo Bene in Amleto*, in «Il Tempo», 21 ottobre 1962. Non bisogna lasciarsi trarre in inganno. La cura per l’“assieme” a cui allude il cronista è qui soprattutto conseguenza di una particolarissima attenzione per la recitazione degli *ensemble*, di una cura rigorosa dei loro tempi e dei loro ritmi, piuttosto che un’inclinazione *registica* a controllare l’evento scenico.

destern, Rosencranz, Polonio, servi, la regina, il re. Terzo piano in salire: Marcello, Bernardo, Orazio, Francesco, lo spettro, i merli, un cielo notturno di un verde indefinito⁴⁷.

Questo montaggio esasperato e dissonante che disintegra *Amleto* e parodizza la possibilità di una sua *rappresentazione* ha il chiarissimo compito di denunciare l'impraticabilità qui e ora del Teatro – del teatro ufficiale *di prosa* prima di ogni altra cosa – tutto *lirismo*, atmosfere e *pathos* (laddove Pound vedeva già, quasi mezzo secolo prima, il *pathos* irrimediabilmente trasformato in *bathos*: sentimentalismo, “consumata e insondabile imbecillità”⁴⁸), e di mostrare la verità di una scena al contrario programmaticamente afasica, deforme, autodegradata e autodegradantesi, denunciando così in realtà l'impraticabilità del teatro tutto e non solo di quello ufficiale⁴⁹.

Non stupisce perciò che il lavoro di Carmelo Bene venga rifiutato dalla maggior parte dei cronisti. Il recensore del «Giornale d'Italia» gli rimprovera per esempio di aver

sottratto alla tragica storia dell'infortunio di Amleto quella sua bellezza ragionante, conseguente, tutta luci e tensioni, quella “liricità” insomma che è il pregio e l'incanto che fanno di quest'opera la misura più moderna dello Shakespeare stupefacente, universale⁵⁰.

Ciò che qui non viene compreso⁵¹ è che l'operazione di

⁴⁷ Carmelo Bene, *Amleto di W. Shakespeare*, cit., pp. 102-103.

⁴⁸ Ezra Pound, *James Joyce e il teatro moderno*, cit., p. 75.

⁴⁹ È per questo che Flaiano può scrivere nel 1964, difendendo appassionatamente la *Salomè* dagli improvvidi e volgari attacchi di Patroni Griffi, che in realtà “Carmelo Bene non minaccia nessuno, eccetto se stesso”: Ennio Flaiano, (*, 19 aprile 1964), ora in Ennio Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, cit., p. 211.

⁵⁰ Vice, *Amleto disintegrato*, cit.

⁵¹ Ragionevolmente, a voler ascoltare Pound, il quale scriveva che il lavoro dei giornalisti “consiste nel pensare come i loro lettori pensano a un dato momento” (Ezra Pound, *L'ironia, Laforgue e un po' di satira*, cit., p. 357).

Carmelo Bene non ha nulla a che fare con la banale trovata scandalistica o con lo sberleffo che sarà invece proprio di tanta pseudo-avanguardia teatrale negli anni a venire. Lo sottolinea molto bene Ennio Flaiano riferendo nel 1964 della *Salomè* beniana:

a questo nostro pubblico che ama tenersi al sodo e detesta la follia, una Salomè così conciata può fare l'effetto di uno scherzo insolente. Ma non è uno scherzo. Per intenderci meglio: detesto chi fa i baffi alla *Gioconda*, ma non ho niente da dire a chi la prende a pugnalate⁵².

Questo *Amleto*, tornando al nostro caso, non è uno “scherzo insolente”, e al contrario si mostra come denuncia sofferta ancorché parodica dell'ineluttabile corruzione del teatro e dell'arte tutta in epoca borghese. Carmelo Bene trascina qui testo e personaggio fino all'estrema e lacerante scomposizione parodica con quella “dolce, irriducibile violenza”⁵³ così tipica del suo primo periodo di attività: non fa i baffi ad Amleto in modo superficialmente caricaturale ma lo prende ripetutamente a pugnalate, facendo da par suo tremare la terra sotto i piedi a se stesso e al pubblico:

non capisco davvero perché proprio il teatro sia rimasto il tempio popolare dell'ignoranza, soprattutto da noi. Dicono che deve essere così, me la incartano nel patetico più dozzinale. [...] Si travestono da pubblico, se lo studiano, lo annoiano, incuranti che lo spettatore esigente vuole essere ucciso⁵⁴.

Alla “tragica storia dell'infortunio di Amleto” Carmelo

⁵² Ennio Flaiano, *Salomè di Carmelo Bene (da Oscar Wilde)*, cit., p. 200.

⁵³ Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., p. 17.

⁵⁴ Carmelo Bene, *Con pinocchio sullo schermo (e fuori)*, cit., p. 93.

Bene sostituisce, via Laforgue (che non compare ancora esplicitamente fra le fonti ma, come si è già detto, è già ben presente sullo sfondo sin da questo allestimento del '62), la feroce parodia dell'artista borghese. Amleto, vestito con uno sgargiante abito scarlatto (a fronte dei costumi normali, 'classici', degli altri attori)⁵⁵, è appunto qui un artista, lo abbiamo ricordato più sopra, che vive e muore in scena in quanto artista e che si fa perciò beffe – altro elemento parodico – della “pietà filiale”. I leggi con i copioni presenti sul palcoscenico (“copioni di ‘Amleto’ o di Amleto?”) non hanno solo il compito di impedire, sgambettandola, l'illusione scenica così tipica del teatro ufficiale grevemente naturalistico, ma anche di sottolineare quanto sia importante qui il ruolo di Amleto come “autore-regista fortunato, rappresentato finalmente a corte”. La stessa scena della recita di fronte al re rivela l'“evidenza ottusa di Amleto” che pensando a un “teatro che vuole impressionare” – scrive lo stesso Carmelo Bene – si preoccupa innanzi tutto della platea “per far contento il morto, far fronte a un dovere”, al padre che lo “obbliga a un teatro realista, alla vita addirittura, all'azione impegnata”. Amleto trascina così “lo scanno regale talmente vicino all'azione degli attori” che gli occhi di Claudio

si sarebbero smarriti sui lustrini dei corpetti dei recitanti, senza peraltro consentirgli di seguire l'azione in panoramica. Una esasperazione critica del concetto di ossessione. Amleto se ne accorge e avverte lui stesso il re, come si fa con un cieco dell'accidente in scena: “lo avvelena nel giardino... il suo nome è Gonzago... la storia è consegnata agli archivi di Vienna, scritta in bell'italiano...”⁵⁶.

⁵⁵ Così sembrerebbe di poter dedurre da una recensione all'*Amleto* del '65 che ricorda, della prima edizione al Laboratorio di due anni prima, “la novità dell'abito scarlatto al posto della solita palandrana nera” (G.A.C. [G.A. Cibotto], *Una vittima di Don Carmelo*, in «Il Giornale d'Italia», 7-8 aprile 1965).

⁵⁶ Carmelo Bene, *Amleto di W. Shakespeare*, cit., p.101.

Ma è più complessivamente tutto *Amleto*, e non solo la concezione del suo protagonista, a venire qui rovesciato in parodia. Sin dalla figura dello spettro, che non *appare* mai dal momento che è presente silenziosamente in scena per tutto il primo tempo rendendo vana ogni aspettativa di *coup de théâtre*⁵⁷; per proseguire con Polonio che, lo si è già ricordato, “recita in sonanti endecasillabi per sottolineare la sua vuotaggine in contrasto alla scarna dizione degli altri”⁵⁸, alludendo così in modo trasparente anche alla pesante e insopportabile retorica del teatro ufficiale; fino all’*essere o non essere*, ovvia *mise en abîme* di tutta la tragedia, qui “cestinato” (come scriverà più tardi Carmelo Bene⁵⁹), spezzettato e disperso in mezzo agli altri dialoghi, consapevolmente degradato a momento afasico e convulso (e parodico) di una tragedia divenuta ormai impossibile, privato perciò – si ricordino Zeffirelli e Albertazzi – della sua forte e reboante centralità nonché di quella “bellezza ragionante, conseguente” che il pubblico si aspetta di trovare. Ancora, e da ultimo, il finale, con la catastrofe di un’ecatombe che sembra accadere perché così a teatro deve essere, perché questa è la regola crudele del gioco a cui non ci si può sottrarre. Lo ricorda con queste parole lo stesso Carmelo Bene:

Laerte [...] esita, si guarda attorno, lascia cadere il fioretto, siede e muore. La regina scivola dal seggio stringendo una coppa e si accascia morta al suolo. Amleto sale, chiudendosi gli occhi, disperato, le scale fino a scomparire alla vista del pubblico. Il re, ripiegato su se stesso, abbandona il trono e si porta al centro della scena cercando con lo sguardo in quinta. Amleto gli precipita addosso

⁵⁷ Vice, *Carmelo Bene in Amleto*, in «Il Tempo», 21 ottobre 1962.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Così Bene: “io recito l’*essere o non essere*’ a mio modo, cioè cestinandolo” (Carmelo Bene, intervista a cura di Maria Grazia Gregori (1978), in M.G. Gregori, *Il signore della scena...*, cit., p. 203).

riverso dall'alto e si schiantano entrambi al suolo. Claudio muore senza una parola, come del resto gli altri prima di lui. Amleto si rialza allucinato e si porta in un angolo ad abbracciare Orazio: si stringe forte a lui come alla comprensione: “potrei spiegarvi ma lasciamo andare... il resto è silenzio”⁶⁰.

Un finale senza *tragedia* eppure segnato in profondità dalla consapevolezza stoica – infine dunque tragica (di quell'unica forma del tragico ancora possibile nell'epoca contemporanea e cioè del tragico parodico) – di non poter far altro che “saltare insieme a tutto in aria in una smorfia di fatalità drogata”⁶¹. L'arrivo successivo sul piccolo palcoscenico del Laboratorio di Fortebraccio (il Potere), “in un fragore assordante di tamburi”, spiazza subito ogni possibilità *consolatoria* del tragico con la violenza feroce e “conclusiva” (direbbe Petrolini) della parodia. Leggiamo ancora la descrizione di Carmelo Bene:

[Fortebraccio] è completamente in armatura, elmo compreso, la celata abbassata, carico d'armi come un asino, mazza ferrata, ascia, spadone, alabarde interminabili, come i suoi soldati del resto, talmente tutti armati da causare danni ovunque o da non essere addirittura contenuti in scena. La luce si spegne a tratti in pochi secondi colle parole di Fortebraccio, d'altra parte inintelligibili, perché le grida nell'elmo, rovesciando con una picca involontariamente un copione disposto su un leggìo vicino. Qui buio completo. Tuoni di cannone. Fortebraccio continua a mugolare – luce in sala a fine dello spettacolo⁶².

Sergio Frosali, scrivendo della versione recitata a Spoleto nel luglio 1964 (diversa per alcuni particolari da quella del

⁶⁰ Carmelo Bene, *Amleto di W. Shakespeare*, cit., p. 103.

⁶¹ *Ivi*, p. 102.

⁶² *Ivi*, pp. 103-104.

'62⁶³ ma molto simile nella impostazione generale), riassume qualche altro punto saliente di questa straordinaria lettura di Amleto. Innanzi tutto il rapporto fra Amleto e la madre, che, scrive Frosali, “è forzato fino ai limiti dell’incesto”⁶⁴. Ma come conferma anche la testimonianza di Lydia Mancinelli, che in quell’edizione recitava appunto il ruolo di Gertrude (“fu una cosa proprio di letto [...] in scena mi strappò la camicia da notte addirittura, io rimasi nuda praticamente”⁶⁵), Bene calca pesantemente la mano e si distanzia molto dall’accenno delicato di altri (per esempio di Olivier, di cui è ancora oggi una testimonianza nel suo interessantissimo film del '47). Nella lettura di Bene, d’altra parte, e a sottolineare il lato paradico, Gertrude è caratterizzata per una estrema disinvoltura e irrefrenatezza sessuale: oltre che nel rapporto con il figlio, in quello con Claudio (“Re e Regina, continuamente avvolti nella loro sensuale commistione, si presentano quasi sempre in camicia da notte”) e addirittura con Laerte:

allorché il Re convince Laerte a battersi con Amleto col fioretto avvelenato, Bene ha supposto che Laerte si senta tentato dall’idea di divenire lui l’erede presuntivo al trono in luogo di Amleto e che già si prefiguri come Re e quindi come amante della Regina: la quale non fa niente per convincerlo del contrario ed anzi si lascia andare anche lei a questa sensuale premonizione di nuove possibili nozze⁶⁶.

⁶³ La diversità più forte riguarda la distribuzione delle parti. Lydia Mancinelli – che esordisce nel teatro di Carmelo Bene con questo *Amleto* – recita Gertrude, Luigi Mezzanotte re Claudio. *Amleto* (Spoleto, 5 luglio 1964); attori principali: Carmelo Bene, Amleto; Luigi Mezzanotte, re Claudio; Lydia Mancinelli, Gertrude; Manlio Nevastri, Polonio; Manuela Kustermann, Ofelia. Regia, scene, costumi e musiche a cura di Carmelo Bene.

⁶⁴ Sergio Frosali, *Un Amleto anticonformista...*, cit.

⁶⁵ *Colloquio con Lydia Mancinelli*, p. 167.

⁶⁶ Sergio Frosali, *Un Amleto anticonformista...*, cit.

C'è poi nella lettura di Carmelo Bene una marcata allusione al rapporto omosessuale fra Amleto e Laerte, a voler evidenziare la sottile e grottesca complementarità tra i due ruoli, di cui rimarrà una traccia nel bacio finale nelle edizioni televisiva e cinematografica realizzate molti anni più tardi (“quando Amleto pseudo-pazzo si diverte a prendere in giro Laerte, quelle sue battute sul suonare il flauto sono interpretate dal regista-attore come allusioni omosessuali a doppio senso e convenientemente sottolineate”⁶⁷). Ancora, il rapporto fra Amleto e Ofelia è qui del tutto estraneo alla lettura tradizionale di un amore nobile e sofferto: “Amleto nella scena del *va in convento* strapazza la povera Ofelia, trascinandola qua e là sulla scena e mostrando come in fondo non gl'importi affatto di lei”⁶⁸. La sua figura si rivela in questo senso non solo spietata parodia del “principe arti-stoide” e di una malintesa “pietà filiale”, ma anche crudele svelamento dell'impossibile compiutezza dei sentimenti. Amleto, scrive ancora Frosali, è qui “energumeno e semidelinquenziale, tarato sì, ma non nel senso della mancanza di volontà bensì in quello di una anarcoide ed eccentrica disgregazione del carattere”⁶⁹.

La recitazione di Carmelo Bene, tutta sopra le righe, si esprime in “forme febbrili ed esasperate”⁷⁰ attraverso una ricchissima e sorprendente gamma di modulazioni e di variazioni vocali: “bruschi elevarsi di veementi sonorità e susseguenti cadute in bisbigli, sussurri di parole che si succedono rapidissime”⁷¹. Anche i movimenti sono concitati, quasi dei fremiti, pur se a volte meccanici e come burattineschi.

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ Vice, *Amleto*, in «l'Unità», 21 ottobre 1962.

⁷¹ *Ibidem.*

Ricorda così Franco Quadri l'impressione della recitazione di Carmelo Bene nei primissimi anni sessanta:

Del primo Carmelo Bene, nel generale rifiuto che accoglie il suo lavoro almeno fino al '64, la sola cosa che impressiona è la personale proposta di una recitazione deformata, una partitura diseguale che alterna il grido o la distensione in acuti lancinanti al sussurro volutamente inintelligibile, a fonemi, spezzature, borborismi [...], mentre anche i movimenti sono eccessivi, provocatori, ripetuti, se non fosse per degl'imprevedibili sincopati⁷².

Una recitazione che Tonino Conte, riferendosi agli stessi anni, ricorda per le "stridenti impennate" e per le "inconsuete rotture di ritmo"⁷³: una chiarissima forma traslata in teatro di ciò che Joyce aveva inteso fare in letteratura.

Emerge qui in modo molto preciso il carattere fortemente diseguale e straordinariamente complesso della luciferina presenza scenica di Carmelo Bene, soprattutto del suo primo periodo di attività. Una recitazione dal carattere di fondo certamente straniato ma in cui affiorano elementi riconducibili a una particolarissima forma di "immedesimazione sofferta"⁷⁴. Uno stile d'attore a cui corrisponde un linguaggio della scena anch'esso ambivalente, dal tratto essenzialmente allegorico ma – lo si è già visto per esempio nella descrizione del finale di questo *Amleto* – non privo di qualche chiaro spunto simbolistico.

La descrizione che Carlo Cecchi ha fatto della recitazione del giovane Carmelo Bene fornisce uno spunto estremamente prezioso per comprendere meglio questo suo peculiarissimo modo di stare in scena: "Era una recitazione violenta, tutta

⁷² Franco Quadri, *Colloquio con Carmelo Bene*, cit., p. 310.

⁷³ Tonino Conte, *L'amato bene*, cit., p. 47.

⁷⁴ Lo notava già Gigi Livio a proposito del *Pinocchio* del 1962 (vedi Gigi Livio, *Minima theatrialia*, cit., pp. 82-83).

sull'eccesso, tutta protesa verso la sala: uno strano espressionismo 'dionisiaco', dove l'ebbrezza era tenuta a bada molto bene come da una specie di parodia, di auto-parodia!"⁷⁵.

Per un verso dunque una forma di espressionismo *dionisiaco*, non privo di momenti di "ebbrezza", pur se tenuti attentamente a bada: ciò che può far pensare a una forma del tutto particolare di immedesimazione. O meglio – ché di immedesimazione in senso tradizionale non si può certo parlare nel caso di Carmelo Bene –, di una ineluttabile commistione realizzata in scena fra arte e vita, commistione che porta a far emergere dietro alla "situazione" del "personaggio" recitato, la personalità artistica complessiva dell'attore artefice, impossibilitato ad allontanare il *personaggio* nella semplice sfera separata della finzione artistica. Un cronista nota infatti con fastidio che l'angoscia nervosa di questo Amleto non viene espressa da Carmelo Bene "nella razionale finzione della rappresentazione", ma viene da lui vissuta "realmente, ahinoi, nella sua irriducibile soggettività umana in ogni occasione di teatro"⁷⁶. Non c'è ovviamente nulla di patologico in tutto ciò, come invece a volte in questi anni alcuni cronisti impossibilitati a trovare altre spiegazioni suggeriscono implicitamente o esplicitamente; c'è piuttosto uno straziato mostrarsi al pubblico nudo di qualsivoglia "personaggio", eppure costretto dalla finzione del "bell'argomento" a un personaggio "isterico, convulso, disintegrato"⁷⁷ che non è più il *personaggio* di Carmelo Bene ma è Carmelo Bene, artefice in scena che mostra un teatro ineluttabilmente degradato e corrotto.

⁷⁵ Carlo Cecchi, *Contro la rappresentazione*, cit., p. 68.

⁷⁶ Vice, *Amleto disintegrato*, cit. Alle parole trascritte il cronista aggiunge: "E allora il suo Amleto che cosa ha portato di nuovo nel dominio del teatro? Ha portato un senso religioso della vita del teatro che il Bene sente e vive, consumandovisi".

⁷⁷ *Ibidem*.

Ricordando il *Caligola* genovese del 1961 Tonino Conte scrive:

Nel silenzio lunare Carmelo-Caligola rompe lo specchio con la mano nuda, dalla carne ferita esce sangue che oscura lo specchio: questo non è teatro, è un'altra vita, e la voce è un rantolo che esce da un punto profondo oscuro vero. A Giannino [Galloni] è venuto dal cuore: “questo ragazzo mi ricorda Memo Benassi”⁷⁸.

Ma accanto a questa ebbrezza straziata – lo ricordava con estrema lucidità Cecchi – Carmelo Bene evidenzia una forma di “auto-parodia” che ha il compito di tenere a bada quello “strano espressionismo ‘dionisiaco’”. A differenza degli attori del linguaggio della naturalezza, che non sanno e non possono contraddirsi (“non sanno contraddire quello che dicono, contraddire al tempo stesso, e non dire prima e poi dire no”⁷⁹), Bene mostra, auspice Petrolini (“Studiavo anche Ettore Petrolini. Lo studiavo più di Ruggeri e Zacconi”⁸⁰), un continuo, contraddittorio, implacabile autocontrollo che lo porta a raggelare e a mantenere sotto il segno di una poetica infine allegorica e straniata la sua presenza scenica. Lo stesso Bene, molti anni più tardi, evidenzierà a proposito dei suoi primi scritti letterari⁸¹ qualcosa che crediamo valga più in generale anche per il suo teatro:

nella mia prima esercitazione letteraria, anche avessi voluto stilare una nota drammatica, tragica, un solletico del soggetto, ho sempre avuto accanto, in queste tentazioncelle, una sorta d'angelo custo-

⁷⁸ Tonino Conte, *L'amato bene*, cit. p. 21.

⁷⁹ Carmelo Bene a colloquio con Maurizio Grande, *L'estetica del dispiacere...*, cit., p. 167.

⁸⁰ Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 61.

⁸¹ I primi due romanzi di Carmelo Bene sono *Nostra Signora dei Turchi* (1966) e *Credito italiano V.E.R.D.I.* (1967).

de, ebete, idiotizzato quanto vuoi, ma intransigente nella sua qualità di controllore. Per cui tutto, al tempo stesso, riga dopo riga, mi si rivoltava in farsa. Automatico⁸².

Ed è così che, tornando al teatro, Carmelo Bene presta a questi personaggi “disperati, assurdi, ai limiti della favola o dell’incoscienza”, fra cui è Amleto, una sua “quasi naturale consistenza di automa, o di burattino”⁸³, bloccando e costringendo ogni eventuale nota “drammatica” o “tragica” nell’algida meccanicità *idiotizzata* di un burattino irrigidito, di un automa privo di vita⁸⁴.

Contemperando e riassumendo in un’unica forma dissonante e stridente Benassi e Petrolini, simbolismo critico e parodia tagliente, Carmelo Bene trasforma perciò il palcoscenico del Laboratorio in uno “spazio feroce”, “crudele”⁸⁵, in una gogna terribile per il teatro e per se stesso, in una voragine che inghiotte tutto, senza scampo, per rivomitarlo in scena rovesciato nel suo opposto. Leggiamo ancora Cecchi:

Se l’attore è un significante vuoto di ogni significato, se il “personaggio” viene fatto a pezzi secondo le tecniche che erano servite alla sua “costruzione”, e se in scena rimane il corpo di un attore che agisce questo conflitto in una maniera *fisicamente* estrema, violenta, ciò apre una crepa pericolosa dentro “lo spettacolo di rappresentazione”, una voragine che trascina tutti i termini del rapporto teatrale, li modifica, e li modifica *in atto, qui e ora*⁸⁶.

E proprio nel *qui e ora* di uno spettacolo, come è questo

⁸² Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 221.

⁸³ Vice, “Amleto” al Laboratorio, in «Il Paese», 21 ottobre 1962.

⁸⁴ Abbiamo già ricordato fra l’altro come il primo straordinario *Pinocchio* di Carmelo Bene sia di qualche mese precedente a questo *Amleto*.

⁸⁵ Carlo Cecchi, *Contro la rappresentazione*, cit., p. 69.

⁸⁶ *Ibidem*.

Amleto, che viene giudicato confuso, incontrollato, sovrabbondante, “artisticamente non valido”⁸⁷, privo di “unità interpretativa”⁸⁸, in cui lo stesso protagonista-*artifex* abbruttisce volutamente il suo talento d’attore attraverso una voce “male impostata”, “monotona”, una “dizione regionale”⁸⁹, il pubblico cerca affannosamente fra le “macerie derisorie della rappresentazione, dell’interpretazione, del personaggio”⁹⁰ l’appiglio dell’Arte (con la maiuscola: quella “bellezza ragionante, conseguente” di cui abbiamo letto più sopra) trovando invece a ogni piè sospinto la rinuncia programmatica all’Arte, alla separatezza rassicurante della forma formata, al lindore estetizzante di uno stile vuoto e autoreferenziale⁹¹. Non resta altro in scena che un attore impudente, terribile, geniale (“può non piacere, può indispettire persino, ma [...] non si può non riconoscere una inconsueta genialità”⁹²) che

⁸⁷ Vice, *Amleto disintegrato*, cit.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Carlo Cecchi, *Contro la rappresentazione*, cit., p. 69.

⁹¹ Secondo il ricordo di Carmelo Bene l’erosione del *teatro* passava anche, ai tempi del Laboratorio (e dunque di questo *Amleto*), per l’erosione del concetto e del ruolo stesso del pubblico. Manlio Nevastrì, in arte Nistri (qui Polonio), truccava gli spettatori prima che entrassero in sala: “Si lasciavano fare. Docili. Non osavano. Questa cosa aveva una sua funzione. Quando all’intervallo andavano al bar [...] e provavano a far discorsi seri sullo spettacolo, si guardavano in faccia o allo specchio e sbottavano a ridere. ‘Ma guarda come sei conciato!’. ‘E tu, non ti vedi?’. Dstituiti. Cancellati. I loro seri pettegolezzi tagliati alla fonte” (Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 128). Niente a che vedere con l’*happening* – che di qui a poco inflazionerà il teatro d’avanguardia e di sperimentazione italiano e non solo italiano – poiché questo mostrare al pubblico la propria ineluttabile degradazione è in Carmelo Bene altra cosa dallo spettacolo vero e proprio (pur essendone in qualche modo parte); al contrario dell’*happening*, che intendeva invece confondere e rendere indistinguibili fra loro palcoscenico e platea finendo semplicemente per risolvere e ritrovare il primo nella seconda. Sulla distanza di Carmelo Bene dalle forme di *happening* si veda per esempio la testimonianza di Sergio Frosali in Sergio Frosali, *Un Amleto anticonformista...*, cit.

⁹² Vice, *Carmelo Bene in Amleto*, in «Il Tempo», 21 ottobre 1962.

trasforma infine – e in ciò sta la sua più vera e più profonda grandezza – il sentimento del rifiuto del teatro e dell’arte in uno straordinario gesto estetico. Un gesto che appare rigato di sangue – come non può non essere per ogni forma di autentica bellezza nell’epoca contemporanea – senza però che si possa più davvero stabilire se si tratti di sangue vero (Artaud) o di succo di mirtillo (Mejerchol’d e Brecht), poiché in realtà chi è in scena ha saputo unire e fondere insieme, in una particolarissima e sofferta alchimia *antipoetica*, straniamento e immedesimazione, allegoria e simbolismo.

Con l’edizione recitata al teatro Arlecchino nell’aprile del 1965 (in cui figura una sorta di collaborazione alla regia di Salvatore Siniscalchi), Carmelo Bene introduce esplicitamente nella costruzione scenica Laforgue. Sin dal titolo, che prende a prestito l’*incipit* di una lirica laforguiana: *Basta, con un “Vi amo” mi ero quasi promesso*; e poi nel sottotitolo, che coincide con quello del racconto delle *Moralità leggendarie: Amleto o le conseguenze della pietà filiale*; infine in quel denunciare chiaramente le fonti sulla locandina dello spettacolo: “da e di W. Shakespeare a Jules Laforgue”⁹³.

Ma al di là dell’immissione di alcuni elementi nuovi in quel che resta della vicenda originaria – di cui diremo più avanti – la riscrittura in chiave laforguiana comporta soprattutto una più marcata evidenza parodica, almeno nel primo dei due tempi di cui è composto questo lavoro. Come già nel ’62, e poi nel ’64, Carmelo Bene costruisce una struttura fatta di *ensemble* vocali e di scene contemporanee, “una specie

⁹³ Roma, teatro Arlecchino, 6 aprile 1965. Attori principali: Carmelo Bene, Amleto; Alfiero Vincenti, re Claudio; Lydia Mancinelli, Gertrude; Manlio Nevastrì, Polonio; Manuela Kustermann, Ofelia; Ornella Ferrari, Kate; Michele Francis, Laerte; Enrico Boido, primo attore in Elsinore. Regia, scene, costumi e musiche a cura di Carmelo Bene con la collaborazione di Salvatore Siniscalchi.

di *collage* dell'*Amleto*, con sovrapposizioni di battute, faldetti, isterismi, dizioni in coro"⁹⁴. Ma sottolineando qui ancora maggiormente di quanto non avesse fatto in precedenza la programmatica 'confusione' della scena.

Attraverso un dispositivo scenico "che sa di retrobottega di rigattiere"⁹⁵, scrive Ghigo De Chiara, Carmelo Bene opera "una mescolanza di ingredienti dalla stridente consistenza", accostando parole e spunti di Shakespeare e Laforgue all'"annosa meccanica" delle "gags rivistaiole"⁹⁶. *Amleto* diventa per questa via una sorta di rovesciamento parodico del *varietà* – "una delle più belle riviste di avanspettacolo allestite in questa stagione" scrive, senza capire ma restituendo comunque qualcosa di effettivo, il cronista del «Giornale d'Italia»⁹⁷ – presentandosi a un pubblico piuttosto divertito come un "lungo *sketch* con sghignazzamenti, smorfie immobili, sussurri, urla, soprassalti a scatto ritardato, con valzer viennesi e canzonette popolari"⁹⁸. Lydia Mancinelli ricorda come fosse inserito sin da questo spettacolo quel bellissimo duetto canoro – ancora presente nell'edizione televisiva di quasi dieci anni più tardi – durante il quale Amleto, accompagnato alla chitarra da Claudio, canta con struggente e patetico trasporto una canzone popolare napoletana: "I' nun cerco gran cosa, e nun voglio 'nu regno, ma vurria chella rosa, sulamente trovà...". Rovesciamento parodico anch'esso di un Amleto trasformato in *chanteur* (il "divo di varietà" di petroliniana memoria), che non cerca più – non può più cer-

⁹⁴ Sergio Surchi, *Compromesso l'Amleto del terribile Carmelo*, in «La Nazione», 14 aprile 1965.

⁹⁵ g.d.c. [Ghigo De Chiara], "Amleto" di Carmelo Bene al Teatro Arlecchino, in «Avanti!», 8 aprile 1965.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ G.A.C. [G.A. Cibotto], *Una vittima di Don Carmelo*, in «Il Giornale d'Italia», 7-8 aprile 1965.

⁹⁸ Sergio Surchi, *Compromesso l'Amleto del terribile Carmelo*, cit.

care – “*gran cosa*” ma vagheggia “*chella rosa*” in coppia con il rivale, l’assassino, divertita *spalla* della sua esibizione.

Gli “irriverenti”⁹⁹ riferimenti musicali sono, più in generale, abbondantemente presenti in questo lavoro (dai valzer viennesi alle canzoni di Yves Montand, fino ai temi popolari), anche se mai come semplici accompagnamenti e piuttosto sempre nel ruolo di contrappunto all’azione scenica. Spesso, come si è detto, con valenze parodiche. Il musicista Gaetano Giani Luporini, che collaborerà con Carmelo Bene in un periodo più tardo, riassume così il rapporto che si instaurerà fra la propria partitura musicale e linguaggio della scena di Bene: “Non si trattava [...] di comporre colonne sonore, musiche di fondo, né tanto meno ridondanti ripetizioni della sua vocalità. Bensì di dialogare con la sua voce a guisa di un contrappunto che, a seconda dell’andamento fonodrammatico, potesse avere valenza di ‘straniamento’, di contraddizione o di potenziamento della sua dizione”¹⁰⁰. Testimonianza evidentemente tarda, riferita com’è al secondo periodo dell’attività di Carmelo Bene, ma che rispetto al problema che qui ci interessa riflette comunque un dato strutturale rimasto sostanzialmente immutato nel linguaggio della scena di Carmelo Bene nel corso degli anni.

Tornando al nostro *Amleto*, va però osservato che lo spettacolo non procede tutto uguale e tutto ugualmente calibrato sulla nota parodica. Infatti, a una prima parte dal ritmo “fantastico e scatenato”¹⁰¹, sbeffeggiamento grottesco di un *Amleto* divenuto ormai irrapresentabile, segue una seconda parte dai tempi più rarefatti e controllati, che gela il riso agli spettatori spiazzando quell’euforia iconoclasta iniziale con il sopraggiungere di un più sottile e sofferto sentimento del

⁹⁹ ag.sa. [Aggeo Savioli], *Amleto*, in «l’Unità», 7 aprile 1965.

¹⁰⁰ Gaetano Giani Luporini citato in *A CB. A Carmelo Bene*, cit., p. 54.

¹⁰¹ G.A.C. [G.A. Cibotto], *Una vittima di Don Carmelo*, cit.

tragico, e sia pure di un tragico ancora parodico (anche se forse non sempre mantenuto con la stessa evidenza¹⁰²). È nuovamente il finale a restituire bene questa particolare commistione di registri, quando nel precipitare improvviso degli eventi muoiono tutti, spettro compreso (come a ribadire che è il *teatro*, qui, a morire), e la scena si conclude in una allucinata atmosfera di canti e balli:

Ecco il duello tra Amleto e Laerte, ed ecco che il veleno, nel quale fu immersa la punta di una sola spada, uccide miracolosamente tutti: Laerte, Amleto, il Re, la Regina, perfino il fantasma, barcollante in una rumorosa armatura, del padre di Amleto. Quindi, champagne per tutti, canti e balli, fine dello spettacolo e attori schierati alla ribalta¹⁰³.

Gli spunti laforguiani introdotti in questo *Basta, con un "Vi amo" mi ero quasi promesso* consentono poi a Bene, come già si è argomentato nel capitolo sulla scrittura drammatica, una lettura di *Amleto* in chiave più marcatamente meta-teatrale.

Sin dal folgorante avvio – che è anche una *mise en abîme* dell'intero spettacolo – con un quadro in cui alcuni attori impegnati a fare e disfare valigie piene di oggetti e di costu-

¹⁰² Molti cronisti rilevano la "stanchezza" e la mancanza di efficacia del secondo tempo. Si tratta certo di una scelta voluta da Carmelo Bene, eppure forse non sempre e non del tutto commisurata alla resa scenica. "In parecchie scene della seconda parte del suo 'Amleto'", scrive Sandro De Feo, "un senso di noia e di imbarazzo ci invade [...] con i versi che fluivano dolci e terribili come in una rappresentazione regolare e Ofelia che diceva la filastrocca della sua follia come se davvero volesse strapparci il cuore sicché un lungo applauso è partito dalla platea, e alcuni di noi sono arrossiti per la mancanza di tatto da parte del pubblico e perché pensavamo alla umiliazione che quel commosso consenso infliggeva al celebre 'emmerdeur'" (Sandro De Feo, *Un palcoscenico nella cattedrale*, in «L'Espresso», 18 aprile 1965).

¹⁰³ i.d. [Italo Dragosei], *Basta, con un vi amo mi ero quasi promesso. "Amleto" o le conseguenze della pietà filiale*, in «Momento sera», 8 aprile 1965.

mi – diventeranno nelle edizioni successive dei veri e propri bauli teatrali – si passano silenziosamente di mano in mano il copione dello spettacolo:

La scena (muta) si apre [...] su un palcoscenico colmo di casse di legno, dove attori vestiti in frak, in pantaloni e camicia, in trasparenti sottanine (le donne) fanno le valigie o per lo meno si affaccendano intorno a cose inesistenti. Un copione passa da una mano all'altra, poi le prime battute ed a qualcuno sembra di riconoscere il testo di Shakespeare¹⁰⁴.

La tragica esitazione amletica diventa qui l'esitazione parodica del teatro a rappresentare *Amleto*: la scena non è altro che il luogo di un'*impasse* portata all'estremo, l'immagine allegorica di un teatro che non può più darsi se non nel suo continuo disfarsi: che si dà, propriamente, solo disfacendosi. Come ha osservato Roberto Tessari a proposito dell'edizione del 1975 (che riproporrà lo stesso *incipit*¹⁰⁵), questa confusione iniziale richiama "l'orchestra che sperimenta violini e fiati prima di esercitarli con ordine su uno spartito"¹⁰⁶. Soltanto che, scrive ancora Tessari, lo spartito è qui "opera d'un *artifex* che non propone un'armonia esterna agli orchestrali, ma si cala nel loro inarmonico incontro casuale complicandolo con la propria 'disarmonia'"¹⁰⁷.

Una disarmonia che, grazie all'accentuazione delle componenti metateatrali di cui dicevamo, assume un tratto sottilmente eppure manifestamente straniato, in un senso molto vicino a quello che fu di Brecht. Lo nota per esempio Savioli nell'"evidenza plastica" della recitazione, soprattutto nella

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Di cui è traccia anche nelle edizioni cinematografica e televisiva.

¹⁰⁶ Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 397.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

prima parte: “incuriosisce una certa evidenza plastica, conseguente all’aver situato la tragedia nella dimensione della ‘prova’, per sottolinearne la ipotizzata natura istrionica”¹⁰⁸. E questo carattere ostentatamente *finto* sembra venire sottolineato anche nelle scene più propriamente shakespeariane (non solo dunque in quelle di derivazione laforguiana). Per esempio quando Amleto uccide Polonio: “dopo un lungo colloquio con la madre, non avendo un arazzo a disposizione, colpisce furiosamente a pugnolate una cassetta di legno: vuol dire che ha ucciso Polonio e ci si può credere, perché mostra una mano sporca di sangue, mentre la Regina si dispera”¹⁰⁹. D’altra parte sappiamo dalla testimonianza di Luigi Mezzanotte che Brecht non solo era ben presente nell’orizzonte poetico di Carmelo Bene, ma era anche da lui considerato un punto di riferimento importante per l’elaborazione di un linguaggio della scena che sapesse opporsi al trionfo naturalismo della recitazione *da stabile*¹¹⁰. È molto probabile, come altri hanno già notato, che Bene ricorresse a Brecht e al suo *verfremdungseffekte* soprattutto per calibrare la recitazione dei suoi compagni in scena – spesso infatti accordati su caratterizzazioni fisse, dal tratto accentuatamente monocorde –, riservando per sé una più complessa commistione di straniamento e immedesimazione. In questo senso ci sembra a tutt’oggi complessivamente sottovalutata l’influenza di Brecht sul teatro e sulla recitazione del primo

¹⁰⁸ ag.sa. [Aggeo Savioli], *Amleto*, cit. Italo Dragosei definisce questo *Amleto* di Carmelo Bene una “prova in costume”: i.d. [Italo Dragosei], *Basta, con un vi amo mi ero quasi promesso...*, cit.

¹⁰⁹ i.d. [Italo Dragosei], *Basta, con un vi amo mi ero quasi promesso...*, cit.

¹¹⁰ Jean Paul Manganaro, ripreso poi da Piergiorgio Giacché, ha scritto a questo proposito di un *rinnovamento dell’epico* in Carmelo Bene (vedi Carmelo Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 67; e Piergiorgio Giacché, *Carmelo Bene...*, cit., p. XVI). Vedi anche *Colloquio con Luigi Mezzanotte*, p. 166.

Carmelo Bene. Non ci riferiamo evidentemente al Brecht di Strehler o al *brechtismo* di maniera così diffuso in quegli anni nel teatro italiano – dai quali al contrario Carmelo Bene, come si è già detto, si distanzia in modo netto, esplicito e vigoroso – quanto piuttosto al Brecht pensatore di teatro che, al di là di un’impostazione critica complessivamente forse ancora troppo incentrata sulla rilevanza del testo drammatico (e che in questo senso non poteva piacere a Carmelo Bene), mostra in alcuni frangenti (come per esempio nell’importanza accordata all’attore e nel gusto sottile per la parodia) una sensibilità al contrario molto vicina alla sua.

La dialettica tra falso e finto attraversa peraltro tutto questo *Amleto*, dal principio alla fine, laddove il falso, l’inautentico, è rappresentato dai personaggi della vicenda shakespeariana (vestiti con ingombranti e tronfi costumi d’epoca), e il finto, l’autentico, è indicato dalla ‘realtà’ degli attori (dalla realtà della loro finzione), vestiti per contro in abiti moderni:

uno spettacolo che si presenta all’insegna di un disordinatissimo dubbio: dov’è la vita e dov’è la finzione? Falsi sono il re Claudio, la regina, Polonio e Laerte impaludati nei costumi dell’epoca; reali invece appaiono le valigie sparse, le attricette in baby-doll, il mito di Parigi vagheggiato da Amleto. I teatranti che giungono ad Elsinore rappresentano la realtà, e in tal modo Carmelo Bene intenderebbe sottolineare un dramma “di retroscena” che si cela dietro questa tragedia della coscienza in crisi¹¹¹.

Carmelo Bene, per parte sua, in jeans e “camicia discintata”¹¹² (con al fianco una Kate in bikini), artefice di una par-

¹¹¹ Alfredo Orecchio, *Carmelo Bene strazia Amleto*, in «Paese sera», 7 aprile 1965.

¹¹² *Ibidem*.

ticularissima *immedesimazione straniata*, si aggira per lo spettacolo con il compito preciso di spegnere ogni tentazione ‘poetica’ sul nascere. E questo non gli viene naturalmente perdonato dalla morale filistea – così bene interpretata da molti critici – che vuole poter credere a un’Arte libera da condizionamenti, *pura*, e perciò ancora pienamente possibile, perché ha bisogno di credere reale l’immagine di un mondo pacificato, quale questo per contro con ogni evidenza non è. Ancora una volta è il rovesciamento parodico di una delle scene centrali in Shakespeare, il discorso di Amleto ai comici, a offrire lo spunto a un cronista per manifestare la propria insofferenza nei confronti dell’*antipoesia* di Bene:

Si pensi al discorso rivolto da Amleto e da Shakespeare agli attori: vi è la malinconia dell’incertezza, il desiderio della poesia, la paura che essa sia scomparsa dal mondo. Ma tutto ciò è parso ieri sera mal compreso e mal digerito da un Carmelo Bene che rischia di tramutare la sua voracità demistificatrice e blasfema in colpi a vanvera, in scorrerie esibizionistiche, in cattiverie dirette contro nessuno e, in questo caso, in vere e proprie volgarità¹¹³.

Ma la “volgarità” è in realtà qui soltanto consapevolezza, lucida e amara, della degradazione del teatro, arte ineluttabilmente corrotta in un mondo corrotto. Degradazione mostrata da Carmelo Bene senza reticenze, con violenta crudeltà: la “malinconia dell’incertezza” trasformata in parodia della “pietà filiale”, il “desiderio della poesia” in beffarda denuncia della sua impossibilità, la “paura che sia scomparsa dal mondo” in angosciata consapevolezza della sua avvenuta corruzione.

Contro la “falsa lirica” – che secondo Karl Kraus coincide con un “melenso dire di sì, uno spregevole appello al

¹¹³ *Ibidem.*

mondo già disponibile”¹¹⁴ – Carmelo Bene rovescia addosso al pubblico un *Amleto antipoetico*, impudente, insolente, ‘scandaloso’. Un *Amleto* in cui anche quei motivi eventualmente riconosciuti da qualche cronista come “sottili” sono comunque rifiutati perché “espressi in modo disordinato e grottesco”¹¹⁵. Così è per il “blaterare fuori scena”¹¹⁶ di Polonio, per il rapporto “di inconscia rivalità tra il re e Laerte”¹¹⁷, per il “quadro irriverente e comico davanti alla tomba di Ofelia”¹¹⁸ tratto dalle *Moralità leggendarie* (e ancora presente nelle edizioni televisiva e cinematografica). Tutti elementi di cui non abbiamo dalle cronache del tempo purtroppo che vaghi cenni e che perciò non ci è possibile approfondire e articolare ulteriormente.

Vale la pena allora soffermarsi brevemente sull'accoglienza riservata a questo *Amleto* dai cosiddetti ‘critici’, che Carmelo Bene, ricorrendo a un termine già in uso nel nostro ottocento, chiamava spregevolmente *gazzettieri*. Prevale naturalmente, come quasi sempre nel periodo iniziale dell'attività di Carmelo Bene, il rifiuto. Eppure, mentre nel caso dell'*Amleto* del '62 emergeva soprattutto l'irrisione per una provocazione considerata in fondo gratuita e giudicata addirittura quasi puerile¹¹⁹, nel '65 i toni cambiano e sono più

¹¹⁴ Karl Kraus, *Nestroy e la posterità* (1912), in Johann Nestroy, *Teatro*, Milano, Adelphi, 1974, p. 550.

¹¹⁵ G. Pros. [Giorgio Prosperi], *Duello tra Amleto e Carmelo Bene*, in «Il Tempo», 8 aprile 1965.

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ i.d. [Italo Dragosei], *Basta, con un vi amo mi ero quasi promesso...*, cit.

¹¹⁹ L'«Avanti!» scrive di “un gusto iconoclastico che spesso rivela un giovanilismo incontrollato” (Vice, *Amleto al Teatro Laboratorio*, in «Avanti!», 21 ottobre 1962). E «Il Giornale d'Italia»: “Carmelo Bene si è introdotto immotivatamente nelle vesti di questo personaggio, senza alcuna misura adeguata” rivelando “una mancanza di controllo che più che essere diletteantistica è puerile” (Vice, *Amleto disintegrato*, cit.). Le recensioni a *Gregorio*, dell'anno precedente, sono ancora più

vicini a una forma di malcelata irritazione, favorita anche dal fatto che Carmelo Bene comincia a venire apprezzato in alcuni ambienti artistici e intellettuali (come indica l'esempio di Arbasino, che proprio nel 1965 pubblica *Grazie per le magnifiche rose*; ma ci sono poi anche, fra gli altri, i casi di Pasolini, Flaiano, Moravia). Molti cronisti si trovano così in evidente difficoltà, dovendo fronteggiare contemporaneamente l'estrema complessità della proposta teatrale di Carmelo Bene e l'opinione favorevole di alcuni di quegli intellettuali, non riuscendo per questo motivo a nascondere del tutto la propria incapacità (che è anche naturalmente indisponibilità), a capire. Vediamo qualche esempio.

Italo Dragosei apre il suo resoconto ammettendo che “per capire Carmelo Bene [...] bisognerebbe per prima cosa capire i titoli dei suoi lavori, di certe sue contaminazioni iconoclaste di drammi classici. Noi non abbiamo capito né titolo, né spettacolo, né attore”; e continua: “abbiamo seguito la recita con grande attenzione, dal primo all'ultimo quadro e faremmo grande fatica a raccontarlo, giacché i lavori messi in scena da Carmelo Bene non si possono raccontare, pur se si tratta di contaminazioni, spesso di turlupinature ai danni di certi autori e del pubblico”¹²⁰. E Giorgio Prospero sul «Tempo» appunta: “È un peccato [...] che Carmelo Bene metta un certo innegabile talento al servizio di tanta confusione [...]”.

esplicite in questo senso. «Il Giornale d'Italia» scrive di “una esteriore, dilettantistica recitazione di versi detti da attori mediocri, assonnati, blasfemi”, concludendo: “Che cosa si debba o si possa definire di questo spettacolo sciocco e presuntuoso noi non ne sappiamo più di quella parte del pubblico che alla fine dello spettacolo attendeva, per capirci qualcosa, un terzo atto. Non ci pare [...] che la sua recitazione, come quella dei suoi compagni, volutamente truccata, voglia significare qualche cosa. E allora perché, anziché fare l'impiegato di banca, Carmelo Bene insiste ancora nel voler fare teatro?” (Vice, *Cabaret dell'Ottocento al Ridotto dell'Eliseo*, in «Il Giornale d'Italia», 21-22 ottobre 1961).

¹²⁰ i.d. [Italo Dragosei], *Basta, con un vi amo mi ero quasi promesso...*, cit.

Il fatto è che [...] continua, nonostante tutto, a fare un discorso da salotto, un discorso privato; ciò che fatalmente annoia gli estranei come noi [...]. Chi si contenta di prendere tutto ciò per rivoluzione si accomodi. La rivoluzione è oggi abbastanza ambigua e conformista per aver diritto agli applausi di tutti”¹²¹.

Carmelo Bene, sin da questi primi anni, favorisce per parte sua le reazioni indignate e filistee dei cronisti giocando anche pericolosamente sull’equivoco dello ‘scandalo’. “Praticavo, ostentavo un po’ di esibizionismo – scriverà molti anni più tardi –, ma non sono mai stato un esibizionista”¹²². Nel 1978, ricordando il primo periodo della sua attività, dirà:

Da ragazzo io scandalizzavo perché stavo cercando qualcosa; loro (i gazzettieri) mi insolentivano e io gli sputavo addosso: dei puri fatti di fegato cui assistevano degli snob e degli imbecilli. Il discorso per loro verteva esclusivamente sull’*enfant terrible*. Invece è il “terribile” e basta, perché io torno a Freud¹²³.

Eppure, se Carmelo Bene ha certo ragione a prendere le distanze da quel pubblico “snob” che “giocava alla stravaganza”¹²⁴ – e ha ragione anche nel sottolineare il valore freudianamente “terribile” della sua presenza scenica –, ha invece in parte torto a negare lo scandalo da lui stesso in quegli anni spesso fortemente ricercato. La sua figura è stata da questo punto di vista correttamente avvicinata a quella di alcuni esponenti delle avanguardie storiche, soprattutto a Marinetti e a Majakovskij. Silvana Sinisi ha per esempio scritto che è traccia in Carmelo Bene di “un gusto del paradosso e della

¹²¹ G. Pros. [Giorgio Prosperi], *Duello tra Amleto e Carmelo Bene*, cit.

¹²² Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 49.

¹²³ Carmelo Bene, intervista a cura di Maria Grazia Gregori (1978), in Maria Grazia Gregori, *Il signore della scena*, cit., p. 206.

¹²⁴ Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 125.

provocazione, una capacità autopromozionale che possono trovare un precedente solo negli eccessi e nelle intemperanze futuriste”¹²⁵. Tutto sembra tenersi dunque: gusto del paradossale e della provocazione (si pensi alle aggressioni verbali e anche fisiche al pubblico¹²⁶), capacità autopromozionale (vi è da subito in Carmelo Bene un’attenzione alla pubblicizzazione di sé molto chiara e che mostra fra l’altro una grande efficacia¹²⁷), vissute entrambe da Bene con scaltrezza e sofferta intelligenza critica. “Anche quando ha giocato sulla notizia da rotocalco – nota Bartolucci nel 1981 – l’ha fatto con intelligenza, in fondo con dolore, come fa un pugile di fronte al ring, pensando di vincere e lottando allo scoperto, senza sotterfugi”¹²⁸. Eppure gli anni sessanta del novecento non sono più gli anni di Marinetti e di Majakovskij¹²⁹ e la “società del-

¹²⁵ Silvana Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, cit., p. 705.

¹²⁶ Per restare agli *Amleto*, si veda ad esempio la testimonianza di Carla Tatò sulla voluta provocazione nei confronti del pubblico durante l’inizio del secondo tempo (vedi *Colloquio con Carla Tatò*, pp. 174-175). Oppure le aggressioni verbali e gli sputi rivolti al pubblico durante la *prima* di *Amleto di Carmelo Bene* a Napoli (vedi Ernesto Flore, *Gli sputi no, signor Bene*, in «Corriere di Napoli», 19 febbraio 1976: l’articolo compare addirittura in prima pagina).

¹²⁷ Significativo questo episodio riferito proprio all’*Amleto* del ’65. Dopo la pubblicazione della recensione di Ghigo De Chiara, che pur denunciando la “giovanilistica programmaticità dell’impresa” e censurandone le “romantiche da teatrante *maudit*”, non può non riconoscere il fortissimo talento d’attore di Carmelo Bene (“va detto in piena sincerità che Carmelo Bene possiede un talento teatrale d’eccezione, un senso stregonesco dello spettacolo, un orecchio raffinato e sensibilissimo”), Carmelo Bene non si lascia sfuggire l’occasione di potersi avvalere di un’opinione così lusinghiera e ‘autorevole’ e perciò, qualche giorno dopo la *prima*, pubblica a sue spese su «Il Messaggero» una *manchette* in bella evidenza con l’avviso dello spettacolo unito alle parole di De Chiara e la pubblicità del volume delle poesie di Laforgue appena edito da Lericì (g.d.c. [Ghigo De Chiara], “*Amleto*” di *Carmelo Bene al Teatro Arlecchino*, cit. e «Il Messaggero», 14 aprile 1965).

¹²⁸ Giuseppe Bartolucci citato in Dante Cappelletti, *Intervista a Giuseppe Bartolucci*, in Dante Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Roma, ERI, 1981, p. 301.

¹²⁹ Anche se soprattutto il caso di Marinetti, nel suo legame sottile con Carmelo Bene, meriterebbe un approfondimento che qui non ci è consentito.

la spettacolo” – quella descritta da Debord in modi così lucidi e penetranti proprio in questo torno di tempo – è lì, scaltrita e implacabile, pronta a far rientrare ogni forma di devianza nella norma. Suonano allora in parte profetiche le parole di Ennio Flaiano scritte nel 1967: “È probabile che un giorno il successo convincerà Carmelo Bene di aver sbagliato tutto, il successo può arrivare fatalmente in una ‘civiltà dei consumi’ che adotta e riconosce con furia come proprie le novità che appena ieri riteneva aliene e sovvertitrici”¹³⁰.

Non si vuole certo dire che il Carmelo Bene del suo secondo periodo di attività sia un artista semplicemente arreso al ‘successo’. Non lo si vuole dire innanzi tutto perché il percorso di Carmelo Bene non è in fondo così lineare e la sua opera mantiene comunque sempre, anche nella fase più recente, dei momenti di straordinaria e altissima forza critica (ci riferiamo per esempio alla *Cena delle beffe* del 1989 o al *Pinocchio* del 1999); in secondo luogo perché anche nei momenti che appaiono più involuti e meno limpidi rimane una traccia evidente del suo genio inquieto e della sua straordinaria forza espressiva d’attore. Eppure, nonostante tutto, va riconosciuto che qualcosa di vero c’è nell’immagine di un Carmelo Bene che, da un certo momento in avanti, accetta il successo e finisce per attenuare e poi progressivamente stemperare, seppure nei limiti detti, il suo iniziale vigore critico. E le ragioni profonde di questo processo – che sono e restano molteplici e complesse – vanno forse cercate anche in ciò che avviene negli anni precedenti al momento della svolta, nella magmatica contraddittorietà di un modo di porsi nei confronti del teatro e dello spettacolo di cui Flaiano, ma non solo lui, intuiva già il sottile pericolo, oltre naturalmente all’intensissimo fascino.

¹³⁰ Ennio Flaiano, *Amleto di Carmelo Bene*, cit. p. 334.

Nel marzo del 1967 Carmelo Bene realizza al teatro Beat 72 *Amleto o le conseguenze della piet  filiale*, ormai semplicemente “da Laforgue”. Lydia Mancinelli, come gi  nel ’64 e nel ’65,   Gertrude, Luigi Mezzanotte Laerte (Mezzanotte manca nell’edizione del ’65 e nel ’64 aveva recitato la parte del re), Carla Tat    Kate, Margherita Puratich Ofelia, Michele Francis re Claudio¹³¹.

La struttura complessiva   simile a quella del precedente *Amleto*: un “*Amleto* scespiriano in frantumi”¹³² scrive Ennio Flaiano. Tornano fra l’altro “la sovrapposizione delle singole scene”, la “contemporaneit  di alcuni momenti chiave”, “il peso maggiore e determinante della scena della recita a Elsinore”¹³³. Pi  in generale viene mantenuta una struttura formale che ha il compito di ridurre in frantumi l’argomento shakespeariano (per riconsegnarlo al pubblico attraverso una particolare elaborazione linguistica dal fortissimo accento antinaturalistico) lasciando in maggior evidenza, pur se comunque in sottofondo, la debole traccia della vicenda laforguiana. Carmelo Bene smorza poi i riferimenti pi  scopertamente ‘cabarettistici’ presenti invece, come si   detto, nell’edizione del ’65 pur insistendo sul forte accento grottesco che resta la cifra dominante dello spettacolo e che, in alcuni casi,

¹³¹ Queste le altre parti: Adriano Bocchetta, Fortebraccio; Pietro Napolitano, Guildenstern; Pino Prete, Rosencrantz; Andrea Moroni, Orazio; Edoardo Florio, primo attore in Elsinore; Manlio Nevastr , Polonio. Come sempre la regia, i costumi e le musiche sono a cura di Carmelo Bene; la realizzazione dei costumi   di Osvaldo Testa, quella delle scenografie di Tonino Caputo; lo spettacolo esordisce il 20 marzo. Per quel che ci risulta   questo il primo *Amleto* che Bene riesce a recitare anche fuori Roma (se si eccettua l’*Amleto* spoletino del ’65, realizzato per  appositamente per l’occasione): a fine maggio infatti (sempre del 1967) Bene porta il suo *Amleto o le conseguenze della piet  filiale* al teatro Garibaldi di Palermo, dove la parte di Ofelia viene recitata da Fedra Chiarini.

¹³² Ennio Flaiano, *Amleto di Carmelo Bene*, cit., p. 333.

¹³³ Vice, *Un altro “Amleto” di Carmelo Bene*, in «Il Tempo», 22 marzo 1967.

determina veri e propri momenti di comicità¹³⁴.

Di questo *Amleto* alcuni spettatori rilevano un tratto definito per esempio dal cronista de «Il Messaggero» “tra il barocco e il floreale”¹³⁵. E Savioli, su «l'Unità», scrive di aver notato nel linguaggio della scena di Carmelo Bene una più forte sottolineatura dei “toni romantico-decadenti”¹³⁶. Questa impressione è fra l'altro rafforzata dai raffinati costumi maschili in velluto, realizzati da Osvaldo Testa (Carmelo Bene veste in scena un completo rosa a fiorellini), e dalle scenografie dallo strano gusto *liberty noir* di Tonino Caputo (che è autore anche della locandina, riprodotta qui in appendice, così come di alcune altre locandine dei lavori di Carmelo Bene di questi anni).

Eppure un altro cronista lamenta al contrario come il “tono elegiaco” di Laforgue venga trasformato qui in “grido polemico” e che la “dolce musica” laforguiana sia sostituita dalle “ermetiche dizioni, o meglio sillabazioni, di Carmelo Bene”, lasciando troppo spazio a quella sua “foga inventiva, d'una carica turgida e violenta”¹³⁷. D'altra parte lo stesso Savioli, subito dopo aver denunciato quei toni romantico-decadenti di cui abbiamo detto, osserva come Bene preme

¹³⁴ Il cronista de «Il Messaggero» scrive che Carmelo Bene con questo spettacolo “si va configurando sempre meglio come un epigono della Commedia dell'Arte teso verso la ‘meraviglia’ e la risata” (Vice, *Amleto di Carmelo Bene*, in «Il Messaggero», 22 marzo 1967). Gli archivi della RAI conservano un preziosissimo frammento di una ripresa dello spettacolo che dura purtroppo non più di una trentina di secondi – la scena è quella del funerale di Ofelia – in cui si sente chiaramente il pubblico ridere, per così dire, ‘di gusto’.

¹³⁵ Vice, *Amleto di Carmelo Bene*, ne «Il Messaggero», 22 marzo 1967. Un giornalista de «La Stampa» annota con sprezzo che la “formula dello spettacolo” è costituita da un “ciarpame barocco” (l.m., *Un Amleto “capellone” al teatro beat di Roma*, in «La Stampa», 22 marzo 1967).

¹³⁶ ag.sa. [Aggeo Savioli], *Amleto, o le conseguenze della pietà filiale*, in «l'Unità», 22 marzo 1967.

¹³⁷ Vice, *Un “Amleto” per modo di dire e le poesie negre degli studenti*, in «Il Giornale d'Italia», 21-22 marzo 1967.

“con accortezza, all’occasione, il pedale dell’ironia: il cui segno distingue [...] i momenti migliori dello spettacolo”¹³⁸.

L’apparente contraddittorietà delle testimonianze che abbiamo letto fra un accento più ‘mollemente’ decadente e un tratto più fortemente polemico, turgido e violento, si spiega, crediamo, con la maggior compiutezza (anche formale) di questo *Amleto* rispetto ai precedenti. Non si tratta cioè di una contraddittorietà logica in chi riferisce dello spettacolo – anche se poi ciascuno spettatore coglie in uno spettacolo ciò che il suo occhio può e sa cogliere: e non tutti gli occhi possono e sanno cogliere allo stesso modo – quanto piuttosto di una contraddittorietà formale dell’opera, che ne indica, crediamo, lo straordinario grado di ricchezza e di complessità.

Non va dimenticato che nel 1967 – anno di realizzazione di questo spettacolo – Bene ha trent’anni e raggiunge la sua piena maturità artistica. Col che non si vuol dire che i suoi anni precedenti fossero ancora artisticamente non maturi. Al contrario, e come crediamo di aver contribuito a mostrare, sono gli anni di uno straordinario lavoro, ricchissimo di spunti, invenzioni folgoranti, ricerche estenuanti; sono anche gli anni di spettacoli eccezionali, forse i migliori che abbia mai realizzato Carmelo Bene. Quel che vogliamo però dire è che probabilmente il suo percorso precedente *culmina* in questo nuovo *Amleto* inaugurando uno dei periodi artisticamente più felici della sua attività.

In questo senso, *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* sembra possedere – per noi, singolari spettatori ‘postumi’ di un’arte che già la sera dopo la sua realizzazione aveva dissolto la sua concretezza: ma evidentemente non allo stesso modo la sua forza artistica – l’intensità e l’evidenza dell’opera autenticamente compiuta. Naturalmente bisogna intendersi su

¹³⁸ ag.sa. [Aggeo Savioli], *Amleto, o le conseguenze della pietà filiale*, cit.

cosa voglia dire *opera compiuta*. La compiutezza dell'arte, in epoca moderna (e, a maggior ragione, tardo-moderna) non può più significare un tranquillo e pacificato "rifugio nella forma"¹³⁹ e al contrario si esprime nella *dannazione della forma*, in una forma cioè contraddittoria, condotta al limite delle sue stesse possibilità¹⁴⁰ che si *risolve* però infine in un'opera, per quanto lacerata e frantumata nel suo concetto, oltre che nella sua manifestazione poetica, non possa che essere. Ebbene, l'*Amleto* di cui ci stiamo occupando sembra possedere proprio queste caratteristiche di compiutezza. C'è qui l'evidenza dell'opera ricca e profonda in cui ciascuno degli elementi di cui è composta risponde perfettamente alla logica estetica della complessità. E tutto – nel suo nome – si tiene, facendo sembrare, a chi si concede ad essa senza reticenze, di non poter immaginare ciò che ha di fronte diversamente da come si presenta: in ciò sta la sua evidenza. Si comprende perciò l'entusiasmo del giudizio di uno spettatore come Rodolfo Wilcock: "Il personaggio Amleto di Carmelo Bene è non solo il migliore Amleto che io abbia mai visto ma anche l'unico accettabile"¹⁴¹. E si comprendono anche alcune notazioni lusinghiere di chi, pur non apprezzando affatto il lavoro di Carmelo Bene, si trova 'costretto', per così dire, a rilevare ciò che si segnala per la sua evidenza: "Eppure una cosa riempiva di vero stupore: l'agio, la disinvoltura con cui, in tanta paccottiglia barocca, si muovevano gli attori"¹⁴².

¹³⁹ Si vedano al riguardo le considerazioni svolte da Carla Benedetti nel suo *Paolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

¹⁴⁰ Rimandiamo al nostro *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, cit., in particolare pp. 75-79.

¹⁴¹ Rodolfo Wilcock, *Carmelo Bene e il piacere del ritorno*, in «Sipario», aprile 1967, p. 34. Wilcock aggiunge finemente: "Che poi egli sia quasi identico a Carmelo Bene, è un altro segno di quanto questo attore sia accettabile".

¹⁴² m.b., *L'«Amleto» di Carmelo Bene al Garibaldi*, in «L'Ora», 29-30 maggio 1967.

Lo spettacolo presenta qualche rallentamento nel ritmo e lunghi silenzi alternati a improvvise accelerazioni. I silenzi sono inquieti, nervosi, instabili: a volte si tratta di vere e proprie provocazioni, come all'inizio del secondo tempo. Lo ricorda Carla Tatò:

il secondo tempo [...] cominciava in un silenzio, solo sguardi tra Amleto, Gertrude... passaggi anche di Kate... la gente non ce la faceva più... erano sette, otto minuti così... era una provocazione, perché nessuno reggeva, e allora si sentiva dalla platea, classicamente "voce"... in quel momento, quando succedeva questo, Carmelo diceva: sipario, buio, si interrompe... finito lo spettacolo¹⁴³.

Ma anche durante lo spettacolo i silenzi costituiscono sempre un momento di incertezza, di smarrimento: un vuoto, mai un pieno. Generano un fastidio per ciò che manca e non un appagamento per una quiete raggiunta, presentandosi in tutta evidenza come un elemento di squilibrio e di dissonanza reso peraltro ancora più stridente dalla successiva "improvvisa accensione di tutti i personaggi contemporaneamente in azione" e dal loro "nevrotico andirivieni"¹⁴⁴. Un *Amleto*, ha scritto Ennio Flaiano, "risolto qua e là con grandi silenzi, dialoghi a bassa voce, bei tentennamenti, repentine irruzioni di cori (persino abruzzesi) e di arie celebri"¹⁴⁵.

Uno spettacolo in cui hanno molto spazio il "sussurrato"¹⁴⁶, le parole "biascicate in modo incomprensibile"¹⁴⁷,

¹⁴³ *Colloquio con Carla Tatò*, pp. 174-175.

¹⁴⁴ *Im.*, *Un Amleto "capellone" al teatro beat di Roma*, cit.

¹⁴⁵ Ennio Flaiano, *Amleto di Carmelo Bene*, cit. p. 333.

¹⁴⁶ Così Carla Tatò: "c'erano effettivamente addirittura dei sussurrati dalle quinte, quasi manco a vedersi, si vedeva appena il profilo... non solo di lui, anche di altri attori, il dialogo con la madre... voleva molti sussurri, proprio quasi a non capire" (*Colloquio con Carla Tatò*, p. 176).

¹⁴⁷ *Vice*, *Un "Amleto" per modo di dire e le poesie negre degli studenti*, cit.

l'“esasperante ripetizione di gesti inutili”¹⁴⁸ (“tutti sembrano d'accordo in una cosa sola: gesticolare, gesticolare e gesticolare”¹⁴⁹).

Una scena ridondante e a tratti dimessa, che allude a qualcosa – la rappresentazione di *Amleto*, dunque del teatro *tout court* – di cui può dirsi ormai soltanto l'impossibilità. Una scena che improvvisamente si agita, si infiamma, per un estremo, disperato consumarsi del gesto parodico e autoparodico di un Amleto grottesco e irrimediabilmente rovesciato nel suo opposto: ed ecco fra i “lunghi silenzi” e i “salmodianti monologhi incomprensibili” quell'improvviso accendersi dell'azione e il deflagrare di “intermezzi musicali assordanti e ingiustificati”¹⁵⁰.

Carmelo Bene, come attore, si tiene “quasi in disparte”, scrive il cronista de «Il Tempo»¹⁵¹. “Carmelo entrava e non parlava – ricorda Carla Tatò –, leggeva bigliettini...”¹⁵². Lo spazio scenico, memore dell'*Amleto* di cinque anni prima, è suddiviso in tre parti: un primo piano destinato ad Amleto, un secondo piano soprattutto alle vicende dei comici e un terzo piano in cui si avvicendano i momenti più chiaramente shakespeariani. Carmelo Bene, spesso a proscenio, è ridotto quasi al ruolo di spettatore di una scena ormai diventata impraticabile che egli scruta, bevendo e fumando¹⁵³, commenta ferocemente (con secche risatine, continui “eh, eh, eh” “bofonchiati nel silenzio”, “sempre nel momento dalla massima tensione”¹⁵⁴) e poi percorre, attraversandola improvvi-

¹⁴⁸ l.m., *Un Amleto “capellone” al teatro beat di Roma*, cit.

¹⁴⁹ m.b., *L'“Amleto” di Carmelo Bene al Garibaldi*, cit.

¹⁵⁰ l.m., *Un Amleto “capellone” al teatro beat di Roma*, cit.

¹⁵¹ Vice, *Un altro “Amleto” di Carmelo Bene*, in «Il Tempo», 22 marzo 1967.

¹⁵² *Colloquio con Carla Tatò*, p. 172.

¹⁵³ Cfr. Giuseppe Geraci, *Per Bene e Laforgue Amleto è un'“altra cosa”*, in *Il Giornale di Sicilia*, 28 maggio 1967.

¹⁵⁴ “Ricordo le risate di Carmelo, un continuo... eh, eh, eh... che mi colpirono,

samente. Leggiamo ancora la testimonianza di Carla Tatò:

in primissimo piano comunque c'era lui, con questi bigliettini che seguiva tutta la faccenda... lui era praticamente sempre presente e si affacciava sulla scena... lui stava davanti sul lato sinistro della scena, il pubblico lo vedeva a destra e aveva questi bigliettini che leggeva e che davano il senso di tutto, poi a volte si spostava, entrava dentro la scena e anche se a bigliettini andava avanti in scena¹⁵⁵.

E il ricorso ai bigliettini, ai sussurrati da dietro le quinte, alle sillabazioni ermetiche sono tutti elementi che significano anche una rinuncia contraddittoria di Amleto-Bene al ruolo di protagonista. Rinuncia in parte già voluta e perseguita, come si è detto, sin dal primo *Amleto*, ma che qui assume un rilievo più forte. Innanzi tutto proprio attraverso quell'affidarsi ai bigliettini levati di tasca, che rivelano una precisa volontà di relegare il monologante protagonismo amletico a brevi letture estemporanee pronunciate come si trattasse di cose estremamente chiare nonostante al contrario fossero di estrema difficoltà, almeno all'ascolto¹⁵⁶. In secondo luogo perché Bene accentua qui la complementarità fra Amleto e Claudio, la loro "ambivalenza"¹⁵⁷, già presente nell'edizione del '65 – si ricordi il duetto canoro – e che, più tardi, nella versione del '75, si realizzerà in forma ancora più esplicita, con la trasformazione del re nel vero e proprio

questa intermittenza della risata, sempre nel momento della massima tensione, *pum*, si rompeva sempre attraverso queste risate, bofonchiate nel silenzio... sguardi..." (*Colloquio con Carla Tatò*, p. 174).

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 176.

¹⁵⁶ Ancora Carla Tatò: "diceva i bigliettini, assolutamente misteriosi, proprio cabalistici, però il modo con cui... era strano, perché diceva delle cose assolutamente misteriose, astruse, ma come fossero chiarissime... come dire... [ride]: la cosa è chiara...! Mentre quello che diceva era assolutamente astruso" (*Ibidem*).

¹⁵⁷ *Vice*, *Un altro "Amleto" di Carmelo Bene*, cit.

impresario dell'Amleto-attore. Ma già qui, nel 1967, è traccia di quella che Bene definirà una “smaccata complicità degenera”¹⁵⁸, manifestata soprattutto nella scena della recita a corte “ove avviene – scrive un cronista –, si può dire, il passaggio di protagonista da Amleto al Re, considerati quasi due momenti di un unico personaggio”¹⁵⁹. A testimoniare ancora, e in un'altra forma, non soltanto l'impossibilità della tragedia della vendetta (poiché vittima e vendicatore tendono qui a identificarsi), e dunque della tragedia *tout court*, ma anche, e soprattutto, l'impossibilità dell'arte, e del teatro in particolare (sul quale Amleto, scrive Laforgue, “conta in modo così tragico”¹⁶⁰), a costituirsi in momento di svelamento della coscienza corrotta.

Compare poi in questo *Amleto* una prima traccia di quella specie di accidia, quella sorta di svogliatezza per il dover-essere imposto dal palcoscenico che di qui in avanti caratterizzerà il linguaggio della scena di Carmelo Bene (e che ricorda così da vicino, pur nelle diversità stilistiche anche molto rilevanti, l'analogo sentire tipico della recitazione di Carlo Cecchi). Lo avverte acutamente Ennio Flaiano in “quel continuo sospetto che la rappresentazione possa smettere per noia o stanchezza del capocomico”¹⁶¹. Anche da questo punto di vista Carmelo Bene mostra una presenza scenica contraddittoria, articolata in momenti antitetici ma coesistenti nello stesso gesto: un darsi e un togliersi di scena, che si compenetrano e si riassumono in un sentimento bataillano dello spreco¹⁶². Un teatro “che si *fa* negandosi”, scriverà

¹⁵⁸ Carmelo Bene, [Introduzione a *Hamlet Suite*], cit., p. 1353.

¹⁵⁹ Vice, *Un altro “Amleto” di Carmelo Bene*, cit.

¹⁶⁰ Jules Laforgue, *Moralità leggendarie*, cit., p. 8.

¹⁶¹ Ennio Flaiano, *Amleto di Carmelo Bene*, cit., p. 333.

¹⁶² Il saggista francese Georges Bataille (1897-1962) concepisce lo spreco come un momento di eccesso che viola la logica ‘normale’ della ‘misura’ nelle cose: lo

Maurizio Grande nel programma di sala dell'*Amleto* del '75, indicando qualcosa che è qui, nell'edizione del 1967, già ben presente: "la esitazione di Amleto – scrive ancora Grande – finisce nell'annullamento dell'attore e nel vacuo di una scena impraticabile. La sua scelta è *dentro* queste contraddizioni, senza spiegazioni plausibili al di là del sudore dell'attore, dello spreco di muscoli e nervi, di una rappresentazione che distrugge il suo stesso alone simbolico mentre si produce"¹⁶³. Un sentimento che ha certamente qualcosa di stoico e perciò anche, paradossalmente, e parodisticamente, di eroico: "C'è qualcosa di eroico in Carmelo Bene, è un uomo che morirà per quello che ha fatto"¹⁶⁴, dirà Franco Cordelli qualche anno più tardi, nel 1978, quando quella tensione contraddittoria inizierà progressivamente a venire meno.

Quanto agli altri aspetti e agli altri personaggi di questo *Amleto*, va innanzi tutto detto che il rapporto erotico fra Amleto e Gertrude (qui ancora, e per l'ultima volta, Lydia Mancinelli, che sarà poi, sin dal film del 1973, Kate), viene in parte attenuato, sviluppando l'impostazione laforguiana già presente nell'edizione del 1965 che prevedeva – così ricorda Lydia Mancinelli – l'eliminazione della scena del III atto fra madre e figlio laddove quella componente erotica veniva più fortemente evidenziata¹⁶⁵. Gertrude è qui "una regina deliziosamente imbambolata"¹⁶⁶ che manifesta una "sensualità statica quasi fisiologica"¹⁶⁷ attraverso dialoghi spesso sol-

spreco, in questo senso, trasgredisce anche il calcolo dell'«utile» tipico della razionalità economica, producendo un eccesso anti-economico che ha semmai più a che fare con la logica del *dono*.

¹⁶³ Maurizio Grande, *L'arte cancellata*, cit., rispettivamente pp. 221 e 229.

¹⁶⁴ Franco Cordelli citato in Dante Cappelletti, *Intervista a Franco Cordelli*, in Dante Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia...*, cit., p. 295.

¹⁶⁵ *Colloquio con Lydia Mancinelli*, p. 168.

¹⁶⁶ Vincenzo Talarico, *Ofelia ninfomane*, in «Momento sera», 23 marzo 1967.

¹⁶⁷ Vice, *Un altro "Amleto" di Carmelo Bene*, cit.

tanto “sussurrati”¹⁶⁸ con Amleto.

Ofelia, che come Gertrude e come tutti i personaggi shakespeariani è ridotta da Carmelo Bene al “succo”¹⁶⁹, al fulminante e sintetico schizzo di una figura allegorica – “situazioni”, appunto, diceva egli stesso, non personaggi –, è qui “una ragazza dagli istinti insaziabili” (“*Ofelia ninfomane*”¹⁷⁰ titola una cronaca), privata della parola (non ha battute) e ripetutamente schiaffeggiata in scena dallo stesso Amleto¹⁷¹. L’immagine laforguiana di un’Ofelia “mocciosa venuta su dal nulla” e “imbevuta fin dalla nascita della filosofia egoistica di Hobbes”, fino a considerare Amleto un “bene” da possedere al pari di altri beni (“Stabilità! Stabilità! il tuo nome è Donna...” rovescia parodisticamente Laforgue, e con lui Bene¹⁷², il celebre motto shakespeariano sulla fragilità femminile), viene qui genialmente tradotta nella “scena lancinante”¹⁷³ di un reiterato smanacciare il possesso erotico. La smania di possedere in Ofelia non è dunque che voracità “strenuamente masochistica”¹⁷⁴, mentre l’autentico piacere sfrenato del *baccanale* si rivela solo nella forma rovesciata dell’“orgia funebre”

¹⁶⁸ *Colloquio con Carla Tatò*, p. 176.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 177.

¹⁷⁰ Vincenzo Talarico, *Ofelia ninfomane*, cit.

¹⁷¹ Secondo quanto ricorda Carmelo Bene questa era già la caratterizzazione di Ofelia nell’*Amleto* del ’65: “La Kustermann [Ofelia] non aveva ancora diciassette anni e da Ofelia in camicia da notte non aveva battute, doveva solo prendere tanti schiaffi in scena” (Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 199). Non ne abbiamo però altre testimonianze. Sia Carla Tatò che Lydia Mancinelli ricordano invece l’Ofelia di Margherita Puratich del ’67. Carla Tatò in particolare descrive la violenza del rapporto in scena fra la Puratich e Carmelo Bene: “una serie di botte terrificanti [...] ricordo alle prove proprio Margherita che diceva più forte, mentre Carmelo si incazzava perché non reagiva abbastanza, lei diceva se non me le dai più forte io non reagisco per cui si arrivò poi a scene turpi, abbastanza... difficili da tenere” (*Colloquio con Carla Tatò*, p. 173).

¹⁷² Vincenzo Talarico, *Ofelia ninfomane*, cit.

¹⁷³ *Colloquio con Carla Tatò*, p. 173.

¹⁷⁴ Vincenzo Talarico, *Ofelia ninfomane*, cit.

che si realizza alla morte di Ofelia, davanti al suo cadavere¹⁷⁵, lasciato poi per tutto il secondo tempo sui banchi delle prime file del teatro come *alter ego* del pubblico¹⁷⁶.

E ancora, Kate, vestita di un trasparente abitino di *chiffon* rosso, diventa qui il centro dell'attenzione di Amleto¹⁷⁷, sin dallo spogliarello evidentissimamente finto che mima in apertura provocando "il grande innamoramento" di Amleto. Ricorda Carla Tatò:

le grandi prove che io feci erano il lancio di questo numero di sottovesti, mutandine che da dietro le valige saltavano per dare la sensazione di uno spogliarello, ma si era assolutamente immobili, perché eravamo lì, e quindi... e quindi il lancio di questa biancheria è una delle cose che mi divertì di più fare in quel momento, perché è l'unica... se cosiddetta prova ci fu, ci fu la prova del lancio durante lo spogliarello... inesistente, ma con questa immagine, mentre saliva la musica...¹⁷⁸

Tutto ciò avveniva in mezzo ai bauli – segno evidente della volontà di richiamarsi esplicitamente alla finzione teatrale – a “questi stupendi bauli – ricorda ancora Carla Tatò –, bauli verdi con le borchie dorate e la scritta nera ‘Paris-express’”¹⁷⁹.

¹⁷⁵ Vedi m.b., *L'Amleto* di Carmelo Bene al Garibaldi, cit.

¹⁷⁶ Il teatro Beat 72 era stato risistemato da Carmelo Bene “con qualche civetteria”, scrive Flaiano: “la piccola sala piena, invece che di poltrone, di banchi scolastici; le pareti adorne di cornici vuote; il palcoscenico in trincea e largo come una tavola” (Ennio Flaiano, *Amleto di Carmelo Bene*, cit., p. 332). Il contenitore tende a coincidere con il contenuto. Ne è una sorta di *mise en abîme*. Nel teatro di Carmelo Bene (e teatro, qui, come è giusto che sia, significa anche organizzazione, edificio, pubblico, eccetera) in ciascun elemento si ritrova il tutto. Il tutto di un teatro di *contraddizione*, violentemente critico nei confronti del teatro stesso e del mondo.

¹⁷⁷ Così ricorda Carla Tatò: “questa Kate che era sempre con Carmelo, che era al centro... che era la protagonista, che era al centro dell'attenzione reale di Carmelo, oltre che di Amleto...” (*Colloquio con Carla Tatò*, p. 173).

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 172.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

Ma anche gli altri ‘personaggi’ si esprimono nel sedimento di un’immagine fissata, precisa, ciascuno di essi caratterizzandosi come elemento di contrappunto per la costruzione scenica complessiva. Una costruzione che da questo punto di vista, e come si è già detto, può effettivamente dirsi *lirica* , non nel senso di ‘liricheggiante’, ‘poetica’, piuttosto nel senso di ‘forgiata secondo la logica della poesia e della metrica’ – più che del concertato operistico, come spesso i critici diranno di Bene – attraverso una strutturazione degli elementi linguistici che, come scrive Antonio Attisani, non avviene tanto “per battute e scene” bensì, soprattutto, “per versi e strofe”¹⁸⁰.

Così è per Polonio – che ancora in questa edizione recita una traduzione “in versi ampollosi”¹⁸¹ – la cui morte è solo un urlo fuori scena (“la morte di Polonio era solo un urlo, non si vedeva niente”¹⁸²); per Orazio, con quella sua insistita “tetraggine cospiratoria”¹⁸³; per Laerte, tenace difensore del senso morale (di cui Wilcock, come si è già detto, ricorda il “pianto memorabile”¹⁸⁴); per Rosencrantz e Guildenstern (i compagni di gioventù di Amleto, che ora lo tradiscono), due attori amici di lunga data di Carmelo Bene che recitano in pugliese, idealtipi grotteschi di una “demoniaca cortigianeria”¹⁸⁵; per Fortebraccio, la cui apparizione in fragorosa armatura metallica sancisce ancora una volta un finale in cui tutti “muoiono improvvisamente senza una causa precisa, perché così vuole la convenzione”¹⁸⁶.

¹⁸⁰ Antonio Attisani, *La Duse, CB e il teatro poetico*, in Antonio Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 225.

¹⁸¹ Vice, *Un altro “Amleto” di Carmelo Bene*, cit.

¹⁸² *Colloquio con Carla Tatò*, p. 175.

¹⁸³ Vice, *Un altro “Amleto” di Carmelo Bene*, cit.

¹⁸⁴ Rodolfo Wilcock, *Carmelo Bene e il piacere del ritorno*, cit.

¹⁸⁵ Vice, *Un altro “Amleto” di Carmelo Bene*, cit.

¹⁸⁶ Giuseppe Geraci, *Per Bene e Laforgue Amleto è un’“altra cosa”*, cit.

Fra la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta inizia ad annunciarsi nel percorso di Carmelo Bene quel cambiamento che si concretizzerà poi compiutamente soltanto nella seconda metà degli anni settanta con il passaggio da una poetica più fortemente allegorica e grottesca a una più segnata lirica e simbolistica.

Sono in particolar modo tre i fattori a determinare il cambiamento. Innanzi tutto il mutamento complessivo del contesto artistico, culturale, sociale, politico che si registra in quel torno di tempo. Detto in estrema sintesi, e per quel che qui è possibile enunciare, il sessantotto sancisce, malgrado le apparenze e malgrado alcune intenzioni, la fine della ricca e complessa stagione avviatasi con il dopoguerra, piena di fibrillazioni e di speranze, inaugurando al contrario il trionfo di quella *società dello spettacolo* di cui così acutamente aveva scritto Debord qualche anno prima e riuscendo a portare a compimento la fase di espansione economica (il cosiddetto *boom*) avviatasi, per ciò che riguarda l'Italia, sin dagli anni cinquanta. Nel caso specifico del teatro il sessantotto si annuncia nel 1967 con quel Convegno di Ivrea che, nonostante ciò che può sembrare, contribuisce in realtà a chiudere un ciclo (il fermento degli anni sessanta) e a smorzare le punte di una stagione che era stata ricchissima, tentando di relegare (e in buona parte riuscendoci) sperimentazione e avanguardia in ben precise e previste (e prevedibili) fasce di mercato. In questo senso dopo il sessantotto nulla può restare come prima. E men che meno il modo di porsi dei protagonisti della stagione del teatro di contraddizione, fra cui naturalmente è Carmelo Bene.

Non è un caso, da questo punto di vista – e siamo così al secondo motivo del cambiamento –, che Carmelo Bene sin dal '68 e fino al 1973 si dedichi quasi esclusivamente al cinema. Dietro a questa scelta va certamente rintracciato an-

che un forte disagio per una scena (soprattutto quella *sperimentale*) sempre più piegata e confusa con le spinte demagogiche e populistiche legate alla *contestazione* in atto. Più in generale per un clima culturale in cui il gesto del rifiuto, radicale e violento, così tipico del teatro di Carmelo Bene fino a quel momento, ha sempre meno possibilità di esprimersi, divorato com'è – anche proprio malgrado – dalla *messa in scena* della protesta che in quegli anni di 'rivolta' (e sempre meno di *rivoluzione*) si afferma progressivamente annunciando già fra le righe la temperie postmoderna che di lì a poco inizierà a manifestarsi compiutamente. Tutte cose che non sono certo subito evidenti, o almeno non lo sono ai più; mentre lo erano già per alcuni che sapevano guardare più a fondo e perciò più lontano, come è certamente il caso oltre che di Carmelo Bene soprattutto di Pier Paolo Pasolini.

Il cinema per Carmelo Bene segna così (anche, ma naturalmente non solo) la sottolineatura di una distanza, di un ritrarsi: un primo registrare un segno di cedimento nei confronti della possibilità dell'azione diretta, viva, bruciante, come sembrerebbe essere connaturato al gesto teatrale. Non è un caso che sin dal primo spettacolo con cui tornerà al teatro dopo gli anni del cinema, *Nostra Signora dei Turchi*¹⁸⁷, Bene inizierà a fare largo uso del *play back*, in un primo momento in alternanza alle parti dette in scena, ma poi, alcuni anni dopo, sostituendo del tutto il rapporto diretto e unico fra attore e spettatore che si realizza di sera in sera con la recita della sua ormai avvenuta impossibilità, a cui assistono impotenti, in costante asincrono, attori e spettatori.

Il terzo fattore che ci sembra contribuire in questi anni al progressivo mutamento di segno dell'opera di Carmelo Bene

¹⁸⁷ *Nostra Signora dei Turchi*, a differenza di quanto riportato nelle cronologie degli spettacoli di Carmelo Bene, è dell'aprile del 1972 e non del 1973.

è il successo che, grazie al cinema, Bene ottiene soprattutto in Francia. Non tanto successo di pubblico, quanto di critica¹⁸⁸. Ciò determina due conseguenze principali. Innanzi tutto uno sguardo più indulgente della critica italiana nei suoi confronti: il che favorisce quel progressivo collocarsi di Carmelo Bene nel limbo tendenzialmente inoffensivo dei *grandi maestri* della scena. In secondo luogo l'avvio di un'operazione critica che da allora si è irrobustita e amplificata – grazie all'avallo dello stesso Bene (che d'altra parte ha avallato anche la propria consacrazione fra i *grandi maestri* di cui dicevamo) – che ha inteso annettere l'opera di Bene alla teoria critica dei cosiddetti *nouveaux philosophes* francesi, con tutto il loro portato antistorico e antidialettico. Ciò ha determinato non solo una progressiva spoliatura della forza critica e di contraddizione dell'arte di Carmelo Bene (che pure è sempre Carmelo Bene e dunque, come già detto, ha comunque saputo mantenere in alcuni momenti la propria straordinaria capacità di *graffiare*) ma anche una rimozione – supportata (e forse anche ispirata) dallo stesso Bene – del suo periodo precedente.

L'ultimo *Amleto* che prendiamo in considerazione – *Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue)* del 1975¹⁸⁹ – appartiene a questo complesso periodo di mutamento, fatto di lampi eccezionali (come sarà per esempio il *S.A.D.E.*) e di

¹⁸⁸ Vedi Alessandro Canepa, *Il bene (e il male) della critica*, in Enrico Baiardo e Roberto Trovato, *Un classico del rifacimento. L'Amleto di Carmelo Bene*, cit., pp. 189 e ss.

¹⁸⁹ Prato, teatro Metastasio, 8 ottobre 1975. Così la distribuzione delle parti: Carmelo Bene, Amleto; Alfiero Vincenti, re Claudio; Luigi Mezzanotte, Laerte; Lydia Mancinelli, Kate; Franco Leo, Orazio; Paolo Baroni, Polonio; Benedetta Buccellato, Ofelia; M. Novella De Cristofaro, Fortebraccio; Massimo Fedele, primo attore in Elsinore; M. Agnes Nobecourt, Gertrude; M. Luisa Serena, secondo attore in Elsinore; Marina Tagliaferri, Rosencrantz; Vera Venturini, Guildenstern. Regia, scene, costumi e musiche a cura di Carmelo Bene.

alcuni primi scricchiolii. *Amleto* rappresenta ancora certamente, proprio insieme a *S.A.D.E.* (oltre a *Nostra Signora dei Turchi* e alla *Cena delle beffe*), un momento di straordinario fulgore della sua arte e per questo va collocato a conclusione, e in certo qual modo a suggello, della sequenza di spettacoli sin qui discussa.

La diversa temperie in cui si colloca questo nuovo lavoro la si coglie comunque immediatamente. Innanzi tutto dal circuito teatrale che lo distribuisce. L'organizzazione, a teatro, come è o dovrebbe essere ben noto, non è momento separato dall'espressione artistica: produzione e distribuzione sono già infatti esse stesse articolazioni di un discorso sullo stile che non può prescindere dalla concretezza del contesto in cui quello stile si rivela. In questo caso lo spettacolo è distribuito dall'ETI, il più forte e potente ente di distribuzione del teatro italiano. Il salto di qualità, rispetto al periodo precedente, è enorme. Mentre gli *Amleto* di Bene degli anni sessanta non hanno di fatto alcuna distribuzione (se si eccettua la replica palermitana del 1967), qui ci troviamo invece di fronte a un vero e proprio *giro* lungo e articolato che tocca le principali 'piazze' italiane, spesso in collaborazione con gli Stabili locali: esordio a Prato, al Metastasio, poi Milano (teatro Manzoni), Torino (Alfieri), Roma (Quirino), Napoli (Politeama), Bologna (Duse); ma anche Cuneo, Cesena, Novara, Aosta, Parma, Padova, Brescia e altre piazze minori.

In una recensione davvero esemplare del mutato atteggiamento non solo della critica teatrale ma della cultura tutta nei confronti di Carmelo Bene, Alberto Abruzzese, dopo aver definito in modo onnicomprensivo questo *Amleto*, finendo per non attribuire più alcun valore preciso a ciò che descrive ("un Amleto frantumato, spellato, ironizzato, attualizzato, integrato, ridotto, profanato, riprodotto, sovrapposto [...], autobiografizzato [...], citato, recitato, ricitato, colorato e

musicato, cantato perfino tra melodramma e operetta, omogeneizzato, impacchettato. E *catastrofico*”), e dopo aver sottolineato la “visione godibilissima” dovuta all’“estrema bravura nell’accorpare scenicamente la parola e il gesto, il personaggio e la decorazione, la grammatica e la sintassi di un ‘buon’ spettacolo”, esalta le qualità di Carmelo Bene come capocomico. Il “gusto *retrò* d’alta classe”, la “consapevolezza accesa di una fase necessaria e irrinunciabile del teatro come *piacere*”, la “piena acquisizione degli strumenti linguistici e manageriali”, sono tutte doti, secondo Abruzzese, che fanno di “un così esperto ma disincantato divo” il prototipo del “direttore ideale dei teatri stabili quali dovrebbero diventare”¹⁹⁰. Naturalmente si tratta di un auspicio in linea di principio del tutto condivisibile, nel senso che è evidente che se un ruolo gli stabili devono avere, tanto vale consegnarli nelle mani dei migliori artisti di cui si disponga, in grado perciò di correggere e di modificare quello che è stato definito assai efficacemente il linguaggio, appunto, *da stabile* (anche se poi vicende come quella più recente della Biennale veneziana, che ha avuto come protagonista proprio Carmelo Bene, dimostrano forse che l’idea, alla prova dei fatti, si rivela impraticabile). Ma ciò che qui si vuol far notare non è tanto la correttezza o meno della proposta in sé, quanto il fatto che qualcosa è davvero cambiato nel modo di collocarsi di Carmelo Bene nel panorama del teatro italiano se un critico, sia pure a suo modo raffinato e colto come Abruzzese e scrivendo su un periodico come «Rinascita», può proporre per un “così esperto ma disincantato divo” il ruolo di direttore di teatro Stabile, pur, s’intende, nella consapevolezza dell’evidente provocazione.

¹⁹⁰ Alberto Abruzzese, *Fervore di invenzioni a Roma*, in «Rinascita», 6 febbraio 1976, p. 27.

Cambia poi anche il modo complessivo di presentarsi dello spettacolo, che sembra ora dischiudere la possibilità di una fruizione giocata su più piani di lettura smorzando in parte la carica aggressiva e risolutamente ‘provocatoria’ degli anni precedenti. “Si tratta – afferma lo stesso Carmelo Bene durante una conferenza stampa – di uno spettacolo che anche gli spettatori più ingenui potranno godere”¹⁹¹. Gli fanno eco molte cronache, in cui si allude a “una certa tenerezza” nella concezione complessiva¹⁹², a un lavoro ben confezionato “nel senso proprio del pacchetto col fiocco”¹⁹³, a “forme vocali e visuali sempre meno irritanti e più dilettose”¹⁹⁴, insomma a un Amleto “costruito per strati sovrapposti” in grado di offrire “al pubblico, intanto, una superficie smagliante, di immediato gradimento”¹⁹⁵.

Pubblico e critica sembrano insomma complessivamente più accondiscendenti nei confronti di Carmelo Bene: “nemmeno l’ombra di un dissenso”¹⁹⁶, nota Savioli nella sua recensione all’esordio romano. Ma il fatto che tutto ciò valga semplicemente come linea di tendenza lo conferma la circostanza che per esempio nelle *piazze* di Torino e soprattutto di Napoli le cose vanno in modo molto meno tranquillo. A Tori-

¹⁹¹ Carmelo Bene citato in m.ac., *Carmelo Bene presenta il suo “Amleto”*, in «l’Unità», 8 gennaio 1976. Queste le parole di Carmelo Bene riportate da Donata Righetti su «Il Giorno»: “Vedrete lo spettacolo più ricco e costoso dell’anno. Prometto divertimento puro, circo, luna park. Nessuno pensi al prence pallido e triste di Scaparro o di Olivier. Niente toni cupi, tutto rosa shocking come la copertina del programma di sala” (Donata Righetti, *Il principe triste è diventato un clown*, in «Il Giorno», 28 ottobre 1975).

¹⁹² A.R., *Ironia e tenerezza nell’Amleto di Bene*, in «L’Avvenire», 11 dicembre 1975.

¹⁹³ Guido Boursier, *Uno, due, mille Amleti*, in «Gazzetta del Popolo», 11 dicembre 1975.

¹⁹⁴ Aggeo Savioli, “Amleto” e la *nevrosi da impotenza*, in «l’Unità», 10 gennaio 1976.

¹⁹⁵ *Ibidem.*

¹⁹⁶ *Ibidem.*

no si accende una forte polemica con i giornalisti (“Carmelo piantala”¹⁹⁷ titola un quotidiano, a riassumere, anche nell’occhiello – “solite ingiurie” – il clima della conferenza stampa). A Napoli la contrapposizione si manifesta in toni molto accessi anche con il pubblico, tanto che la *prima* del febbraio 1976, come si è già ricordato più sopra, finisce a sputi e a male parole¹⁹⁸.

Non bisogna insomma lasciarsi trarre in inganno dall’accoglienza tutto sommato favorevole di questo nuovo *Amleto*. Lo spettacolo resta complessivamente ancorato a una fortissima e consapevole matrice critica. Lo scrive chiaramente Maurizio Grande nel programma di sala (*L’arte cancellata*) quando osserva che Bene tende “a un teatro che [...] è la risultante di tutto ciò che *non deve* essere teatro e che si afferma come negazione paradossale di un teatro dalle forme ‘rispettabili’ e ‘digeribili’”¹⁹⁹. Carmelo Bene costruisce un raffinatissimo gioco che dall’interno dell’apparente gradevolezza di un *Amleto* fatto anche di “piacere visivo” e di momenti vivacemente spettacolari, ribadisce più in profondità, e nella sostanza, il proprio discorso critico e grottesco “petrolinamente al confine – osserva Ghigo De Chiara – tra risata beffarda e pianto di rabbia”²⁰⁰.

¹⁹⁷ a.vald., *Carmelo piantala*, in «Stampa sera», 16 dicembre 1975.

¹⁹⁸ Vedi Ernesto Flore, *Gli sputi no, signor Bene*, cit.

¹⁹⁹ Maurizio Grande, *L’arte cancellata*, cit., p. 220.

²⁰⁰ Ghigo De Chiara, *La verità di Amleto*, in «Avanti!», 10 gennaio 1976. Fra i moltissimi esempi di come la critica recepisca l’operazione di Bene: “Si tratta di una rielaborazione ‘beniana’, volutamente confusa, disordinata, approssimata, che presuppone la precisa conoscenza dei testi originari per apprezzarne l’ironica deformazione caricaturale e parodistica ma anche, al tempo stesso, un’allucinante sintesi sul piano della più spudorata teatralità, quasi come negazione contraddittoria di un teatro dalle forme ‘rispettabili’: il tutto sul piano dell’esasperazione grottesca in quanto – secondo lo stesso Bene – non esiste concezione sublime che non abbia in sé qualcosa di ridicolo”: Sergio Lori, *Uno “spudorato” Amleto in una scena caleidoscopica*, in «Roma», 19 febbraio 1976.

Ripellino coglie in questo *Amleto* un tratto di “femmineità” che nell’ambito del nostro discorso si rivela di grandissimo interesse:

È certo comunque che da questo spettacolo, più che dai precedenti, traspaiono quella femmineità, quel donnesco, quel senso di fragile e inerme che sono caratteri fondamentali dell’arte di Carmelo Bene, tanto più forti, tanto più disperati, quanto più strilla e fa smorfie il pagliaccio²⁰¹.

Ripellino registra qui una chiara traccia dell’ambivalenza del linguaggio della scena di Carmelo Bene in questi anni. Per un verso si fa largo quel tratto come di leggerezza di cui abbiamo detto, quella sfarzosa ma raffinata spettacolarità (lo “sgargiante colorismo da fiera o da palio” di cui parla ancora Ripellino), quel senso di “nostalgia per l’opera e per il melodramma” – scrive Vigorelli – che “gronda festosamente da ogni parte”²⁰². Per altro verso giunge forse a piena matu-

²⁰¹ Angelo Maria Ripellino, *Che donna, quell’Amleto*, in «L’Espresso», 4 gennaio 1976.

²⁰² Giancarlo Vigorelli, *Amleto adolescente tra fuochi artificiali*, in «Il Giorno», 30 ottobre 1975. La stessa polemica con l’*avanguardia* che Bene porta avanti in questi anni rivela in fondo un carattere ambivalente. Per un verso coincide con la condivisibile presa di distanza dal ‘nuovo teatro’ e dell’*avanguardismo* che impoveriscono e svislano il lavoro di teatranti del suo calibro (si pensi all’analogo sentire polemico di Rino Sudano e di Leo de Berardinis) riducendolo a un semplice articolo del mercato. Per altro verso però corrisponde all’avvio della presa di distanza di Carmelo Bene dal suo passato, da quella stagione in senso nobile d’*avanguardia* che ora egli stesso inizia a guardare con sospetto perché “polemica” e perciò “volgare”: “Per quanto riguarda il resto, il cosiddetto teatro d’avanguardia, ad esempio, questa definizione tipicamente fascista, che dire se non che parlandone sono stati dati i numeri? E non è uscito neppure un piccolo ambo... Si è parlato di scuola romana: non è un dare i numeri? Distingueri semmai tra avanguardia e sperimentazione: la sperimentazione è sacrosanta, necessaria. L’avanguardia non altro se non manifestazione di cinismo. Anche io ero cinico, all’inizio degli anni sessanta: magari in buona fede. Ma ora ho capito che conta solo il presente: il teatro, soprattutto, è solo hic et nunc, una specie di vocazione perpetua al fallimento” (Carmelo Be-

razione il carattere sottilmente e criticamente *femminile* che appartiene a Carmelo Bene proprio in quanto profondissimo artista *di contraddizione* e che così lucidamente egli stesso teorizzerà qualche anno più tardi:

Un attore privato in sé del *femminile* non sarà mai un artefice, un artista. La certezza, anche sessuale degli attori nei ruoli ben distinti *maschio* o *femmina* è un rimpianto iperrealista, nel migliore dei casi, e non più. [...] L'avvento della donna sulle scene segna una volta per tutte la scissione tra *maschio* e *femmina*, condannati a caratteri sessuali, differenti nel senso di diversi l'uno dall'altro, cancellando da una parte l'*erotismo* [...] e dall'altra l'*osceno* [...], la *perversione* che è il teatro nel suo farsi: il *fantasma*²⁰³.

Una “femmineità” dunque consapevolmente contrapposta alla tecnica *maschia* del teatro ufficiale e alla sua altrettanto *maschia* incapacità “di rimettere in gioco ogni sera il *modo stesso di fare teatro*”, scrive ancora Bene, elemosinando cocciutamente “una sciagurata attendibilità”²⁰⁴. È la contraddizione, elemento *femminile* per eccellenza, a costituire, qui più che mai, il tratto portante del gesto teatrale di Carmelo Bene. Contraddizione sofferta, lacerante, eppure pateticamente esplosa in una forma raffinata e altissima, ancorché torbida e magmatica, come peraltro avviene sempre nel teatro di Carmelo Bene.

Questo *Amleto* esprime una rabbia meno deflagrante dei suoi precedenti, forse complessivamente più trattenuta e raggelata ma ancora tutto sommato ben affilata e crudele: “Carmelo – scrive Ripellino –, muovendosi, come egli suole, col passo cauto di un cacciatore di palude, barbuglia con voce

ne citato in Franco Cordelli, *Carmelamleto Bene uno “spudorato” in scena al Quirino*, in «Paese Sera», 8 gennaio 1976).

²⁰³ Carmelo Bene, *L'avvento della donna*, cit., pp. 65 e 67.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 65.

nasale e ghignante, squassata da accelerature e falsetti, spezzata a sproposito per irridere il pathos, ripida come il dorso di una filastrocca²⁰⁵. Assistiamo qui alla sottolineatura nella recitazione del tratto per così dire più introverso, come ripiegato su se stesso, che si incarica di realizzare il paradosso di Epiteto del sapiente che parla al proprio orecchio in pieno mercato: “questo paradosso di parlarsi nell’orecchio in pieno mercato è secondo me proprio la contraddizione del grande teatro, del teatro *par excellence*”²⁰⁶ afferma Bene stesso nel 1975.

Un teatro che proprio per questi motivi abbandona progressivamente la volontà di *cambiare* il pubblico per limitarsi eventualmente a *scandalizzarlo*:

rimane solamente lo scandalo. Cioè lo scandalo di questa comunicativa che diventa... che è corruzione, dal momento che tu non cambierai quella persona in platea, perché anche non la vuoi cambiare; la puoi scandalizzare, le puoi procurare una certa crisi di un momento, ma solo d’un momento: corruzione in questo senso. L’impiegato tale è e tale resterà, come dice Amleto in Laforgue: ‘Una volta a casa uomini e donne ammireranno i miei scrupoli sull’esistenza ma non li imiteranno nemmeno per sogno’. Questo è il discorso: ‘Non se ne vergogneranno affatto. A quattr’occhi, da uomo amato a donna amata, in famiglia. Più tardi mi si accuserà d’aver fatto scuola. Come sono solo e quest’epoca non c’entra nemmeno un po’²⁰⁷.

Al gesto violentemente anarchico e *rivoluzionario* dei primi anni sessanta Bene tende ora a sostituire un più incupito gesto dal carattere *stoico*, più marcatamente contraddittorio, evidentissimamente lacerato fin nell’intimo. Un gesto venato di

²⁰⁵ Angelo Maria Ripellino, *Che donnina, quell’Amleto*, cit.

²⁰⁶ Carmelo Bene citato in Ruggero Bianchi e Gigi Livio, *Incontro con Carmelo Bene*, cit., p. 108.

²⁰⁷ Carmelo Bene citato in *Ivi*, p. 106.

una sorta di malinconia tragica e patetica, pur se di quell'unica forma del tragico qui e ora frequentabile, e cioè di un tragico vissuto fino in fondo nella sua infrequentabilità, poiché sempre implacabilmente spiazzato dal comico che lo “cadaverizza e lo sfinisce in un ghigno sospeso”²⁰⁸. Con questo *Amleto* non siamo più di fronte al grottesco beffardo e impudente dei primi anni, manifestandosi piuttosto l'ironia “critica e amara”²⁰⁹ di Gozzano (del Gozzano dell’“io non voglio più essere io” così stupendamente recitato qui da Bene), certamente ancora *grottesca* ma percorsa da un doloroso sentimento della fine: “Questo è l'Amleto più comico e più funebre che sia mai stato immaginato”²¹⁰, afferma Bene. Un sentimento crudelmente malinconico che affonda le proprie radici in una rabbia di cui si avverte ancora, con grande chiarezza, lo spasimo nascosto e autentico (come le fiamme che ardono alle spalle di Carmelo Bene nel coevo *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi*²¹¹) ma che finisce però per implodere nel sentimento contraddittorio e *negativo* di una scena frequentata per svelarne ormai soltanto l'impraticabilità.

Non è certo un caso che proprio in questo *Amleto* sia testimoniato l'uso ricorrente dello sputo in scena. Lo sputo – elemento stilistico frequente e ben preciso nel linguaggio della scena di Bene²¹² (ma di cui curiosamente nessuna cro-

²⁰⁸ Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 31. Si affaccia qui quel tragico *sospeso* di cui parlerà poi Bene negli anni successivi, quando questo elemento stilistico evidenzierà meglio la propria matrice simbolistica.

²⁰⁹ Edoardo Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1975, p. 22.

²¹⁰ Carmelo Bene citato in Donata Righetti, *Il principe triste è diventato un clown*, cit.

²¹¹ Su testi di Majakovskij, Blok, Esènin, Pasternak. Realizzato per la televisione nel 1974 e trasmesso poi nel 1977.

²¹² Gigi Livio, riferendosi al *Pinocchio* del 1966, ha scritto di un vero e proprio “linguaggio degli sputi” (Gigi Livio, *Minima theatralia*, cit., p. 83).

naca dei diversi *Amleto* fa menzione fino al 1975) – è una *mise en abîme* di un sentimento del teatro fortemente contraddittorio. Carmelo Bene sputa ripetutamente sulla scena dove egli stesso agisce: sputa sugli attori, sul pubblico, su di sé, sul suo teatro²¹³. È l’“orrore di se stessi” di petroliniana memoria. Il gesto del rifiuto, quando è profondo, ancorché radicale, passa per lo straziante riconoscimento dell’atroce sedimentare nella propria opera di ciò che si rifiuta. Quello stesso rifiuto diventa perciò sofferto e amaro. Lo sapeva benissimo Pasolini: “In questo mondo colpevole, che solo compra e disprezza, il più colpevole sono io, inaridito dall’amarrezza”. Lo sputo si configura dunque come un gesto insolente, beffardo, ma allo stesso tempo come un segno molto preciso dell’umiliazione e della degradazione del teatro – e di se stessi – in un teatro umiliato e degradato. Uno sputo rabbioso ma impotente (e certo anche *bello*, pur se di una bellezza baudelairianamente “laida”) che costringe l’attore a sbocconcellare le parole fra uno sputo e l’altro rifiutandone perciò anche da questo punto di vista la tranquilla e normale dizione.

Contraddittorio è anche il sentimento del teatro sotteso alla concezione di questo *Amleto*. Riferendo della conferenza stampa di Carmelo Bene, il cronista de «Avanti!», dopo a-

²¹³ Carmelo Bene rivolge esplicitamente gli sputi anche contro se stesso per esempio in *Pinocchio*. Lo si legge nelle parole di Gigi Livio: “Quando Bene è in scena, egli sputa da vicino, sottolineando così battute e ruoli particolarmente compromessi; quando scende in platea, ‘giudica’ e con lunghe parabole, sputacchia un po’ tutti; e, infine, non risparmia se stesso, sputando in aria dritto alla sua testa e ricevendosi anche lui-Pinocchio, il dovuto” (*Ibidem*). Ma anche negli spettacoli in cui Bene non rivolge direttamente contro di sé l’arma oltraggiosa, il senso del ricorso allo sputo è invariato. Significative queste parole di Bene a proposito di *Nostra Signora dei Turchi*: “La quarta parete è la vetrata in *Nostra Signora dei Turchi*: io sputavo contro i vetri e questo poteva essere uno sputo contro il pubblico. Ma in fondo sputavo nella mia immagine riflessa”. (Carmelo Bene citato in Ruggero Bianchi e Gigi Livio, *Incontro con Carmelo Bene*, cit., p. 119).

ver notato un cambiamento “nei modi, nella volontà di dialogare”, scrive:

Bene [...] afferma di essersi reso conto da sempre che non è possibile esprimersi al di fuori dei compromessi nei quali il tipo attuale di società borghese impone di agire, tuttavia non l’ha mai detto, come oggi, in maniera così partecipata, e il pubblico e la sua comprensione non gli sono mai stati così a cuore²¹⁴.

E se non è detto che il resoconto del cronista sia fedele alla lettera di quanto effettivamente affermato da Bene, il nucleo di fondo del suo pensiero è probabilmente rispecchiato correttamente in quel “non è possibile esprimersi al di fuori dei compromessi”. *L’espressione*, in questo senso, nel teatro di Carmelo Bene si dà soltanto nella sua forma *negativa* e cioè come messa in crisi della possibilità dell’espressione. La “società borghese” – la società alienata dei rapporti reificati e amministrati – non lascia all’espressione autentica altro terreno se non la propria continua messa in scacco, poiché, come ogni altra cosa, si presenta anch’essa nella forma corrotta e degradata della semplice merce fra le merci. Carmelo Bene sale sul palcoscenico – contraddizione nella contraddizione – per recitare il proprio grandioso “fallimento”, senza compiacimenti di sorta: non c’è appiglio possibile, anche il fallimento fallisce: “Amleto è precisamente questo – afferma ancora in conferenza stampa Carmelo Bene –: la summa dei miei fallimenti e anche, nello stesso tempo, perché è lo spettacolo più importante che io abbia fatto, la fine di questo fallimento, il fallimento dei fallimenti”²¹⁵.

²¹⁴ Carmelo Bene citato in MC.B., *L’“Amleto” di Carmelo Bene*, in «Avanti!», 9 gennaio 1976.

²¹⁵ Carmelo Bene citato in Franco Cordelli, *Carmelamleto Bene uno “spudorato” in scena al Quirino*, cit.

Non “essere o non essere” ma “avere o non avere” dice, con Joyce, Carmelo Bene, coprendo con voce straniante e sofferta il celebre passaggio affidato con distacco a Orazio su un lacerto di copione strappato. E poiché è solo “avere” *il problema*, e non più “essere”, l’arte trova l’unica possibile forma di autenticità nel gesto contraddittorio e straziato che denuncia la propria prostituzione nel tempo del trionfo dell’avere sull’essere.

Tutto ciò viene infine rovesciato in questo *Amleto* – ormai, sin dal titolo, *di* Carmelo Bene²¹⁶ – in una forma ancora una volta genialmente parodica.

Il “principe artistico” diventa a tutti gli effetti *socio* dell’assassino i cui delitti dovrebbe vendicare: quest’ultimo, e cioè re Claudio, non soltanto si presenta come il sovvenzionatore dell’attività artistica e teatrale di Amleto ma si premura addirittura di correggere, rendendola più efficace, la rappresentazione che dovrebbe inchiodarlo alla propria colpa. Leggiamo la descrizione che Roberto Tessari ha reso dello stupendo re Claudio di Alfiero Vincenti:

Claudicante e legnoso nei movimenti, il Claudio di Alfiero Vincenti è un re ricalcato dalla noia dell’attore. Compreso in se stesso e assorto solo quando ha rapporti economici con Amleto, egli ‘recita’ quasi senza colore di voce, giocando su toni e su ritmi e su cadenze astratte la sua scarsa adesione al ruolo. Battute tirate via a velocità altissima lungo un rigo musicale monocorde, parentetiche impennate freddamente giocose su espressioni insignificanti come un “ohibò!”, monologhi troppo gridati per rabbia poco convinta, ri-

²¹⁶ Un *Amleto* che ha molti punti di contatto con le precedenti edizioni cinematografica (1973), radiofonica (1974) e, soprattutto, televisiva (ancora 1974). I cronisti che riferiscono di questo *Amleto* teatrale evidenziano la vicinanza con la versione cinematografica tacendo quella con l’edizione televisiva – in realtà probabilmente più forte – per la semplice ragione che quest’ultima, pur registrata nel 1974, verrà trasmessa soltanto quattro anni più tardi, nel 1978.

sate emesse a forza costituiscono il repertorio essenziale d'una figurazione di 'usurpatore' che il figurante – per finta noia e per reali abilità – abbozza svuotandola²¹⁷.

Amleto, anch'esso accidioso e svogliato²¹⁸ perde naturalmente qualsiasi tratto eroico o sublime. Un cronista, dopo aver scritto che per Carmelo Bene “non esiste concezione sublime che non abbia in sé qualcosa di ridicolo”, aggiunge: “è proprio per questo che egli stesso, in scena, si mostra consapevolmente di quando in quando ‘ridicolo’ e ‘clownesco’, prendendo in giro non solo il teatro elisabettiano, il teatro come fatto di cultura e forma d'arte, non solo gli spettatori ma perfino se stesso”²¹⁹.

Amleto non rinuncia solo alla pietà filiale ma anche, volutamente, ai monologhi shakespeariani (mantenendo invece quelli di derivazione laforguiana), cedendoli a un Orazio “allampanato” e “in palandrana”²²⁰, sua “coscienza trasferita”²²¹, che smania al contrario per incarnare fino in fondo il ruolo (che vorrebbe per sé) di vendicatore della coscienza offesa. Scrive ancora Tessari:

[Orazio] vorrebbe in realtà recitare la parte del protagonista: ma quella tradizionalmente seria, tutta dedicata a “far gridare l'ultimo grido al sangue” del padre, e non quella perduta nelle “finzioni di un bell'argomento”. [...] Orazio, parlando dello spettro, grida con tutta la rabbia scomposta del figlio esulcerato. E Amleto risponde con l'amabilità dell'uditore affatto disinteressato. Orazio, acco-

²¹⁷ Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 392.

²¹⁸ Vedi Angelo Maria Ripellino, *Che donnina, quell'Amleto*, cit. E anche Tian: “quella bislacca frantumazione di un'azione che potrebbe fermarsi ad ogni momento per stanchezza o fastidio degli attori” (Renzo Tian, *Il fascino di Amleto dodici anni dopo*, in «Il Messaggero», 10 gennaio 1976).

²¹⁹ Sergio Lori, *Uno “spudorato” Amleto in una scena caleidoscopica*, cit.

²²⁰ Renzo Tian, *Il fascino di Amleto dodici anni dopo*, cit.

²²¹ Maurizio Grande, *L'arte cancellata*, cit., p. 228.

gliendo le pagine shakespeariane che il principe gli passa, si accinge a leggerle con la gioia di chi sta per realizzare il suo sogno. E finisce con lo sputarle tra incredulità e rabbia; e le ingoia con parossismo isterico. Perché Amleto lo deride, affidandogli proprio quei passi dove brillano patenti l'incertezza e il gusto dell'indugio che caratterizzano il 'vendicatore'²²².

Ancora, e come già anticipato nel capitolo sulla scrittura drammatica, la figura di Polonio si incarica di affrontare ed elaborare criticamente, in chiave parodica, l'interpretazione edipica di *Amleto*. Comparendo e scomparendo in scena al fianco di una Gertrude "silenziosa e allibita"²²³, Polonio bisbiglia in modo incomprensibile, pedantesco e meccanicamente, brani dell'*Interpretazione dei sogni* di Freud: "Incombente su Gertrude come un saggio gufo, Polonio è talmente immedesimato nella sua cultura freudiana da non riuscire a comunicarne che i rumori di sottofondo: l'insistente e gorgogliante di parole tanto esatte da risultare profondamente inutili"²²⁴. Ma la parodia rivela qui tutto il suo sapore tragico. Alla morte di Polonio, ucciso dall'artista (Amleto-Bene) che rifiuta la spiegazione razionale del proprio inconscio, Gertrude e Amleto possono finalmente mostrarsi nel loro rapporto madre-figlio, intenso, struggente, incomprensibile (parlano in francese) e intraducibile. Un'altra contraddizione insolubile: l'arte nasce da una ferita – qui la ferita edipica – ma non potrà mai pretendere di emanciparsi da essa: piuttosto, si limiterà a mostrarla nelle sue insondabili profondità.

Ofelia (Benedetta Buccellato) è ridotta sostanzialmente al silenzio. Ripete, balbettandole, le frasi suggerite da Kate (Lydia Mancinelli, sapiente parodia della "primattrice") mo-

²²² Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 394.

²²³ Renzo Tian, *Il fascino di Amleto dodici anni dopo*, cit.

²²⁴ Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 393.

strando attraverso una “gestualità isterica”²²⁵ la smania erotica che già la caratterizzava negli *Amleto* precedenti “con scatti protesi verso il sesso di Amleto e irrefrenabili impulsi a stropicciarsi costume e corpo”²²⁶. Una smania contraddetta vistosamente dal modo di presentarsi in scena e in particolare da quel costume bianco e ‘casto’, “tra di monaca e di infermiera”²²⁷ che allude anche a un tratto torbidamente infantile dei suoi scatti erotici. Un’Ofelia, insomma – scrive Roberto Tessari – , in cui “scompare il romanticismo legato al personaggio [...]. E scompare anche il personaggio, cui il romanticismo si era abbarbicato”²²⁸.

C’è poi l’intenso Laerte di Luigi Mezzanotte, vigoroso, “grintoso”²²⁹, “perennemente esagitato”²³⁰, dalla voce che “urla fuori dai denti una rabbia precisa”²³¹, incarnazione sofferta, con Laforgue, del populismo rivoluzionario che Amleto non può più accogliere (in una scena del film Laerte compare con alle spalle il popolo in armi allontanato con sarcasmo da Claudio). La figura di Laerte coincide qui con un velleitario incitamento diretto all’azione, con un richiamo al “senso morale” che non fa i conti con la sua avvenuta impraticabilità (poiché la ‘morale’ è subito, qui e ora, ‘morale borghese’): “Dio, che mancanza di senso morale!” afferma disgustato ma impotente Laerte rivolto ad Amleto. Eppure tutto ciò esprime, e si esprime, attraverso un sentimento sofferto e contraddittorio, che rivela come la denuncia dell’impraticabilità del “senso morale” coincida infine con una for-

²²⁵ *Ivi*, p. 392.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Roberto De Monticelli, *Il Pierrot-Amleto di Bene*, in «Corriere della Sera», 30 ottobre 1975.

²²⁸ Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 392.

²²⁹ Ghigo De Chiara, *La verità di Amleto*, cit.

²³⁰ Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 394.

²³¹ *Ibidem*.

ma altissima – forse l'unica possibile – di sensibilità autenticamente *etica*. Lo stesso Laerte non può fare a meno di riconoscerlo: ucciso Amleto (e dopo averlo ancora una volta investito di un'aspra condanna di ordine morale: “quando si finisce con la follia è segno che si è cominciato col gigionismo!”) lo prende fra le braccia e lo bacia sulla bocca sussurrandogli con struggimento: “compagno!”.

In questo *Amleto* tutti gli attori sono privati della propria *naturale* corrispondenza al ruolo. Si tratta, osserva Tessari, di “*ruoli recitati* che [...] una compagnia di attori che si finiscono attori passa in rassegna”²³². Il chiarissimo effetto epico che ne deriva è rafforzato qua e là dal ricorso al *play back*:

Immagine e parola, in questo teatro, hanno solo occasionalmente rapporti di integrazione: per lo più hanno rapporti di dissociazione. La parola è diretta o registrata, come la voce di un narratore, o corre con effetti asincroni mentre in palcoscenico si succedono le immagini²³³.

Lo spettacolo è costruito con un minor ricorso alle sovrapposizioni di battute e di dialoghi rispetto agli *Amleto* precedenti e piuttosto procede per frammenti accostati e montati insieme – quasi fossero sequenze cinematografiche – da una rutilante ancorché funebre macchina scenica. Il che rende per un recensore come Giorgio Prosperi il tutto “stranamente limpido (almeno rispetto all'esercizio della sporcificazione, che ha praticato così a lungo, e non senza successo)” anche se non facile da comprendere, anzi “per lo più [...] probabilmente impossibile”²³⁴. Altri, per esempio Angelo Maria

²³² *Ivi*, p. 391.

²³³ Giorgio Prosperi, *Carmelo-Amleto follia con metodo*, in «Il Tempo», 10 gennaio 1976.

²³⁴ *Ibidem*.

Ripellino, ne colgono il sottile ma evidente legame con la precedente edizione cinematografica. “Lo spettacolo – scrive Ripellino – cresce come un convoglio sonnambulo di sparpagliati frantumi con soprassalti e trabalzi e bruschi passaggi che sanno di cinema”²³⁵.

La scenografia è conseguentemente diversa, non dovendo più assecondare una struttura orchestrata su piani distinti, anche scenografici, intersecantesi fra loro, e avendo piuttosto il compito di accompagnare ed evidenziare i passaggi rapidi e improvvisi da un frammento a un altro.

Ed ecco che un sistema di pannelli laterali scorrevoli e un fondale rotante, alternando superfici bianche e nere, consente di far seguire al candore accecante che illumina i passaggi canonici della vicenda l’oscurità in cui sono immersi i momenti di derivazione laforguiana²³⁶. Una scenografia volutamente spettacolare: l’effetto rilevato da molti cronisti è quello della “lanterna magica” e del “caleidoscopio”²³⁷. Un “raffinato giocattolo in bianco e nero [...] con effetti *a vista* da sordida civiltà consumistica”²³⁸ scrive Ghigo De Chiara, cogliendo il tratto fortemente parodico della scenografia nel suo complesso.

Nel fondale si apre poi un varco circolare²³⁹ che viene utilizzato dagli attori per entrare in scena, a sottolineare ulte-

²³⁵ Angelo Maria Ripellino, *Che donnina, quell’Amleto*, cit.

²³⁶ Se ne ha una chiara traccia nella scenografia per l’edizione televisiva.

²³⁷ Paolo Emilio Poesio, *L’Amleto per Bene*, in «La Nazione», 10 ottobre 1975.

²³⁸ Ghigo De Chiara, *La verità di Amleto*, cit.

²³⁹ Questo meccanismo scenografico è ancora ben visibile in molte sequenze del film, mentre la versione televisiva, tenendo conto del linguaggio specifico del mezzo, evidenzia di più il gioco dei pannelli bianchi e neri. Per l’estrema consapevolezza di Carmelo Bene delle particolarità linguistiche di ciascuno dei mezzi espressivi utilizzati, si veda quanto lui stesso dichiara in Maurizio Grande, *L’estetica del dispiacere...*, cit. e in Italo Moscati, *Dopo il teatro e il cinema la tv secondo Carmelo Bene*, in «Cineforum», ottobre 1978.

riormente l'effetto straniante di uno spettacolo tutto, ossessivamente, perentoriamente e magnificamente *finto*: "Passaggio ingannevole, la porta circolare non mette in comunicazione con qualcosa che sia al di là della scena, ma è la falsa frontiera che permette alla finzione di esistere come finzione"²⁴⁰. Una "sistole-diastrale"²⁴¹, scrive Ripellino, che catapultata sul palcoscenico gli attori e li riinghiotte nel suo invisibile corpo dolente. Anche i costumi, coloratissimi, volutamente eccessivi, ostentatamente *teatrali*, con rigonfiamenti e rigidità che alludono a una sorta di coercizione patita dai personaggi nell'indossarli, partecipano dello stesso elemento straniante. E ci sono poi i crudi "tagli gelidi di luci"²⁴² che irrompono come "sciabolate"²⁴³ a raffreddare il *pathos* per lo "sgargiante colorismo da fiera o da palio" che "accalora" lo spettacolo²⁴⁴. Ancora, la musica di scena – "una colonna sonora che spazia dal canto popolare abruzzese in versione da organetto di Barberia alla sottolineatura d'effetto, d'impronta operistica o cinematografica"²⁴⁵ – viene anch'essa costantemente utilizzata in funzione di contrappunto al *pathos* di una vicenda che non può più rischiare il sottile cedimento estetizzante presente qua e là *in nuce* nel testo di Laforgue.

Infine, i bauli sparsi – elemento scenografico che abbiamo già trovato negli *Amleto* precedenti – sono qui il segno preciso della vita teatrale da cui tutto nasce e in cui tutto irrimediabilmente finisce. Lo spettacolo si apre infatti con gli attori che rimestano nei bauli alle prese con vari oggetti di trovarobato: "quei bauli aperti – scrive Tian – e quegli elmi cornuti che

²⁴⁰ Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 389.

²⁴¹ Angelo Maria Ripellino, *Che donnina, quell'Amleto*, cit.

²⁴² Paolo Emilio Poesio, *L'Amleto per Bene*, cit.

²⁴³ Sergio Colomba, *Carmelo eroe dell'indecisione*, in «Il Resto del Carlino», 10 ottobre 1975.

²⁴⁴ Angelo Maria Ripellino, *Che donnina, quell'Amleto*, cit.

²⁴⁵ Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 398.

sembrano il bri-à-brac di un teatro all'antica italiana dove si sia messo a rovistare un umorista privo di scrupoli"²⁴⁶. E si conclude con il precipitare di tutti gli attori dentro i bauli, chiusi con fragoroso clangore metallico da un Fortebraccio in armatura presente sin dall'inizio dello spettacolo, incumbente ma in disparte, a significare l'esito ineluttabile della vicenda.

Rimasto solo sul palcoscenico, Fortebraccio incorona se stesso sulle note wagneriane del *Tannhäuser*, amplificate a volume altissimo in una scena immersa nel candore di un bianco scintillante. È la sconfitta dell'arte, la vittoria del Potere, la denuncia dell'impossibilità di ogni connubio fra la prima e la seconda pur nell'ineluttabilità, qui e ora, del loro rapporto. Un funerale amaro, straziato ma lucidissimo del teatro:

la "diversità" di Bene sta proprio in questa partecipazione totale, irruenta, ironica, dolorosa a un teatro che considera agonizzante [...]. È facile intuire che questo dramma sul teatro sarà anche autobiografico: "Tutte le sere quando lo recito sono triste, molto triste. E dopo Amleto non so, davvero, che cosa potrò ancora fare"²⁴⁷.

Togliendo l'elmo per incoronarsi, Fortebraccio scopre un volto di donna (l'attrice M. Novella De Cristofaro). La morte del teatro, sancita dall'arrivo di "quel Fortebraccio senza testa che è il potere"²⁴⁸, coincide con "l'avvento della donna

²⁴⁶ Renzo Tian, *Il fascino di Amleto dodici anni dopo*, cit. Tutti gli elementi scenici hanno questo stesso ruolo nello spettacolo: il trono, la tomba di Ofelia "compaiono sul palco solo con la necessaria funzionalità di oneste comparse da trovarobato". E così è anche per l'altro elemento scenografico, lo scrittoio: "Dominante, in questa logica, il pulpito-scrittoio posto al margine destro della scena: luogo deputato alla preghiera e all'istrionismo; cassaforte del denaro con cui Claudio paga la rappresentazione, e leggio del testo shakespeariano con cui Amleto, facendolo a brani, la alimenta" (Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 389).

²⁴⁷ Donata Righetti, *Il principe triste è diventato un clown*, cit.

²⁴⁸ Maurizio Grande, *L'estetica del dispiacere...*, cit., p. 166.

sulle scene”: con il *teatro borghese*, con il naturalismo, con la normalizzazione della perversione. Non a caso i sicari del re, Rosencrantz e Guildenstern, traditori di Amleto, sono anch’essi recitati da due donne – “due perverse bambine”²⁴⁹, scrive Savioli –, vestite in modo identico, impossibili ormai da distinguersi, che recitano con “una sola dizione a due voci sussurrate”²⁵⁰.

Prima di morire e di precipitare nel baule che lo ingoia Amleto pronuncia le parole attribuite a Nerone che già Laforgue riferiva al principe danese: *qualis artifex pereo*. Parole che sopportano una doppia interpretazione (come ancora recentemente è stato mostrato²⁵¹) restituita qui da Carmelo Bene nella sua ambivalenza. *Qualis artifex pereo* significa innanzi tutto “quale artista muore con me!”, e allude dunque alla sconfitta dell’artefice nei confronti del potere, all’impossibilità dell’arte nel tempo del trionfo dell’*avere* sull’*essere*. Ma significa anche, e allo stesso tempo, “muoio come un attore muore in teatro”, richiamando ancora il senso profondo, intimamente teatrale appunto, di ciò che sta avvenendo in quel momento in scena, come a voler spiazzare fino all’ultimo ogni possibile prevaricazione del *pathos* su una scena per contro, e come si è detto, amaramente grottesca.

Il teatro di Carmelo Bene si conferma così nel suo carattere profondissimamente *autentico*. Per un verso infatti nega e rifiuta il *teatro* – il teatro di *rappresentazione*, il teatro dell’attore-*interprete*, della *messinscena* –, per altro verso, e proprio attraverso tale negazione, giunge alla verità più concreta (e perciò più profonda) del gesto teatrale stesso, configurandosi

²⁴⁹ Aggeo Savioli, “Amleto” e la nevrosi da impotenza, cit.

²⁵⁰ Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 393.

²⁵¹ Vedi Michele Coccia, *Addendum Pascolianum*, in «Paragone/Letteratura», agosto-dicembre 2003, pp. 60-62 e Cesare Garboli, *Nerone. Ma un imperatore muore come un artista o come un attore?*, in «la Repubblica», 20 dicembre 2003.

come l'unica vera forma di grande teatro oggi possibile. Un teatro dunque che nega se stesso e che proprio per questo è intimamente *vero, autentico*. Lo ha ricordato con estrema lucidità nel colloquio qui riportato in appendice Luigi Mezzanotte:

il teatro è fastidioso perché quando si entra in un teatro, ci si siede, e si sentono dei dialoghi in quel modo, ripetuti mille e mille volte, ti dà questo senso di morte [...]. Ecco, lui, Carmelo che ha sempre negato questa cosa, era sempre vivo, il suo era un teatro vivo. Negandolo diventa qualcosa di vivo, di reale poi, di concreto. È proprio la realtà di quel momento, cioè dell'attore che sta in scena a dire è impossibile far questa cosa, vediamo come si può fare però sto qua e quindi tutto quello che viene è... è arte, è artificio [...] è solo quella la cosa reale, cosa può rendere vivi. Può rendere vivi il tentativo, l'impossibilità di essere, no? E allora denunciando questo, comunichi qualcosa di vivo, non stai bleffando a fingere di essere...²⁵²

²⁵² Colloquio con Luigi Mezzanotte, p. 165.

Antologia di testi

Colloquio con Luigi Mezzanotte. Roma, 25 settembre 2003¹

PETRINI. *Se non sbaglio hai conosciuto Carmelo Bene proprio in occasione dell'Amleto del '62.*

MEZZANOTTE. Sì, l'ho conosciuto perché gironzolavo per Roma, avevo fatto delle domande per il Centro Sperimentale, per l'Accademia ma c'erano problemi d'età... ero minorenni: non avevo neanche diciassette anni e avevo fretta di fare una scuola... quindi qualsiasi scuola andava bene, Accademia o Centro Sperimentale, però scelsi per il Centro Sperimentale, chissà perché... Insomma, finii a recitare in un teatro della Doriglia Palmi, che era a Borgo Santo Spirito. Lì c'era un attore, piuttosto anziano, che lavorava invece con Carmelo. Si chiamava Manlio Nevastrì. E mi disse: perché non vieni, la sera c'è questo laboratorio... parlava di teatro però poi parlava di un luogo strano, perché dice poi si beve, si offre il cognac... insomma sono stato incuriosito e sono andato ad assistere a uno spettacolo. Mi ha colpito moltissimo perché io vidi *Gregorio*, che era già una cosa che aveva fatto

¹ Nella trascrizione dei colloqui siamo intervenuti solo quando lo abbiamo ritenuto indispensabile, preferendo mantenere complessivamente sulla pagina scritta la freschezza del linguaggio parlato. In questo modo la lettura potrà forse in qualche punto risultare meno immediatamente scorrevole, ma restituirà in compenso meglio, crediamo, il senso profondo del dire di Luigi Mezzanotte, Lydia Mancinelli e Carla Tatò.

e da lì poi... sempre clandestinamente, perché lui non lo sapeva, andavo ad assistere... poi due lavori come *Majakovskij* e *Lorca* mi hanno dato modo di vedere la grandezza dell'attore. Sia *Majakovskij* sia *Lorca*, che pochi ricordano... *Il lamento per la morte di Ignazio* era una cosa straordinaria, c'è l'ho ancora nelle orecchie... non so se esiste un documento... *le cinque della sera*... Lì capivo che c'era qualcosa di diverso dagli altri teatri. Mi aveva colpito la recitazione di questi attori, proprio il modo di recitare, mi ha colpito moltissimo... Tant'è vero che ho detto: ma forse questa cosa qui potrebbe andare bene anche per me, mi piacerebbe... E allora questo Nevastrì mi disse che si stava progettando di fare l'*Amleto* di Shakespeare. Mi ricordo che mi presentò a Carmelo. Io l'avevo visto in palcoscenico ma non da vicino. Al bar, vicino al teatro Laboratorio in Trastevere, mi presentò Carmelo che m'ha colpito moltissimo, soprattutto la persona. Era quasi magnetico, ma inquietante proprio. Questa è una parola che allora non si usava, non andava di moda ma ricordo questa impressione che difficilmente le persone mi facevano, anche importanti, anche conosciute... e lui mi dice: puoi assistere, poi vediamo, non promise nulla... e cominciarono le prove, lì, di questo *Amleto*... e io assistevo... stavo lì fino a tardi, mi ricordo che mi intrattenevo fino a tardi... l'*Amleto* era quello di Shakespeare, non c'era ancora Laforgue... Insomma poi mi capitò di fare, insisti oggi, insisti domani, mi capitò di fare o Rosencrantz o Guildenstern, non so quale dei due personaggi, uno dei due insomma, e poi altri piccoli ruoli che erano scoperti. Mi ricordo la simultaneità delle scene. C'era una regia bellissima... questo spazio piccolo... ah sì, facevo anche un altro ruolo, Marcello, che vede lo spettro, anche quello facevo... C'era questa struttura in alto dove appariva lo spettro, su un piano... su un altro piano veniva anticipato l'"essere o non essere" e il discorso di re Claudio di apertu-

ra. Tutto questo veniva incastrato a mo' di concerto: "l'hai visto o non l'hai visto lo spettro", si diceva... "essere...", "benché abbia ancora...", cioè tutto un incastro di battute e di scene secondo me modernissimo ancora... per cui era l'*Amleto* più o meno integrale, c'erano pochi tagli...

PETRINI. *C'erano già allora delle inserzioni di altri testi, al di là di Laforgue?*

MEZZANOTTE. No, c'era solo Shakespeare, montato in questo modo, per cui non era appunto tanto tagliato... sì, era un po' tagliato a monte, non era integrale... però grosso modo era quello che facevano più o meno tutti, l'*Amleto* con le scene importanti... che venivano però incastrate così e quindi tutto lo spettacolo era diciamo abbreviato perché c'era questa simultaneità delle scene, questa sintesi... e veniva fuori una cosa molto strana, perché... come se accadesse nello stesso tempo il discorso del re, quelli vedevano lo spettro e lui... anticipa il monologo dell'"essere o non essere"... una strana cosa ad incastrarsi... Ed anche, come dire, il... cioè un verso vicino a un altro significava un'altra cosa, perché... "lo vedi? eccolo, ecco che appare lo spettro, eccolo che appare" e il re che diceva: "benché abbia ancora il suo color del verde la memoria", "essere o non essere", "di nostro padre...". Cioè c'era un incastro di battute per cui certo la trama era distrutta... era distrutta, non so se era distrutta... era come un montaggio cinematografico... Ecco questo mi colpiva molto... Dicevamo prima degli attori che lui usava... Li usava in chiave critica. Questi attori, che avevano comunque una tecnica, Sonni e Nevastrì, avevano questo modo di recitare un po' trombone, e lui li usava in maniera critica, cioè li esasperava, sapeva come... quindi veniva fuori una recitazione critica. Tanto è vero che quando una sera, durante le prove di questo *Amleto*... io parlavo pochissimo, ero intimidito, dovevo fare questi ruoli, ero intimidito e

quindi... ero proprio alle prime armi... però una sera mi sono divertito, siccome lui provava moltissimo, era la scena del re, ho fatto l'imitazione dell'attore che faceva il re, convinto che lui non ci fosse, io facevo l'imitazione di Sonni, Rosabianca Scerrino faceva Ofelia, tra di noi, pensavamo che Carmelo fosse al bar, invece quando lui è rientrato ha sentito l'imitazione e si è divertito molto di questa cosa, ed è finita lì... Poi abbiamo fatto altri spettacoli, ho recitato in *Addio porco*, *Cristo 63*... poi al Festival di Spoleto, dove si inventò questo spazio abusivo che non c'era, voleva allestire ancora l'*Amleto* di Shakespeare e tentò una carta, proprio perché si ricordava dell'imitazione che io facevo dell'attore Sonni, mi affidò il ruolo del re, con quella chiave... Per cui veniva ancora più fuori la distanziamento critica, diciamo dal personaggio no? Intanto perché lo faceva un giovane, e la Mancinelli debuttava, l'aveva conosciuta in quel periodo e faceva la regina, quindi c'erano i giovani, vestiti di bianco, tolti da ogni realismo... E la chiave dell'interpretazione di questo re era che io facessi il verso a quello e diventava critica, quindi esasperando questo fatto, trovando non una parodia... ma alla fine diventava credibile lo stesso. E ho avuto la gioia di fare questo re Claudio, anche se per una sera sola, poiché non ci furono repliche... ci sfrattarono da Spoleto. Poi nell'altro *Amleto* che io ho fatto, saltando quello del '65 in cui non c'ero, e cioè al Beat nel '67, ho fatto Laerte, che è poi il ruolo che feci da lì in poi sempre...

PETRINI. *Volevo ancora chiederti come recitavate nel primo Amleto. C'erano caratterizzazioni molto precise?*

MEZZANOTTE. La recitazione era molto curata... però Carmelo era molto attento alla lettura: da un punto di vista della sintassi era quasi classico... poi c'erano delle esasperazioni caratteriali, cioè di tipo caratteristico, ma non ricordo questo stravolgimento di quello che era il testo tradotto... so che u-

sava più traduzioni, bisognava rispettare il verso, c'era un che di classico da rispettare. E poi dopo c'erano i *tic* suoi che sono venuti fuori e poi via via sono stati resi più evidenti nelle ultime cose. In questi anni lavorava sempre con gli stessi attori, quindi il discorso diventava più semplice, proprio perché ci conoscevamo. Era abbastanza facile avere Alfiero Vincenti, o Nevastrì o la Scerrino o la stessa Mancinelli che capivano ormai quello che voleva lui. Dopo ha lavorato sempre con meno attori, ha ridotto proprio questo ruolo di regista, per essere artefice di una cosa, ma usava pochi attori, e infatti fece quel *Pinocchio* con i burattini e altri spettacoli, no? Anche perché poi dirigere gli attori era una fatica, comportava una fatica fisica, che cominciava ad accusare... poi diceva: se non entrano nel gioco, io non posso insegnare, indicare agli attori personaggi che non hanno, quindi diventava difficile per lui dirigere gli attori, anche dal punto di vista pratico.

PETRINI. *Paragonando i diversi Amleto che hai fatto con lui trovi degli elementi che permettano di individuare dei momenti differenti del lavoro, o sono più gli elementi di continuità?*

MEZZANOTTE. Mi sembra che con la scelta di Laforgue ci sia una continuità sottile, però c'è una rottura molto forte. Cioè è dichiarato... quello che nell'*Amleto* di Shakespeare, prima versione, veniva, anche con i costumi che erano dell'epoca, veniva suggerito appena appena, però a un occhio attento doveva capire... quello che hanno capito la dissacrazione dell'anti-eroe... era già forte il grottesco... Ma è ovvio che poi prendendo Laforgue, un saggio critico, parodistico nel senso alto della parola dell'*Amleto*... Poi lui diceva: c'è Shakespeare, c'è Laforgue, poi ci sono io... non fatevi prendere la mano da quei due stronzi... [ride] Quindi da quell'*Amleto* a quello di Laforgue ci sono dei salti formali e-

normi ma sostanziali no, sostanziali in fondo non ce ne sono. L'*Amleto* di Shakespeare fa ridere in certi momenti, è molto divertente, come del resto tutte le altre sue opere. Quindi per farlo capire ha dovuto prendere Laforgue ma secondo me bastava... So che a me faceva molto ridere questo *Amleto*, il primo, mi divertiva... L'uccisione di Polonio, un topo, un topo... quando poi gli appare lo spettro, che gli dice vecchia talpa, cosa vuoi? Ma era Shakespeare... Vedendolo negli allestimenti di quell'epoca, figuriamoci... Il dramma cominciava dall'inizio... Mi è capitato di vedere l'*Amleto* di Gassman, quello degli anni cinquanta... Proprio l'anno scorso...

PETRINI. *L'involontario ridicolo.*

MEZZANOTTE. L'involontario ridicolo, sì... Il tono tragico di lui... Sono tutti presi da questo lutto, hanno un tono melodrammatico. Ed è una cosa di un ridicolo... La polemica nei confronti del teatro ufficiale veniva fuori da una presa in giro, ma non era una facile presa in giro, era una polemica sottile, perché diceva: voi fate questo testo così, allora guardate in questi momenti come è invece ridicolo, come invece l'autore non vuol dire questo... e quasi ribaltava, riportava alla filologia del testo, era una polemica che oggi possiamo definire molto giusta. Perché prima dicevamo di Gassman... Ma non essendoci nessuna chiave di lettura e nessun tipo di critica, viene fuori una cosa che non è neanche Shakespeare. Non era solo che in simultanea accadeva questo in modo temporale, no, era proprio il discorso che si confondeva, e diventava un altro. Veniva fuori quel melodrammone, tra il declamato e il cantato. È chiaro che nell'*Amleto* di Carmelo c'era attraverso gli attori, soprattutto quello che faceva il re, che lo aveva esasperato, tra l'altro era un ottimo attore, a Carmelo piaceva... poi si poteva leggere in tanti modi: come se il re parlasse un linguaggio d'altri tempi, e quindi un'altra generazione e c'era uno scontro generazionale. Amleto inve-

ce si contrapponeva a tutto quel sistema di potere... Ma ripeto tutto questo forse c'è nel testo, è probabile che ci sia nel testo. Ecco perché ritengo che sia stata una lettura molto corretta e rispettosa del testo, non una dissacrazione contro Shakespeare, tutt'altro. Ma c'era una violenta polemica nei confronti del teatro ufficiale d'allora. E anche questa cosa che gli hanno attribuito, che dissacrava... Non mi risulta... Lui lo ha negato. Anche quando faceva la *Salomè*, che è di quegli anni, quale dissacrazione? Non c'è nessuna dissacrazione di Oscar Wilde... l'unico modo in cui si può fare teatro è negandolo, negando la figura stessa dell'attore prima di tutto, che finge di essere un altro, questa è la tragedia... Il teatro è fastidioso perché quando si entra in un teatro, ci si siede, e si sentono dei dialoghi in quel modo, ripetuti mille e mille volte, ti dà questo senso di morte... senza necessità... Ecco, lui, Carmelo che ha sempre negato questa cosa, era sempre vivo, il suo era un teatro vivo. Negandolo diventa qualcosa di vivo, di reale poi, di concreto. È proprio la realtà di quel momento, cioè dell'attore che sta in scena a dire è impossibile far questa cosa, vediamo come si può fare però sto qua e quindi tutto quello che viene è... è arte, è artificio... Lui aveva sempre queste due cose, dell'arte e dell'artificio.

PETRINI. *Anche qui c'è molto Wilde.*

MEZZANOTTE. Sì... Sì, è solo quella la cosa reale, cosa può rendere vivi. Può rendere vivi il tentativo, l'impossibilità di essere, no? E allora denunciando questo, comunichi qualcosa di vivo, non stai bleffando a fingere di essere... perché poi per primo non ci credi... Non credo che nemmeno vedendo l'*Amleto* di Gassman non credo che lì sia stato applicato il metodo Stanislavskij...

PETRINI. *Sì, nell'Amleto di Gassman c'è la variante italiana di d'Amico e dell'Accademia.*

MEZZANOTTE. Carmelo Bene aveva una coerenza spaven-

tosa, agghiacciante. Uno non si voleva rendere conto perché non faceva neanche comodo, ma come si fa... Silvio d'Amico effettivamente ha distrutto l'attore, persino l'attore che lui rispettava, di repertorio, ha distrutto anche quello... Ha consegnato il nulla. Prendi invece Brecht... Era molto citato anche Brecht da Carmelo... Lo citava spesso... La critica al personaggio, la distanziamento, tutte queste cose qui poi, sono state recuperate più da lui che da altri. Quando Brecht rende consapevoli gli attori... dice: ma voi state dicendo queste cose, voi dovete dire che siete l'attore che fa quello, dovete far capire che l'attore racconta il personaggio, e lo critica, e quindi lo racconta, perché lui era didattico no? Quindi voleva che arrivasse il ragionamento. Allora, lì aveva ragione a dire i mattatori... la finta psicologia... perché voglio fare arrivare una storia e voglio creare una coscienza critica, politica. L'ha fatto per scopi politici, Brecht. Certo, ma se tu non hai nessuno di questi scopi... Nel *Pinocchio* Carmelo diceva: insomma, quando ci vuole, non me lo sono inventato io, se qui è così... ed è Brecht, e c'è anche dell'ideologia, in Collodi... facciamola, perché nasconderla... è così, c'è una critica all'Italia, forte... da un punto di vista anarchico, da un punto di vista ideologico... si direbbe oggi... e non possiamo ignorarla, lui che era fuori dalla politica... dal momento che c'è, questo è Brecht...

Colloquio con Lydia Mancinelli. Roma, 26 settembre 2003

PETRINI. *Tu debutti con Carmelo Bene nel 1964, proprio nell'Amleto di Spoleto.*

MANCINELLI. Sì, lo incontrai dopo il suo primo *Amleto*, quello del '62 al teatro Laboratorio. Conobbi Carmelo, gli

chiesi se aveva un ruolo da darmi e lui mi offrì quello della regina. Io gli dissi: non esageriamo... Ma lui volle farmi un provino. Aveva una camera in un albergo, leggevo le battute, lui faceva Amleto io la regina, la famosa scena del III atto... Non so se lo ispirai io o l'aveva già nella mente, la fece molto sessuale... [ride] non vedeva l'ora di baciarmi e approfittò un po' della scena... non so se fu l'ispirazione o era proprio il ruolo... questo non lo sapremo mai... fu una cosa proprio di letto... poi in scena mi strappò la camicia da notte addirittura, io rimasi nuda praticamente. Ci fu un critico della «Nazione», Frosali, che si innamorò di me, e quindi cosa fece? Una critica entusiastica della mia recitazione... Allora, sai, nudi in teatro non è che se ne vedevano... Assistetti anche alla scelta di Ofelia e Carmelo vide questa ragazza giovane che aveva diciassette anni, forse diciotto, che era Manuela Kustermann: le fece un provino, che consisteva nel monologo di Ofelia... donne eravamo soltanto io e la Kustermann, la regina e Ofelia, non c'erano altre donne... gli altri erano Mezzanotte, Nistri, che faceva Polonio... Polonio, la cosa interessante, è che per distinguerlo dagli altri, per sottolineare maggiormente la diversità, mentre la traduzione degli altri era una traduzione riveduta da Carmelo, quella che faceva recitare a Polonio era una ottocentesca... non ricordo quale. Una traduzione con un italiano incredibile, ridicolo... ampollosissima... E Nistri recitava in modo conseguente, perché lui recitava di suo così...

PETRINI. *Solo Polonio recitava in questo modo caricato?*

MANCINELLI. Sì, solo Polonio... caricato nel modo e nel linguaggio, nell'italiano proprio... e questo era molto evidente. La traduzione degli altri era rivista da Carmelo, ma era abbastanza fedele... Me la ricordo, c'era un ciclostile del copione. A Spoleto eravamo stati invitati, però Menotti non ci voleva inserire... Eravamo troppo *off* per il gusto degli spo-

tini, allora acconsentirono a farci mettere in un giardino con una tenda. Mi ricordo questa tenda, blu, da circo, che aveva pagato credo la signora Michi, principessa di Torlonia... Io vidi questo *Pinocchio*, la prova generale, con la critica, dopodiché doveva andare in scena con le repliche, che non ci furono mai, perché venne un acquazzone talmente violento, un acquazzone terrificante, che crollò tutto... In questo *Amleto* c'era ancora la scena del III atto, "m'hai straziato il cuore e allora leva la parte buona" e alla fine si conclude con questo perdono della madre da parte del figlio e finisce in un'amplesso praticamente... e poi quando si arrabbiava, mi insultava e... *pah!* mi strappò questa camicia leggerissima e io rimasi proprio come mamma m'ha fatto... non avevo mica le mutandine...

PETRINI. *Questa scena è stata poi ugualmente fatta all'Arlecchino, nel '65?*

MANCINELLI. No, all'Arlecchino c'era già Laforgue... Non era molto ampliato dal punto di vista di Laforgue, però non ricordo più la scena della regina del III atto: era stato già modificato.

PETRINI. *Riferendosi all'Amleto del teatro Arlecchino, un recensore dice: "una delle più belle riviste d'avanspettacolo allestite in questa stagione".*

MANCINELLI. Beh... Ricordo per esempio il re, a un certo punto, suonava la chitarra e Amleto cantava: "non cerco gran cosa, non cerco nu regno...". Sai, la critica ha sempre frainteso, venivano a ridere a teatro, questa è la tragedia... perché Carmelo ce l'ha sempre avuta con la critica? proprio perché gli ha sempre reso difficile la vita nei primi anni, quando ha fatto delle cose veramente interessanti e dirompenti. Quindi o lo pigliavano... lo sottovalutavano, o venivano a divertirsi e lo scambiavano per cabaret... questa è la chiave di quella critica... Non si aspettavano di trovare l'*Am-*

leto fatto così... l'*Amleto* per loro era una cosa seria... e qua vedono questo attore che recita... i comici...

PETRINI. *Come pensi che sia cambiato il suo stile negli anni?*

MANCINELLI. Io credo questo: che il Carmelo Bene dell'inizio, dal '64, quando l'ho conosciuto io, prima non posso dire, non lo conoscevo... il Carmelo Bene del periodo fra il '64 e il '68 è il Carmelo Bene più creativo, forse... lui ha fatto tutto in quegli anni, veramente ha fatto tutto. Soprattutto poi questi spettacoli erano per il grosso pubblico, per la critica, erano goliardici... però erano quelli in cui c'era più rottura, in tutti i sensi, con il modo di recitare, con le scene, con tutto, insomma... erano veramente forti, erano dirompenti. Ti basti pensare al *Pinocchio*... quello del teatro Laboratorio non l'ho visto, ho poi visto quello di Spoleto, che era fortissimo. Poi quello del '66, dove c'ero io, insomma, c'era la piccola vedetta lombarda che con una fune dalla graticcia andava a finire in mezzo alla platea, con questi 5000 watt, bianco rosso e verdi sparati sul pubblico... era un *Pinocchio* veramente... veramente collodiano, cattivo... Mentre dopo... erano bellissime le musiche, bellissimi i costumi, bellissime le scene... erano spettacoli per il Quirino... quindi, formalmente, dalle cantine al Quirino, c'è un abisso, ma di teatro.

PETRINI. *Come descriveresti la sua recitazione dall'interno dello spettacolo?*

MANCINELLI. Era un grande *partner*... A recitare era perfetto. Innanzi tutto c'era un grande rigore in scena, contrariamente a quello che alcuni pensavano... C'era un grande rigore. Io dopo ho recitato nel teatro ufficiale, al teatro Eliseo, in uno Shakespeare, per esempio. Dopo la prima andava tutto in vacca, in burletta, ti legavano i pugnali, te ne facevano di tutti i colori... Si vedeva che era gente che recitava per le centomila lire... Mentre con Carmelo lo spettacolo co-

minciava il I ottobre, finiva il I maggio ed era cambiato, migliorato, da così a così... il fatto che lui fosse in scena... c'era un grande rigore. Il primo attore era anche il regista, lo spettacolo ha dovuto sempre migliorare. Io per lo meno così facevo... Per un attore recitare vicino a lui era quanto di meglio si potesse desiderare... insomma, a me non è mai più capitata una cosa del genere... Poi certo c'erano anche i giorni in cui non aveva voglia di recitare tanto, in cui era senza voce, aveva fatto dei bagordi... e allora mettevamo lo spettacolo registrato, per dire... è capitato anche questo. Fu una mia idea... qua non si va in scena, mettiamoci la cassetta... e Carmelo si convinse. Dall'interno era esaltante... era un godimento stare vicino e sentire uno che recitava così.

Colloquio con Carla Tatò. Roma, 1 ottobre 2003

PETRINI. *Nel 1967 incontri Carmelo Bene e fai Amleto al Beat 72 recitando Kate. Come era questa tua Kate?*

TATÒ. Al Beat 72 mi ricordo questa entrata come un tunnel, la scala scesa da Via Gioacchino Belli, entrata nel buio, perché si apriva una tenda... si scendeva una scala, ripida, poi si apriva una tenda e c'era buio... E mi ricordo che la mia entrata fu una specie di forca caudina, perché a destra e a sinistra c'erano gli attori illuminati da alcune pinze, con luci colorate, verdi, rosse... quindi sempre più buio in realtà... e passando in mezzo a questo corridoio con questi occhi che mi guardavano, mi ricordo benissimo gli occhi di Gigi Mezzanotte che erano fortissimi nello sguardo, e una voce un po' confortante, che era la voce di un anziano, che era Manlio Nevastri, detto Nistri, che diceva [con accento toscano] "o cocchina vieni vieni, si fa spazio alla bimbina, vieni vieni", e mi portava dietro, nel retro, che era l'unico camerino esistente

te, dove c'erano Carmelo e Lydia... e c'era Carmelo. Ma insomma era una forca caudina, perché c'erano risolini, cose, occhi... e improvvisamente questo era il clima... morboso, immediatamente fortemente morboso, e molto affascinante, perché era un mistero assoluto, non sapevi che cosa sarebbe successo. E quindi la prima cosa che ebbi come sensazione era questa atmosfera finta, misteriosa ripeto, e con un grande livello di morbosità nel senso proprio di mistero. Non è che mi venisse proposto un personaggio... Attaccai immediatamente un lavoro attraverso prima una grande musica che entrava, poi un piccolo personaggio, di cui non ricordo il nome, che aveva la chitarra e che cantava ritornelli e mi si dette un testo e immediatamente dovevo entrare nel ritmo di questa chitarra e con dentro il testo, ed era un testo in tre quarti... anche se aveva la chitarra... un tre quarti con la chitarra io non lo avevo ancora sentito mai... il tre quarti è il tempo del valzer, quindi aveva tutta un'armonia diversa. Rimasi un attimo così e non riuscivo ad entrare... e allora mi ricordo che Carmelo faceva la parte mia e poi me la dava e mi ridava l'attacco e io dovevo entrare... era già il pezzo di Kate: poi togliemmo la chitarra... Non c'era spiegazione di niente, c'era solo un entrare immediatamente dentro. Mi ricordo anche il problema della vocalità. La voce si strozzava inevitabilmente per la tensione, per la mia incapacità... io venivo non certo dall'Accademia d'arte drammatica, facevo le Belle arti, scenografia... ero entrata in teatro perché mi ci trovavo ma non avevo il governo di niente... per cui mi ricordo che mi dava solo colpi, e dandomi un colpo qui reagivi e riuscivi a mettere in una posizione, reagendo, il diaframma per cui usciva la voce in un certo modo. Con questa tattica assolutamente non esplicita, ma immediata... o capisci o non capisci, o ci stai o non ci stai... Dopo, durante la cosiddetta pausa, allora cominciavi a sentire parlare dell'*Amleto da Laforgue secondo Carmelo*

Bene, ti arrivava tutto questo... era un turbinio continuo di notizie, che non venivano mai date in quanto notizie, perché proseguiva un grande clima di lavoro nel quale tu afferravi qualcosa ma non ti veniva mai né chiesto né spiegato né detto qualcosa. Ti veniva solo dato un attacco, un tempo, un gesto, per entrare, e fare... non c'era un copione assolutamente, c'erano bigliettini... come i bigliettini d'Amleto in scena, perché Carmelo entrava e non parlava, leggeva bigliettini... faceva dei momenti di cosiddetto monologo ma la maggior parte di questo *Amleto*... diciamo che la chiave di questo *Amleto* era data da tutto ciò che lui... i passaggi dell'*Amleto* lui li leggeva su dei bigliettini che prendeva dalle sue tasche, questo ricordo che mi colpì... lui arrivava e, *tum*, leggeva questi bigliettini che tirava fuori... tra l'altro da questi incredibili vestiti di velluto rosa... bellissimi... costumi per la prima volta fatti da un sarto, Osvaldo Testa, straordinari... Tutti di velluto.

PETRINI. *Anche i costumi femminili?*

TATÒ. No, solo i costumi maschili. Io ero praticamente nuda in scena, con uno *chiffon* rosso, fatto dalla sarta... mi ricordo, dovunque era tutto trasparente, avevo questo tanga, sempre di *chiffon* rosso... poi c'era lo spogliarello... che era assolutamente inventato perché Kate era sempre con questo *chiffon* trasparente, dietro a questi stupendi bauli, bauli verdi con le borchie dorate e la scritta nera "Paris-express"... le grandi prove che io feci erano il lancio di questo numero di sottovesti, mutandine che da dietro le valige saltavano per dare la sensazione di uno spogliarello, ma si era assolutamente immobili, perché eravamo lì, e quindi... e quindi il lancio di questa biancheria è una delle cose che mi divertì di più fare in quel momento, perché è l'unica... se cosiddetta prova ci fu, ci fu la prova del lancio durante lo spogliarello... inesistente, ma con questa immagine, mentre saliva la musica...

PETRINI. *Dove si collocava questa scena dello spogliarello?*

TATÒ. Era all'arrivo della compagnia. Quando arrivava la compagnia e Amleto naturalmente si innamora della prima attrice, il grande innamoramento, la grande seduzione coincideva con questa immagine dello spogliarello, dagli slip ai reggiseni, tutto ciò fluttuava nell'aria in un crescendo musicale, e poi insomma era abbastanza... mi piaceva molto questo rapporto per cui tu sai che l'*Amleto* è Ofelia, il grande amore, comunque la figura importante, femminile, che a me interessava, perché poi la madre di Amleto, che è invece la chiave, allora non la afferravo fino in fondo, non mi affascinava per tante ragioni, perché forse... perché anche la persona che la faceva in quell'occasione, Lydia, era lontanissima da me... e non mi piaceva Ofelia perché la vedevo come la vedeva Carmelo... era Margherita Puratich... come ne usciva vista da Carmelo, era una scena lancinante, vedere una serie di botte terrificanti, ma non solo che Carmelo le dava ma che lei richiedeva... la cosa che più mi colpiva... ricordo alle prove proprio Margherita che diceva: più forte, mentre Carmelo si incazzava perché non reagiva abbastanza, lei diceva: se non me le dai più forte io non reagisco, per cui si arrivò poi a scene turpi, abbastanza... difficili da tenere. Invece questa Kate che era sempre con Carmelo, che era la protagonista, che era al centro dell'attenzione reale di Carmelo, oltre che di Amleto... si cominciava a creare un bel rapporto, un bel clima... a me piaceva proprio la persona di Carmelo, il fascino che emanava a ogni attimo e che io cercavo di carpire... Quello che ricordo anche come molto bello, era la vita della compagnia che era assolutamente la vita della compagnia *di giro*... A Palermo, per esempio, al teatro Garibaldi, c'era il primo attore, il grande camerino, la prima attrice, il camerino... poi c'erano i caratteristi, e mi ricordo che ognuno cercava il suo camerino come casa, stanza... stanza, casa, per cui c'era una vita che si svolgeva dentro questo teatro. E la cosa più inte-

ressante che ognuno aveva la sua vita. Io ero estremamente colpita dal vecchio Nistri che arrivava nel pomeriggio, faceva Polonio, Claudio era Michele Francis, Gigi Mezzanotte era Laerte, Lydia era Gertrude e Margherita Puratich era Ofelia, e poi c'erano altri giovani... Rosencrantz e Guildenstern mi ricordo erano due pugliesi amici di Carmelo, per cui entravano con questo accento fortissimo... e insomma era veramente uno zoo incredibile, dove questa grande presenza di Carmelo affascinava... Ma c'era Nistri che era stupendo... Io non l'ho mai visto da nessuna parte, cioè nella mia storia d'attrice l'unico vero attore della commedia dell'arte era Manlio Nistri, che arrivava in camerino, si spogliava, si metteva la camicia da notte, lo zuccotto e aveva il vaso da notte, ed era felice e tranquillo, non andava... c'era un bagno solo per tutti, però non ci andava mai, aveva il suo vaso da notte... e fino a prima di andare in scena lui era così, per cui tu andavi in teatro e lo trovavi tranquillo in veste... con la camiciona bianca lunga, lo zuccotto... e fu la cosa che mi colpì più di tutto.

PETRINI. *C'era un tratto grottesco molto forte in questo Amleto, no?*

TATÒ. Beh, assolutamente grottesco. La capacità di una messa in *burlesque* di questo che era concepito come l'atto drammatico, lirico, dell'*Amleto*... Lì ricordo le risate di Carmelo, un continuo... eh, eh, eh... che mi colpirono, questa intermittenza della risata, sempre nel momento della massima tensione, *pum*, si rompeva sempre attraverso queste risate, bofonchiate nel silenzio... sguardi... il secondo tempo, mi ricordo, cominciava in un silenzio, solo sguardi tra Amleto, Gertrude... passaggi anche di Kate... la gente non ce la faceva più... erano sette, otto minuti così... era una provocazione, perché nessuno reggeva, e allora si sentiva dalla platea, classicamente, "voce"... in quel momento, quando succedeva questo, Carmelo diceva: sipario, buio, si interrompe... fi-

nito lo spettacolo. Succedeva spesso... credo che l'intenzione profonda fosse proprio quella di saggiare... era una provocazione vera. E quando non succedeva... toccava andare avanti [ride]... noi devo dire, dicevamo: finalmente si fa questa seconda parte...

PETRINI. *Ho letto in qualche recensione di scenografie "spiritose"*.

TATÒ. Beh, io ricordo innanzi tutto questi costumi bellissimi per gli uomini di Osvaldo Testa... Poi la base di tutto era il viaggio degli attori, gli attori in partenza e in arrivo, quindi c'erano questi grandi bauli... ogni tanto qualcuno passava, quindi c'è il senso della casa, della vita, della vita degli attori, del camerino, il baule aperto, tutto ciò che era indumento, vestito, che è sempre qualcosa di nascosto al pubblico, veniva invece lì messo in mostra ed era un primo piano. Poi c'era un secondo piano dove c'erano gli elementi dell'*Amleto*, allora passava per esempio la scena tra Amleto e Ofelia che era quella del trono, allora c'era il trono del re, in quel senso lì. Poi c'era un totale... C'era un primo piano, un secondo piano, e poi c'era un totale... Il secondo piano era diciamo più il senso dell'*Amleto*, in avanti erano invece tutti i segni cosiddetti contemporanei... per cui, il momento del tradimento del re, e si lavava le mani come Ponzio Pilato in avanti, poi arrivava Laerte, che doveva arrivare con la spada e arrivava con una pistola, un fazzoletto e la metteva lì... era una pistola, e Laerte voleva sparare. Quindi in questo senso immagino... era questo poi l'elemento cosiddetto grottesco... poi invece il teschio di Yorick era proprio un teschio di Yorick... la tomba di Ofelia era piena di fiori con il teschio di Yorick e lì aveva i violini che arrivavano... poi invece i becchini facevano gli stornelli in inglese... quindi c'era un meccanismo... Gertrude passava nel vuoto... la morte di Polonio era solo un urlo, non si vedeva niente. Poi in

primissimo piano comunque c'era lui, con questi bigliettini che seguiva tutta la faccenda... lui era praticamente sempre presente e si affacciava sulla scena... lui stava davanti sul lato sinistro della scena, il pubblico lo vedeva a destra e aveva questi bigliettini che leggeva e che davano il senso di tutto, poi a volte si spostava, entrava dentro la scena e anche se a bigliettini andava avanti in scena. Allora immagino che lo "spiritoso" fosse quello che noi chiamiamo "grottesco", cioè il momento estremamente tragico toccava il comico, inevitabilmente, era un continuo gioco proprio a rompere il tragico attraverso il comico. Non solo nella figura di Amleto, ma era tutto così. Il pezzo che facevo io di Kate, quello "che andavi tu a fare alla Madaleine" di Laforgue, era un cosa grottesca [ride]...

PETRINI. *La recitazione di Carmelo Bene invece come era?*

TATÒ. Beh, quello che mi colpiva era questa sua capacità di falsetti straordinari alternati a dei bassi... Però la recitazione dell'*Amleto* aveva tutto sommato pochi bassi, aveva più falsetti, era molto tenuta tutta, molto alta, al massimo medi... no, sai cosa c'era? C'erano effettivamente addirittura dei sussurrati dalle quinte, quasi manco a vedersi, si vedeva appena il profilo... non solo di lui, anche di altri attori, il dialogo con la madre... voleva molti sussurri, proprio quasi a non capire... questa situazione per cui non c'era storia, non c'era niente, non si poteva seguire, c'era questo, proprio... eri dentro come... come posso dire... una *casba*... dovevi riuscire a orientarti... allora ogni tanto mi ricordo [ride], questo tunnel, effettivamente questi momenti in cui diceva i bigliettini, assolutamente misteriosi, proprio cabalistici, però il modo con cui... era strano, perché diceva delle cose assolutamente misteriose, astruse, ma come fossero chiarissime... come dire... [ride]: la cosa è chiara...! Mentre quello che diceva era assolutamente astruso...

PETRINI. *Ed erano brani di Laforgue?*

TATÒ. Sì, era Laforgue. Erano tutti interventi di Laforgue. Mentre invece la struttura shakespeariana era più data dai personaggi rivisti, nel senso di molto sfrondata: il re, la regina, Ofelia, Laerte, erano presi da Shakespeare, però secondo Carmelo. Erano tutti ridotti moltissimo, erano il succo... non certo la storia, il succo della storia... ed erano sempre degli *ensemble*, lui li chiamava *ensemble*... era rarissimo... se c'era qualche non *ensemble*, quindi un dialogo, era un dialogo rapidissimo che non si doveva quasi afferrare, e se non erano sempre *ensemble*, almeno due voci contemporanee o voce e suono insieme... sì, il concetto di *ensemble* l'ho appreso da lui.

PETRINI. *Come reagiva il pubblico?*

TATÒ. C'erano tutte le reazioni: l'abbandono della sala... l'approvazione... ti ripeto, sull'*Amleto* la grande provocazione dopo il primo tempo era l'inizio del secondo tempo... lì si contavano quelli che arrivavano alla fine. Quando si faceva... e soprattutto le reazioni erano forti anche durante il primo tempo, era un continuo tossire... sentivi che c'era una grande tensione nella platea... non era solo attento il pubblico, era veramente provocato da quello che succedeva, allora la provocazione sortiva o un clima che sfociava in una accoglienza o in un clima di insopportabilità, che poi poteva tradursi ancora nell'abbandono o in un chiaro "no": non si sopportava... L'abbandono avveniva anche durante lo spettacolo perché ti costringeva a una reazione chiara... e non reggevi, non è che dicevi: Dio che noia! no, no, era certamente una proposta che obbligava alla scelta, insomma sceglievvi... Non potevi stare inerte, quindi proprio non c'era il concetto dell'andare a teatro tanto per... Se ti trovavi lì per caso, la scelta la dovevi comunque fare, eri costretto a scegliere: ci stai o non ci stai... e a volte il 'non ci stai' della prima sera corrispondeva a un ritorno e a uno starci alla seconda.

Cronologia della vita e delle opere di Carmelo Bene¹

1 settembre 1937. Carmelo Bene nasce a Campi Salentina, in provincia di Lecce, da Amalia e Umberto. La famiglia Bene appartiene alla media borghesia rurale: il padre dirige una fabbrica di tabacchi. Carmelo Bene frequenta le scuole medie dagli Scolopi a Campi Salentina, le superiori a Lecce. Adolescente prende lezioni di canto da tenore lirico.

1955. Si trasferisce a Roma per frequentare la Facoltà di Legge, che abbandona in fretta. Si iscrive contemporaneamente all'Accademia Sharoff.

1957. Entra all'Accademia nazionale d'arte drammatica Silvio d'Amico per lasciarla dopo un anno.

1959. Insieme ad Alberto Ruggiero incontra Albert Camus – premio Nobel nel 1957 – per ottenere il permesso di recitare *Caligola*. Avutolo, e ritradotto il testo, lo recitano il 1 ottobre al teatro delle Arti di Roma con la regia dello stesso Ruggiero. La compagnia si chiama “dei Liberi”, il nome in locandina del protagonista è “Carmelo Bene junior”. Concluse le repliche di *Caligola* Carmelo Bene torna a

¹ La cronologia che segue si basa sulle notizie biografiche riportate nella *Vita* e in alcuni degli studi dedicati all'opera di Carmelo Bene. Là dove abbiamo potuto – soprattutto in relazione alle vicende dei diversi *Amleto* – abbiamo corretto errori e omissioni. Ciò non toglie che allo stato attuale delle ricerche e dei documenti disponibili questa cronologia debba essere presa come una prima provvisoria sistemazione in attesa di ulteriori precisazioni e approfondimenti.

Lecce con Giuliana Rossi, sua futura moglie. Il padre lo fa internare in manicomio. Uscito dal manicomio si sposta a Firenze con Giuliana vivendo per un certo periodo dalla madre di lei.

1960. Recita al teatro della Ribalta di Bologna il suo primo *Majakovskij* con musiche di Sylvano Bussotti eseguite in scena dallo stesso Bussotti. Incide per la *Voce del Padrone* due 45 giri tratti dal *Majakovskij* ancora insieme a Bussotti. Registra anche un disco dall'*Ulisse* di Joyce, ma, insoddisfatto dell'esito, ne impedisce l'uscita. Si sposa con Giuliana Rossi a Firenze.

1961. Si trasferisce a Genova, realizzando in poco tempo tre spettacoli diversi. Un nuovo *Caligola*, questa volta con la propria regia, al Politeama. Tre atti unici di Marcello Barlocco al teatro Duse e una prima edizione dello *Strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde*, da Stevenson, alla Borsa di Arlecchino diretta da Aldo Trionfo. Nasce il figlio Alessandro. Morirà prematuramente a quattro anni e mezzo.

Ottobre 1961. Carmelo Bene riesce a farsi affidare per qualche sera il Ridotto del teatro Eliseo di Roma e lì recita due spettacoli, *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde* ("pretesto in tre atti") e "*Gregorio*". *Cabaret dell'800* ("umorismo inconsapevole dell'Italia d'Oro").

1962-1963. Il 5 giugno inaugura con *Pinocchio* il teatro Laboratorio. Segue una lunga serie di spettacoli fino alla chiusura che avverrà nei primi giorni del 1963: *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), *Cri-*

sto 63 (gennaio 1963). Risale alla prima del *Cristo 63* il celebre episodio della minzione: qualcuno in scena, molto probabilmente lo stesso Carmelo Bene – che però negherà sempre il fatto – urina sul pubblico. Lo spettacolo viene comunque portato a termine, ma il giorno successivo il teatro Laboratorio è costretto a chiudere. Qualche mese più tardi Carmelo Bene presenta un *recital* al “Gerolamo” di Milano.

1963. 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, che sarà la sua compagna d’arte e di vita per i successivi diciassette anni. Nel mese di luglio presenta a Spoleto – in una sezione esterna al Festival – *Pinocchio* e *Amleto*: entrambi vengono recitati per un’unica sera poiché la pioggia battente fa crollare il teatro tenda montato apposta per l’occasione. Ritiratosi a Santa Cesarea, a sud di Otranto, 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: comprende due testi teatrali, *Pinocchio* e *Manon*, e uno scritto teorico, *Proposte per il teatro*, articolato in due interventi, *Amleto di W. Shakespeare* e *Se non vengo scrivo – disse lo zio togliendosi la penna dal...*

1965. Il 6 aprile recita al teatro Arlecchino di Roma 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. Nel dicembre presenta al

teatro dei Satiri *Faust o Margherita*, che scrive insieme a Franco Cuomo.

1966. Esce il suo primo romanzo, *Nostra Signora dei Turchi*, per i tipi di Sugar. Al teatro Centrale di Roma presenta una nuova edizione di *Pinocchio* (che sarà in *tournee* a Modena e a Torino). Progetta insieme a Nelo Risi un *Pinocchio* cinematografico con Totò (Geppetto) e Brigitte Bardot (la fatina) mai realizzato. Alcuni brani della sceneggiatura, scritta a quattro mani con Nelo Risi, vengono pubblicati su «Sipario». Partecipa al Festival di Sarajevo con *Faust o Margherita*. Tornato in Italia inizia a scrivere il suo secondo romanzo, *Credito Italiano V.E.R.D.I.* Al teatro delle Muse di Roma recita il 12 ottobre *Il rosa e il nero, invenzione da Il monaco di M.G. Lewis*. Al Beat 72 presenta il 1 dicembre *Nostra Signora dei Turchi*.

1967. Recita il 20 marzo *Amleto o le conseguenze della piet  filiale da Laforgue secondo Carmelo Bene* al Beat 72. Nel maggio lo spettacolo va in *tournee* al teatro Garibaldi di Palermo. Dirige *Salvatore Giuliano, vita di una rosa rossa* di N. Massari. Terminata la preparazione dello spettacolo si trasferisce in Marocco per partecipare alle riprese dell'*Edipo re* di Pasolini (recita la parte di Creonte). Il film uscir  in quello stesso anno. Pubblica *Credito italiano V.E.R.D.I.* per i tipi della Sugar. Da questo romanzo trae il suo primo cortometraggio, *Hermitage*, che esce nel 1968. Pubblica su «Sipario» il copione di *Arden of Feversham*. Recita in un film di Franco Indovina, *Lo scatenato*. 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* (uscito in realt  gi  nel novembre dell’anno precedente su «Sipario»).

1968. Inaugura il teatro "Carmelo Bene" il 15 gennaio con *Arden of Feversham* di anonimo elisabettiano. Insieme a Salvatore Siniscalchi gira *A proposito di "Arden of Feversham"*, un cortometraggio di cui la Cineteca Nazionale conserva soltanto un negativo privo di sonoro. 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 fra vivacissime polemiche ottenendo il premio speciale della giuria. Presenta insieme a Leo de Berardinis e Perla Peragallo *Don Chisciotte* al teatro delle Arti di Roma.

1969. Nel marzo inizia le riprese del suo secondo lungometraggio, *Capricci*, tratto da *Manon* e *Arden of Feversham*. Presenta il film nel maggio al Festival di Cannes. La critica francese, e in particolar modo i «Cahiers du cinéma», lo accolgono con entusiasmo. Si trasferisce a New York per le riprese del film di Piero Zuffi *Colpo rovente*. In questo stesso anno recita anche nel film *Umano non umano* di Mario Schifano. Lavora al progetto di un *Faust* cinematografico che non porterà mai a compimento. Scrive la sceneggiatura *A bocca aperta*, incentrata sulla figura di Giuseppe da Copertino, che pubblicherà in volume qualche anno più tardi ma che non diventerà mai un film.

1970. Lavora a due progetti insieme a Eduardo De Filippo. Un film tratto da *La serata a Colono* di Elsa Morante e un *Don Chisciotte* televisivo da realizzarsi insieme al clown Popov e a Salvador Dalì. Entrambi i progetti si arenano per difficoltà organizzative. Gira invece le riprese di *Don Giovanni*, presentato poi sia al Festival di Cannes che al Festival di Venezia. A questo anno risale probabilmente

anche il cortometraggio *Ventriloquio*. Pubblica il libro *L'orecchio mancante* per i tipi di Feltrinelli. Recita nel film *Necropolis* di Franco Brocani e in *Tre nel mille* di Franco Indovina (trasmesso poi in sei puntate dalla RAI nel 1973 con il titolo *Storie dell'anno mille*). Con un'operazione chirurgica gli viene innestata una protesi dentaria totale.

1971. Nel settembre inizia le riprese del suo quarto film, *Salomè*.

1972. In aprile torna al teatro con una nuova edizione di *Nostra Signora dei Turchi* (ne trarrà in seguito anche una versione radiofonica). Il film *Salomè* viene presentato al Festival di Venezia accolto dalle contestazioni del pubblico. Nell'autunno inizia a girare il suo ultimo film, *Un Amleto di meno*.

1973. Esce nelle sale *Un Amleto di meno*. Realizza per la radio le *Interviste impossibili*, una serie di brevi interviste immaginarie con diversi personaggi storici.

1974. È un anno di intensa attività radiotelevisiva. Registra per la televisione *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi. Majakovskij-Blok-Esènin-Pasternak*, che verrà trasmesso su Rai Due nell'ottobre 1977, e *Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue)* che verrà trasmesso sempre su Rai Due nell'aprile 1978. Realizza per la radio un *Pinocchio da Collodi* e un *Amleto da Shakespeare*. Recita in teatro *La cena delle beffe da Sem Benelli secondo Carmelo Bene*. Esordisce a Milano nell'ottobre con *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina. Spettacolo in due aberrazioni*.

1975. Recita nel film *Claro* di Glauber Rocha. Realizza per la radio *Salomè da e di Oscar Wilde*. Recita la parte di Ta-

merlano in *Tamerlano il Grande* di Marlowe, versione radiofonica di Carlo Quartucci. Esordisce nell'ottobre a Prato con *Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue)*.

1976. Recita in *Faust-Marlowe-Burlesque* di Aldo Trionfo insieme a Franco Branciaroli. Si cimenta in teatro con un nuovo Shakespeare: *Romeo & Giulietta (storia di William Shakespeare)*, di cui realizza anche una edizione radiofonica (*Romeo e Giulietta, da William Shakespeare secondo Carmelo Bene*). Tratto dallo spettacolo teatrale esce anche un disco, *Una nottata di Carmelo Bene con Romeo, Giulietta e compagni*, curato da Roberto Lerici, con la registrazione delle prove al teatro Valle di Roma. Pubblica *A boccaperta* da Einaudi. Il libro contiene la sceneggiatura di *Giuseppe Desa da Copertino. A boccaperta*, il copione di *S.A.D.E.* e *Ritratto di signora del cavalier Masoch per intercessione della beata Maria Goretti. Spettacolo in due incubi*. Il testo di *S.A.D.E.* viene tradotto e pubblicato l'anno successivo anche in francese.

1977. Affronta ancora un testo shakespeariano, *Riccardo III*, di cui realizza una edizione teatrale e una televisiva, entrambe con il titolo *Riccardo III (da Shakespeare) secondo Carmelo Bene*. La versione televisiva sarà poi trasmessa da Rai Due nel dicembre 1981. Pubblica il copione di *Il rosa e il nero* nel volume curato da Franco Quadri *L'avanguardia teatrale in Italia* (Einaudi); quindi *La Salomè di Oscar Wilde* per le Edizioni della Rai e un testo in francese, *Fragments pour un auto-portrait*, sulla rivista «Les Nouvelles Littéraires». Partecipa al Festival d'Automne di Parigi con *Romeo & Giulietta* e *S.A.D.E.* Nel corso delle repliche di *S.A.D.E.* un gruppo di femministe contesta lo spettacolo: Carmelo Bene chiama la polizia, scoppia

una *bagarre* in sala. La *tournée* parigina segna per Carmelo Bene un successo personale di pubblico e di critica. Partecipa a una puntata di *Domenica in* cantando qualche *couplet* di S.A.D.E.

1978. Pubblica una serie di brevi interventi su «Paese sera» (poi raccolti nel volume *La voce di Narciso* del 1982 a cura di Sergio Colomba). Esce dall'editore Giusti di Firenze il copione di *Pinocchio*. Pubblica il testo del *Riccardo III* seguito da un intervento di Gilles Deleuze e una sua risposta (*Sovrapposizioni*, Feltrinelli). Partecipa a una puntata dello spettacolo televisivo *Acquario* condotto da Maurizio Costanzo.

1979. Nel gennaio recita al Quirino di Roma *Otello* (da Shakespeare) secondo Carmelo Bene, collaborazione al testo di Cosimo Cinieri. Di questo spettacolo realizza anche un'edizione radiofonica e una televisiva, mai conclusa, che verrà trasmessa subito dopo la sua morte. Recita *Manfred*, da Byron, su musiche di Robert Schumann. Di questo spettacolo viene registrata una versione radiofonica, una televisiva trasmessa nel settembre del 1983 su Rai Due, e una discografica per la Fonit Cetra che uscir  nel 1980. Oltre al *Manfred* e all'*Otello* registra in questo anno per la radio anche *Cuore* di Edmondo De Amicis.

1980. Realizza l'ennesima dizione majakovskijana: *Spettacolo-concerto-Majakovskij*, musiche di Gaetano Giani Luporini (una replica viene registrata e incisa su disco: uscir  nel 1981). Quindi una nuova tappa della "svolta concertistica": *Hyperion* di Bruno Maderna, *suite* dell'opera (da Hölderlin). Pubblica il testo del *Manfred* per l'editore Giusti.

1981. Il 31 luglio, nel primo anniversario della strage di Bologna, Carmelo Bene recita una *Lectura Dantis* dalla Tor-

re degli Asinelli. La registrazione sonora viene incisa su disco. Nel novembre realizza un *recital* insieme a Eduardo De Filippo che prevede una *Lectura Dantis* e un *Eduardo recita Eduardo*. Esordisce a Pisa il 1 dicembre con un nuovo *Pinocchio* (*storia di un burattino*), musiche di Gaetano Giani Luporini, di cui realizza anche un'edizione discografica. Pubblica il testo in quello stesso anno per La casa Usher. È di questo periodo la separazione definitiva da Lydia Mancinelli. Pubblica da Feltrinelli *Otello, o la deficienza della donna* (con saggi critici su di lui).

1982. Pubblica *La voce di Narciso* (il Saggiatore), che raccoglie suoi interventi editi e inediti. Durante uno dei frequenti soggiorni a Forte dei Marmi nella casa di Antonio Giusti scrive l'autobiografia *Sono apparso alla Madonna*. Il libro uscirà l'anno successivo per i tipi di Longanesi con il sottotitolo *Vie d'(h)eros(es)*. Recita a Milano, al Palazzo dello Sport, i *Canti Orfici* di Dino Campana.

1983. Realizza *Macbeth, due tempi di Carmelo Bene da Shakespeare* (di cui stampa il "libretto" nel programma di sala) e due recital: *Egmont (un ritratto di Goethe)*, versione italiana ed elaborazione per concerto su musiche di Ludvig van Beethoven (anche in edizione radiofonica) e *...Mi presero gli occhi...* da Hölderlin e Leopardi, musiche di Gaetano Giani Luporini.

1984. Il 23 febbraio presenta al teatro Lirico di Milano *L'Adelchi di Manzoni in forma di concerto*, con musiche di Gaetano Giani Luporini. Di questo spettacolo viene realizzata anche un'edizione discografica per la Fonit Cetra, una registrazione radiofonica e una televisiva trasmessa da Rai Due nel settembre dell'anno successivo. Pubblica insieme a Giuseppe Di Leva *L'Adelchi o della volgarità del politico* per i tipi di Longanesi.

1985. Presenta una nuova versione di *Otello di William Shakespeare secondo Carmelo Bene*.

1986. Lavora sulla figura di Lorenzino de' Medici pubblicando un romanzo, *Lorenzaccio* (Nostra Signora Editrice), e realizzando uno spettacolo, *Lorenzaccio, al di là di de Musset e Benedetto Varchi*, di cui esiste una versione televisiva non rivista dallo stesso Carmelo Bene.

1987. Recita a Recanati i *Canti* di Leopardi. La ripresa dell'esibizione viene trasmessa su Rai Tre il 12 settembre. Esordisce a Bari con *Hommelette for Hamlet, operetta inqualificabile (d'À J. Laforgue)*. Da questo spettacolo trae un'edizione televisiva trasmessa nel novembre del 1990 da Rai Tre.

1988. Realizza una nuova edizione della *Cena delle beffe*, con musiche di Lorenzo Ferrero. Si sposa con Raffaella Baracchi. Viene nominato Direttore artistico della sezione teatro della Biennale di Venezia. Carmelo Bene dichiara di voler realizzare nel primo biennio soprattutto momenti di studio e di ricerca. Ne restano tracce nelle riprese video (conservate presso la Biennale) e in due volumi pubblicati: *Carmelo Bene. Il teatro senza spettacolo* e *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89* (entrambi editi da Marsilio nel 1990). L'impostazione anti-spettacolare, nonché gli evidenti problemi di bilancio ingenerano malumori e conflitti interni. La sua Direzione si concluderà nel 1990 con pesanti strascichi legali. Nel luglio ha un primo infarto al miocardio.

1989. Recita al Castello Sforzesco di Milano *Pentesilea. La macchina attoriale – attorialità della macchina*, prima parte del progetto *Achilleide*.

1990. Al teatro Olimpico di Roma presenta il secondo mo-

mento del progetto *Achilleide* (che recita poi anche a Mosca, al teatro Majakovskij).

1991. Operato al cuore, gli vengono innestati quattro *by-pass*.

1994. Pubblica *Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato. Versioni da Stazio Omero Kleist* (Nostra Signora Editrice). Nel giugno partecipa alla trasmissione televisiva "Maurizio Costanzo Show - Uno contro tutti". Nel luglio presenta al Festival Shakespeariano di Verona, al teatro Romano, *Hamlet-Suite, spettacolo-concerto da J. Laforgue*. Da una delle repliche viene tratto un *compact disc*. Mentre recita *Hamlet-Suite* ha un nuovo infarto.

1995. Pubblica per Bompiani *Opere con l'Autografia di un ritratto*, una selezione rivista da lui stesso dei suoi vari scritti.

1996. Presenta al teatro Argentina di Roma *Macbeth-Horror suite*. Dallo spettacolo trae un'edizione televisiva trasmessa nell'aprile del 1997 da Rai Due. Partecipa al Festival d'Automne di Parigi e recita a Berlino all'Hebbel Theater.

1997. Presenta al teatro Quirino di Roma *Adelchi di Alessandro Manzoni*.

1998. Recita al teatro Olimpico di Roma *Voce dei Canti, spettacolo in forma di concerto dai Canti di Leopardi*. Realizza per Rai Due *Carmelo Bene e voce dei Canti*, una lettura dei *Canti* leopardiani trasmessa poi in sette puntate fra giugno e luglio. Recita al teatro dell'Angelo di Roma *Pinocchio ovvero lo spettacolo della provvidenza*. Pubblica per Bompiani *Discorso su due piedi (il calcio)*, con Enrico Ghezzi. Ancora per i tipi di Bompiani scrive con la collaborazione di Giancarlo Dotto l'autobiografia *Vita di Carmelo Bene*.

1999. Riprende il *Pinocchio* al teatro Argentina di Roma.

Ne realizza anche una edizione televisiva, con lo stesso titolo, trasmessa nel maggio del 1999 da Rai Due. Recita al teatro dell'Angelo di Roma *Gabriele d'Annunzio: concerto d'autore. Poesia dalla Figlia di Jorio*, da cui trae anche una versione radiofonica.

2000. Pubblica una raccolta di poesie, *l mal de' fiori: poema*, per i tipi di Bompiani.

16 marzo 2002. Muore a Roma.

Bibliografia essenziale

Principali scritti di Carmelo Bene

Pinocchio Manon e Proposte per il teatro, Milano, Lerici, 1964.

Nostra Signora dei Turchi, Milano, Sugar, 1966.

Con pinocchio sullo schermo (e fuori), in «Sipario», agosto-settembre 1966.

Credito italiano V.E.R.D.I., Milano, Sugar, 1967.

L'orecchio mancante, Milano, Feltrinelli, 1970.

A bocca aperta, Torino, Einaudi, 1976.

Sovrapposizioni, Milano, Feltrinelli, 1978 (con Gilles Deleuze).

Otello, o la deficienza della donna, Milano, Feltrinelli, 1981 (con interventi critici di G. Deleuze, G. Dotto, M. Grande, P. Klossowski, J.P. Manganaro).

La voce di Narciso, Milano, il Saggiatore, 1982 (con interventi critici di S. Colomba, M. Grande, A. Signorini).

Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)ero(es), Milano, Longanesi, 1983.

Lorenzaccio, Nostra Signora Editrice, 1986.

Opere con l'Autografia di un ritratto, Milano, Bompiani, 1995.

Discorso su due piedi (il calcio), Milano, Bompiani, 1998 (con Enrico Ghezzi).

Vita di Carmelo Bene, Milano, Bompiani, 1998 (con Giancarlo Dotto).

Il mal de' fiori: poema, Milano, Bompiani, 2000.

Selezione delle interviste

Sandro Viola, *Con Erode al cabaret*, in «L'Espresso», 29 marzo 1964.

Adriano Aprà e Gianni Menon, *Conversazione con Carmelo Bene*, in «Cinema e film», estate-autunno 1970.

- Ruggero Bianchi e Gigi Livio, *Incontro con Carmelo Bene*, in «Quarta parete», marzo 1976.
- Maurizio Grande, *L'estetica del dispiacere: conversazione con Carmelo Bene*, in «Cinema e cinema», luglio-dicembre 1978.
- Italo Moscati, *Dopo il teatro e il cinema la tv secondo Carmelo*, in «Cineforum», ottobre 1978.
- Carmelo Bene, in Maria Grazia Gregori, *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Colloquio con Carmelo Bene, in Franco Quadri, *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982.
- Goffredo Fofi e Piergiorgio Giacché, *Il teatro di Bene e la pittura di Bacon*, Milano, Linea d'ombra edizioni, 1993.

Principali scritti su Carmelo Bene

- Alberto Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli, 1965.
- Giuseppe Bartolucci, *Carmelo Bene o della sovversione*, in Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968.
- Maurizio Grande (a cura di), *Carmelo Bene, il circuito barocco*, numero monografico di «Bianco e nero», n. 11-12, 1973.
- Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, in Roberto Alonge e Roberto Tessari, *Immagini del teatro contemporaneo*, Napoli, Guida, 1977.
- Gilles Deleuze, *Un manifesto di meno*, in Carmelo Bene e Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Roberto Tessari, *Pinocchio. "Summa atheologica" di Carmelo Bene*, Firenze, Liberoscambio, 1982.
- Franco Quadri, *Il teatro di Carmelo Bene*, in Franco Quadri, *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982.
- Gigi Livio, *L'attore (Carmelo Bene in Macbeth) e L'attore: appunti per una critica non aristotelica*, in Gigi Livio, *Minima theatralia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984.
- Maurizio Grande, *Il teatro della phonè* in Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero. Ideologie e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Roma, Bulzoni, 1985.
- Gigi Livio, *1964: teatro della contraddizione, poetica d'attore e rapporto col testo in uno scritto di Carmelo Bene (1989)*, in Gigi Livio, *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Milano, Mursia, 1992.

- Aa.Vv., *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Venezia, Marsilio, 1990 (scritti di J.P. Manganaro, U. Artioli, C. Dumoulié, A. Scala, E. Fadini).
- Aa.Vv., *Carmelo Bene il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990 (scritti di P. Klossowski, C. Dumoulié, J.P. Manganaro, A. Scala, U. Artioli, E. Fadini, M. Grande).
- Aa.Vv., *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra edizioni, 1995 (scritti di A. Aprà, A. Attisani, R. Castellucci, C. Cecchi, V. Dini, G. Fofi, P. Giacché, G. Giani Luporini, M. Grande, S. Lombardi, J.P. Manganaro, N. Savarese, E. Tadini, G. Turchetta).
- Enrico Baiardo e Roberto Trovato, *Un classico del rifacimento. L'Amleto di Carmelo Bene*, Genova, Erga, 1996.
- Piergiorgio Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una "macchina attoriale"*, Milano, Bompiani, 1997.
- Cosetta G. Saba, *Carmelo Bene*, Milano, Il Castoro, 1999.
- Gianfranco Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Yuri Brunello, *Carmelo Bene tra espressione e contemplazione: appunti su un teatro della presenza e della crisi in «L'asino di B.»*, novembre 2002.
- Antonio Attisani, *La Duse, CB e il teatro poetico*, in Antonio Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Gioia Costa (a cura di), *A CB. A Carmelo Bene*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2003.

*Scelta di recensioni sugli Amleto di Carmelo Bene
(1962-1975)*

Amleto, 1962

- Vice, *Al Teatro Laboratorio "Amleto" di Shakespeare*, in «Momento-sera», 20-21 ottobre 1962.
- Vice, *"Amleto" al Laboratorio*, in «Il Paese», 21 ottobre 1962.
- Vice, *Carmelo Bene in Amleto*, in «Il Tempo», 21 ottobre 1962.
- Vice, *Amleto*, in «l'Unità», 21 ottobre 1962.
- Vice, *Amleto al Teatro Laboratorio*, in «Avanti!», 21 ottobre 1962.
- Vice, *Amleto disintegrato*, in «Il Giornale d'Italia», 23-24 ottobre 1962.

Amleto, 1964

Sergio Frosali, *Un Amleto anticonformista sotto la tenda di un circo*, in «La Nazione», 7 luglio 1964.

Basta, con un “Vi amo” mi ero quasi promesso.**Amleto o le conseguenze della pietà filiale da e di Shakespeare a Jules Laforgue, 1965**

Alfredo Orecchio, *Carmelo Bene strazia Amleto*, in «Paese Sera», 7 aprile 1965.

ag.sa. [Aggeo Savioli], *Amleto*, in «l'Unità», 7 aprile 1965.

Vice, *Amleto da e di Shakespeare*, in «Il Popolo», 7 aprile 1965.

G.A.C. [G.A. Cibotto], *Una vittima di Don Carmelo*, in «Il Giornale d'Italia», 7-8 aprile 1965.

G. Pros. [Giorgio Prosperi], *Duello tra Amleto e Carmelo Bene*, in «Il Tempo», 8 aprile 1965.

i.d. [Italo Dragosei], *Basta, con un vi amo mi ero quasi promesso. “Amleto” o le conseguenze della pietà filiale*, in «Momento-sera», 8 aprile 1965.

g.d.c. [Ghigo De Chiara], *“Amleto” di Carmelo Bene al Teatro Arlecchino*, in «Avanti!», 8 aprile 1965.

Vice, *“Amleto” di Shakespeare e di Laforgue*, in «La Voce Repubblicana», 10 aprile 1965.

Sergio Surchi, *Compromesso l'Amleto del terribile Carmelo*, in «La Nazione», 14 aprile 1965.

Sandro De Feo, *Un palcoscenico nella cattedrale*, in «L'Espresso», 18 aprile 1965.

Amleto o le conseguenze della pietà filiale, da Laforgue secondo Carmelo Bene, 1967

Vice, *Un “Amleto” per modo di dire e le poesie negre degli studenti*, in «Il Giornale d'Italia», 21-22 marzo 1967.

ag.sa. [Aggeo Savioli], *Amleto, o le conseguenze della pietà filiale*, in «l'Unità», 22 marzo 1967.

Vice, *Amleto di Carmelo Bene*, in «Il Messaggero», 22 marzo 1967.

Vice, *Un altro “Amleto” di Carmelo Bene*, in «Il Tempo», 22 marzo 1967.

l.m., *Un Amleto “capellone” al teatro beat di Roma*, in «La Stampa», 22 marzo 1967.

- Vincenzo Talarico, *Ofelia ninfomane*, in «Momento-sera», 23 marzo 1967.
- Rodolfo Wilcock, *Carmelo Bene e il piacere del ritorno*, in «Sipario», aprile 1967.
- Ennio Flaiano, *Amleto di Carmelo Bene* (6 aprile 1967), ora in Ennio Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Rizzoli, 1983, pp. 332-334.
- Giuseppe Geraci, *Per Bene e Laforgue Amleto è un'“altra cosa”*, in «Il Giornale di Sicilia», 28 maggio 1967.
- m.b., *L'“Amleto” di Carmelo Bene al Garibaldi*, in «L'Ora», 29-30 maggio 1967.

Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue), 1975

- Paolo Emilio Poesio, *L'Amleto per Bene*, in «La Nazione», 10 ottobre 1975.
- Sergio Colomba, *Carmelo eroe dell'indecisione*, in «Il Resto del Carlino», 10 ottobre 1975.
- Donata Righetti, *Il principe triste è diventato un clown*, in «Il Giorno», 28 ottobre 1975.
- Odoardo Bertani, *Attacco a un'idea di teatro*, in «L'Avvenire», 30 ottobre 1975.
- Roberto De Monticelli, *Il Pierrot-Amleto di Bene*, in «Corriere della Sera», 30 ottobre 1975.
- Giancarlo Vigorelli, *Amleto adolescente tra fuochi artificiali*, in «Il Giorno», 30 ottobre 1975.
- Felice Laudadio, *Da quale parte della barricata*, in «l'Unità», 30 ottobre 1975.
- Gastone Geron, *Amleto tra beffa e pianto*, in «Il Giornale», 30 ottobre 1975.
- Carlo Brusati, *Ad Amleto piacciono le attricette*, in «Il Mondo», 13 novembre 1975.
- Franco Quadri, *Amleto*, in «Panorama», 13 novembre 1975.
- g.c., *Un Amleto con fantasia*, in «La Stampa», 11 dicembre 1975.
- Guido Boursier, *Uno, due, mille Amleti*, in «Gazzetta del Popolo», 11 dicembre 1975.
- Nino Ferrero, *Un “Amleto” di più per il teatro*, in «l'Unità», 12 dicembre 1975.

- Angelo Maria Ripellino, *Che donnina, quell'Amleto*, in «L'Espresso», 4 gennaio 1976.
- Franco Cordelli, *Carmelamleto Bene uno "spudorato" in scena al Quirino*, in «Paese Sera», 8 gennaio 1976.
- m.ac., *Carmelo Bene presenta il suo "Amleto"*, in «l'Unità», 8 gennaio 1976.
- MC.B., *L'"Amleto" di Carmelo Bene*, in «Avanti!», 9 gennaio 1976.
- Renzo Tian, *Il fascino di Amleto dodici anni dopo*, in «Il Messaggero», 10 gennaio 1976.
- Ghigo De Chiara, *La verità di Amleto*, in «Avanti!», 10 gennaio 1976.
- Aggeo Savioli, *"Amleto" e la nevrosi da impotenza*, in «l'Unità», 10 gennaio 1976.
- S.Su. [Sergio Surchi?], *Amleto disintegrato tra furore e ironia*, «Il Popolo», 10 gennaio 1976.
- Giorgio Prospero, *Carmelo-Amleto follia con metodo*, in «Il Tempo», 10 gennaio 1976.
- Ferdinando Virdia, *Vanno a finire nei bauli protagonisti e comprimari*, in «La Voce Repubblicana», 10 gennaio 1976.
- [S.i.a.], *Vita contemporanea al castello di Elsinore*, in «Il Giornale d'Italia», 12-13 gennaio 1976.
- Alberto Abruzzese, *Fervore di invenzioni a Roma*, in «Rinascita», 6 febbraio 1976.
- Sergio Lori, *Uno "spudorato" Amleto in una scena caleidoscopica*, in «Roma», 19 febbraio 1976.
- Ernesto Flore, *L'"Amleto" di Carmelo Bene ovvero il teatro "impossibile"*, in «Corriere di Napoli», 19 febbraio 1976.

Indice

Premessa. Le ragioni di una scelta	9
L'attore <i>artifex</i> della scena. Carmelo Bene nel teatro italiano del novecento	13
La scrittura drammatica e i riferimenti letterari	55
<i>Amleto secondo</i> Carmelo Bene (1962-1975). Il racconto degli spettacoli	79
Antologia di testi	159
Cronologia della vita e delle opere di Carmelo Bene	179
Bibliografia essenziale	191

Finito di stampare nel mese di ottobre 2004
in Pisa dalle
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com



1. Locandina di *Amleto o le conseguenze della piet  filiale* (1967).
(Collezione privata).



2. Da *Amleto o le conseguenze della piet  filiale* (1967). La scena del dialogo di Amleto con Ofelia: Carmelo Bene (Amleto) e Margherita Puratich (Ofelia). (Fotografia di Riccardo Orsini).



3. Da *Amleto o le conseguenze della piet  filiale* (1967). Un altro momento della scena del dialogo di Amleto con Ofelia: Carmelo Bene (Amleto) e Margherita Puratich (Ofelia). (Fotografia di Riccardo Orsini).



4. Da *Amleto o le conseguenze della piet  filiale* (1967). Amleto davanti alla tomba di Ofelia: in primo piano Carmelo Bene (Amleto); dietro di lui, a sinistra Lydia Mancinelli (Gertrude), a destra Carla Tat  (Kate). (Particolari tratti da un breve filmato realizzato dalla RAI).



5. Da *Amleto o le conseguenze della piet  filiale* (1967). Amleto davanti alla tomba di Ofelia: al centro Carmelo Bene (Amleto), a sinistra Lydia Mancinelli (Gertrude), a destra Carla Tat  (Kate).
(Fotografia di Riccardo Orsini).



6. Da *Amleto* (1975). La scena della recita a corte: al centro Lydia Mancinelli (Kate), a destra Massimo Fedele (primo attore in Elsinore).
(Centro Studi del Teatro stabile di Torino).

Gazzetta del Popolo 9/12/75

DA STASERA ALL'ALFIERI PER LO STABILE TORINESE

«Amleto» secondo Carmelo Bene



Al teatro Alfieri, alle ore 21, andrà in scena il terzo spettacolo della stagione in abbonamento del Teatro Stabile: «Amleto» di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue). Regia, scene e costumi di Carmelo Bene, anche protagonista dello spettacolo.

Accanto all'autore-attore-regista figurano: Lydia Mancinelli, Alfiero Vincenti, Luigi Mez-

zanotte, Franco Leo e inoltre: Paolo Baroni, Benedetta Buccellato, Maria Novella De Cristofaro, Massimo Fedele, Maria Agnes Nobecourt, Maria Luisa Serena, Marina Tagliafarri, Vera Venturini.

Nella foto, una scena dello spettacolo con Carmelo Bene.

7. Ritaglio stampa riferito all'*Amleto* recitato al teatro Alfieri di Torino nel dicembre del 1975. Al centro Carmelo Bene (Amleto), a sinistra Benedetta Buccellato (Ofelia).
(Centro Studi del Teatro stabile di Torino).

TEATRO
STABILE
TORINO

AL TEATRO ALFIERI
da Martedì 9 Dicembre 1975
4° spettacolo in abbonamento



CARMELO BENE

in

AMLETO

di **CARMELO BENE**
(da Shakespeare a Laforgue)

ALFIERO VINCENTI
(re claudio)

LUIGI MEZZANOTTE
(laerte)

LYDIA MANCINELLI
(kate prima attrice in elsinore)

FRANCO LEO
(orazio)

e in ordine alfabetico

PAOLO BARONI	Polonio
BENEDETTA BUCCELLATO	Ofelia
M. NOVELLA DE CRISTOFARO	Fortebraccio
MASSIMO FEDELE	I° attore in Elsinore
M. AGNES NOBECOURT	Gertrude
M. LUISA SERENA	II° attore in Elsinore
MARINA TAGLIAFERRI	Rosencrantz
VERA VENTURINI	Guildenstern

Regia Scene e Costumi di

CARMELO BENE

Assistente alla regia Laura Papi - Assistente alla scenografia M. Novella De Cristofaro - Assistente ai costumi M. Luisa Serena - Realizzazione scene di Walter Pace - Costumi eseguiti da G.P. Il - Parrucche Rocchetti - Attrezature Rancati - Direttore di scena Mauro Contini - Capo elettricista Mario Carletti I° elettricista Gilberto Fiorani - Capo macchinista Ernesto Quaglieszi - Fonica Paolo Marchini - Amministrazione Armando Ceneri.

8. Locandina dell'*Amleto* recitato al teatro Alfieri di Torino nel dicembre del 1975 (Archivio dell'Orsa, Torino).