

Carmelo Bene. I primi dieci anni di teatro

Salvatore Vendittelli

(a cura di Armando Petrini)

Salvatore Vendittelli, nato a Roma nel 1927, è pittore, scultore e scenografo. Collabora per undici anni con Carmelo Bene, a partire dal 1961, nel periodo probabilmente più ricco e interessante della lunga parabola dell'artista pugliese. Realizza insieme a Bene alcuni spettacoli memorabili, che segnano la storia del teatro italiano del secondo Novecento: Gregorio, Amleto, Pinocchio, Salomè, Spettacolo Majakovskij, Nostra Signora dei Turchi, Faust o Margherita e altri ancora. Lavora anche ad alcuni film di Carmelo Bene, riuscendo però a realizzare con lui il solo Don Giovanni (1971). Dopo la conclusione del rapporto con Bene Vendittelli insegna all'Accademia di Belle Arti de L'Aquila e di Roma, alternando la sua attività artistica fra teatro, cinema e mostre d'arte.

Con questo scritto Vendittelli ci offre una testimonianza preziosa e appassionata sul lavoro del giovane Carmelo Bene. Innanzi tutto ricostruisce alcuni episodi oggi dimenticati, dandoci informazioni e avanzando considerazioni molto utili per la ricostruzione degli esordi dell'attore-regista, come più in generale del clima culturale e artistico di quegli anni. In secondo luogo sottolinea con forza – e, appunto, con una intensa passione critica – la crucialità della prima fase del percorso artistico di Bene, dall'avvio nel 1959 ai primi anni Settanta. Lo fa in voluta contrapposizione non solo a quell'atteggiamento critico che tende a "schiacciare" il percorso di Bene sugli ultimi anni di attività, ma anche con quanto lo stesso Bene sosteneva dopo la "svolta concertistica" della metà degli anni Settanta, con quella rinuncia al "conflitto" e quell'apparente pacificazione così diversi dall'atteggiamento "sovversivo" degli anni giovanili (di cui pure lo stesso Vendittelli rileva, sin da allora, i tratti contraddittori).

Uno scritto in cui vibra sotteraneamente, e a tratti si esplicita più chiaramente, un rapporto di amore-odio con Carmelo Bene, il cui lavoro – pur così straordinario negli esiti e fondamentale per la storia della arti della scena del Novecento – non era esente da aporie e oscillazioni. Anche per questo, tanto più grande.

A. P.

Ho conosciuto Carmelo Bene nel 1961, durante il montaggio del *Gregorio. Cabaret dell'800*. Allora Carmelo aveva ventiquattro anni e io trentaquattro. In quel periodo mi trovavo a operare su due fronti culturali, ero coinvolto nella ricerca dell'arte contemporanea, con mostre fatte assieme ai miei amici di studi, come Pino Pascali, Mario Ceroli, Jannis Kounellis, Ettore Innocenti, ecc. (Pascali ha condiviso con me lo studio di via dell'Orso 23 dal '57 al '59) e nello stesso tempo ero intrappolato a svolgere la professione di scenografo in giro per l'Italia. Inoltre avevo da

poco aperto, con il mio socio Giuliano Balducci, un *atelier* di scenotecnica a Monte Sacro. Questo particolare va tenuto presente perché per tutta la durata del rapporto avuto con Carmelo è stato un legante importante. Lo studio di via dell'Orso era frequentato da attori, coreografi, artisti, impresari teatrali e dal '61 anche da Carmelo Bene.

Un pomeriggio incontrai un mio amico direttore di scena e consocio del Circolo Drammatico Romano, circolo che poi diventò il famoso Teatro Laboratorio di San Cosimato, a Trastevere, che mi disse: «Vai al Ridotto dell'Eliseo, c'è una giovane compagnia che vale la pena di vedere». Spinto dalla curiosità entrai in quel teatro che conoscevo molto bene per avervi messo in scena vari lavori. Seduto in fondo alla platea assistei alle prove in corso. Fui sorpreso dall'enfasi della recitazione che somigliava a quella dell'imbonitore da circo e che mi sembrò veramente notevole. Poi qualcuno mi notò e fui costretto a presentarmi. Carmelo mi presentò i componenti del gruppo compresa sua moglie Giuliana. Mi disse che stavano montando un altro spettacolo dopo *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, per riempire i giorni mancanti al termine del contratto e mi chiese un parere. Risposi che tutta l'operazione risultava divertente e molto eccitante, ma non avevo ancora capito dove voleva andare a parare. Lui rispose che non sempre uno spettacolo ha bisogno di qualità contenutistiche. Io insistei dicendo che se lo scopo ultimo era quello del divertimento e della risata, allora bastava aggiungere alle poesie le barzellette di Dapporto o di Bramieri, se viceversa voleva che l'operazione si tramutasse in teatro, allora doveva trovare una motivazione, un tema, uno scopo. Insomma unificare tutto in un contesto significativo.

Nacque così una discussione sugli scopi che doveva avere un'operazione teatrale. Allora Carmelo non aveva ancora le idee chiare su come si sarebbe evoluto il suo teatro, né come sfruttare le sue straordinarie doti naturali, come la grande memoria e la sua bella voce. Si aggiunse alla discussione il contributo di un giovane attore algerino in compagnia, che ricordò la *Poetica* di Aristotele, la quale metteva in primo piano lo *scopo* e la *catarsi* come fine di un'operazione teatrale. Carmelo tagliò corto e mi chiese se ero interessato a studiare una soluzione scenografica per quella cosa, puntualizzando che non c'era una lira a disposizione.

Nel '61, il Ridotto dell'Eliseo aveva sulla parete di fondo del palcoscenico una scala a chiocciola in ferro battuto, che dai camerini degli attori scendeva direttamente sul palco. Scala molto utile perché agevolava l'entrata in scena evitando quella esterna più lunga e a contatto col pubblico. Così, considerato il largo uso di brani lirici che Carmelo aveva in mente di utilizzare, gli proposi di trasformare i camerini in un teatro lirico e il palcoscenico reale in camerini. Per l'occasione avrei aggiunto quattro tolette con relativi *puff* per il trucco degli attori lirici e un manichino carico di costumi d'opera che dovevano nascondere un mascherone africano, utile per il secondo atto.

Doveva essere una competizione tra poetanti, individualisti ed egocentrici. La soluzione piacque.

Nacque così un canovaccio creato all'impronta, lì per lì, durante le prove, col contributo di ogni componente del gruppo. Carmelo teneva le fila di tutto, armonizzando le azioni e coordinando toni e discorsi.

I cantanti lirici dell'opera, negli intervalli dei brani loro assegnati, scendevano nel palcoscenico-camerino per cambiarsi il costume, struccarsi e truccarsi e, *en passant*, per declamare una loro poesia e sfoggiare la loro bravura imponendola agli altri.

È in questo lavoro che Carmelo si scopri direttore d'orchestra, dirigendo un insieme di giovani guitti che giocavano a fare un teatro completamente inventato. Un teatro che puntava sulla novità e sullo scandalo, risultando esplosivo nei confronti di un pubblico che non capiva. C'era un estremismo che sonnecchiava in ognuno di noi. Io e la moglie Giuliana (donna moderna, e ideologicamente lontana dalle idee del marito) insistevamo per portare tutto verso l'exasperazione e il caos, verso la violenza al limite del macabro. Persino la musica doveva violentare, confondere e perdere il suo alone di emotività godereccia. Volevamo infastidire e rompere gli schemi. Volevamo far capire che anche la musica del melodramma apparteneva al vecchio mondo preso di mira. Carmelo un giorno disse (forse rimembranze delle lezioni accademiche): «Un teatro che non fa morti, che non sollecita crimini, delitti, sabotaggi, non può essere teatro, è Spettacolo».¹ Proposito che molto presto dimenticherà.

Giuliana e io insistevamo nel dire che il *kitsch*, il grottesco, la goliardia, dovevano far parte di un unico disegno e che i corpi, i gesti, le parole, il canto, la tensione e il rilassamento, si dovevano modulare in un unico atteggiamento globale. Dovevamo dimostrare quanto assurda e confusionaria, oltre che crudele, era la vecchia borghesia conservatrice ancora in piedi. Carmelo al principio non era tanto convinto del taglio che stavamo dando al lavoro, egli non è mai stato un uomo impegnato, ma da uomo intelligente qual era, sapeva benissimo quando approfittare delle buone idee e novità positive. Si arrivò così a un adattamento.

Montammo il *Gregorio. Cabaret dell'800* in undici giorni. Qui nascono e hanno origine tutti i simboli del teatro di Carmelo Bene. In questo lavoro c'è la somma di tutte le trovate fondamentali per la costruzione di molti lavori a venire, fino alla stagione del cinema degli anni Settanta.

Tenterò di descrivere questo lavoro sapendo che è molto difficile descrivere uno spettacolo.

Si inizia con la musica del *Rigoletto, la donna è mobile*, sparata a tutto volume su una luce rossa intensa. L'azione inizia lentamente. Tutti i lavori teatrali di Carmelo partono in sordina per evidenziare il forte sviluppo in crescendo, fino all'urlo conclusivo. Lo strazio, la disperazione di tutti i finali erano esaltati dalla lentezza quasi noiosa degli inizi. L'attore Torricella svogliatamente prova e riprova a declamare la sua poesia, più e più volte, solfeggia cercando il tono giusto. Arriva alla toletta, si sveste, si strucca, declama. Sempre dall'alto appare la seconda attrice, Paola Falioia. Ferma sul pianerottolo osserva e ascolta il suo collega, poi scrollando le spalle e

¹ C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p.158 [NdC].

iniziando a scendere dice la stessa poesia con un tono più alto e marcato, quasi come un rimprovero o una correzione e lo fa in modo borioso e antagonista. Inizia una gara. Sovrappone la sua enfasi a quella dell'altro, è quasi un duetto tonale. Ora il primo attore si sente minacciato e alza il timbro. La scena si scalda. Lui non vuole partecipare al confronto, è certo di essere lui il miglior dicitore e dunque il più bravo. Torricella, sempre più nervoso, si trucca, si strucca, scandisce. Lei però non demorde, vuole mantenere la supremazia del canto ma senza la benché minima confidenza con l'altro, le interessa l'accordo e lo precisa cercando di non sembrare ripetitiva, mostrandosi propensa alla differenza di toni e varianti. Posa il suo ombrellino, si siede alla toletta, si toglie la parrucca, si strucca, declama. I due si guardano in cagnesco. Quando entra il terzo attore, Manlio Nevastri, l'aria è già carica di tensione. La musica s'intrufola con brani della *Traviata*. Questi cambiamenti improvvisi di pezzi d'opera diversi testimoniano la presenza in contemporanea di tutto il mondo del melodramma ottocentesco, brani sparati a tutto volume che avevano solo la funzione di accumulo, di raddoppio musica-voce. Il nuovo arrivato percepisce l'atmosfera e ne è intimidito. Inizia a scendere in punta di piedi, non vuole disturbare ma declama sommando la sua voce a quella degli altri. È Rosabianca Scerrino, che è accompagnata dalla romanza *Alfredo, Alfredo del mio cuore*. Le quattro voci si sovrappongono, ogni attore declama la sua poesia come se fosse solo. Oltre al gioco dei quattro cantoni c'è anche il graduale aumento parossistico delle voci che si sovrappongono creando caos. Ognuno è preso dalla propria poesia imponendola con forza. I quattro si svestono, si rivestono, si truccano, si spostano da una toletta all'altra, strappandosi pezzi d'indumento a vicenda nella fretta di ritornare di sopra a cantare. Immersi in una luce rossa come la musica che l'avvolge si vedono corpi coperti e scoperti, natiche nude, in mutande, in vestaglia, svolazzi di parrucche, scarpe, oggetti di trovarobato che volano da per tutto. Sembra di vedere spezzoni di film muto. Un caos di grande divertimento goliardico da una parte e una violenta recitazione spinta all'eccesso dall'altra.

La gara continua feroce. Casale approfitta della confusione, quattro quattro scende furtivo dalla scala e sornione guardandosi attorno si avvia verso la ribalta per declamare da solo la sua poesia alla platea. Parte il pezzo della *Turandot: Nessun dorma.. all'alba vincerò*. Casale osanna: *L'ommi de sto monno so l'istesso che svaghi de caffè ner macinino. C'uno prima, uno poi, e un altro appresso...* (Belli). Carmelo ha capito e furtivo lo segue. Anche gli altri però hanno capito l'antifona, così ognuno di loro torna indietro di corsa, prima uno, poi due, poi tre, infine tra spinte e parolacce, sette attori solidali ma antagonisti, si precipitano ai margini del palco gridando tutti insieme, anzi sputando in faccia al pubblico sette poesie. Sette personaggi che urlano il loro mondo davanti a una platea allucinata e indignata.

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

Nel secondo tempo i sette scalmanati entravano in scena a grappolo scendendo dalla scala a chiocciola. Volevano arrivare tutti primi in ribalta per ripetere l'ultima poesia del primo tempo. Giunti trafelati e pieni di lividi ai fianchi, generati dalla ringhiera della scala, la loro voglia matta di dire si bloccava. C'era una specie d'afasia. Si sbracciavano, si protendevano verso la platea per esporre, per dire, ma

dalla loro bocca non usciva più nulla. Il loro sforzo era enorme, le loro vene erano gonfie da scoppiare, ma niente, nemmeno un sussurro. Qualcuno tornava indietro, correva verso la prima toletta che capitava, prendeva un bicchiere d'acqua, faceva gargarismi per schiarirsi la voce, ci riprovava più e più volte, ma niente, la voce non tornava. Questa situazione d'*impasse* e d'impotenza li annientava, li terrorizzava. Schierati in proscenio, sette invasati avevano l'urgenza di dire, comunicare, ma qualcosa glielo impediva. Insistevano ma insistendo, dalle loro ugole non uscivano che mugugni, poi questi si trasformavano in qualcosa che non aveva più nulla di umano. I sette si trasformavano in animali: lupo, pecora, iena, asino, gallo, ecc. C'era la contemporaneità, l'accumulo di corpi e cose, che rivelava l'espressione di un'individualità frantumata, di una realtà decomposta, *la scomparsa dell'individuo*. Nel gran caos generale, la luce rossa si spegneva e riaccendeva sulla grande ammassata passando gradualmente dal rosso al verde foresta. Su questo cambiamento i manichini di fondo si voltavano lasciando apparire il grande mascherone africano. Iniziava così un *tam tam* sfrenato, che scatenava una danza primitiva. Iniziava uno stato babelico. Persa con stupore la parola, i nuovi selvaggi invano tentavano di articolare verbo, e colpiti da progressiva anchilosi, rimanevano paralizzati. A questo punto al demiurgo necrofilo non rimaneva altro che prenderli uno per uno e trascinarli in ribalta. Uno dopo l'altro li *esponeva* davanti al pubblico, seduti al limite del proscenio con gambe e braccia incrociate, gli apriva la bocca e la tamponava con uno straccio bianco. Poi si sistemava anche lui nella stessa posizione. Tutti e sette i personaggi con gli occhi sbarrati, rimanevano immobili ancora per tre minuti d'orologio. Non avevano più nulla da dire.

Ecco. Questo è stato il *Gregorio. Cabaret dell'800*. Un pezzo di teatro di cui nemmeno Carmelo allora capì l'importanza, tanto è vero che nel suo libro biografico scritto con Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, lo liquida con due battute, anzi lo cita solo di riflesso parlando di *Addio porco*: «C'era stato poi *Addio porco*, rivisitazione del mio precedente *Gregorio. Cabaret dell'800*, già presentato al Ridotto dell'Eliseo».² Basta, tutto qui. Egli mischia e confonde i due lavori. Ha rimosso *Gregorio* perché c'era un contenuto, perché era teatro, privilegiando poi lo spettacolo e l'arte.

Quel finale venne ripreso cinque anni dopo dal Living Theatre in *Mysteries and Smaller Pieces*, e quando andai a trovare Judith Malina nel suo camerino per complimentarmi con lei per il loro lavoro, lei trionfante disse: «È vero, io vidi quello spettacolo al Ridotto dell'Eliseo e ne rimasi sconvolta, quell'immagine finale era il massimo che si potesse esprimere per comunicare il mutismo, l'annullamento della parola».

Quella parola che Carmelo a un certo punto ha voluto eliminare per fare arte. È da qui, dal *Gregorio*, che Carmelo scoprì la violenza della parola finalizzata a dire verità nascoste, tabù da abbattere. Ma lo fece sulla spinta di Giuliana e del sottoscritto, allora anarchico sfegatato. Insistevamo sulla dissacrazione, sull'oltraggio e sulla profanazione blasfema. Basterebbe ricordare il tema di fondo della *Salomé*

² C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p.125.

messo in scena al teatro delle Muse (Giuliana allora non era più in compagnia), dove la puzza di merda invase tutto il teatro delle Muse, odore che proveniva dal trono-pozzo di Erode, dove era rinchiuso il Messia-Citti, l'annunciatore della buona novella. La gente si guardava sotto le scarpe e guardava con sospetto il proprio vicino. Quando proposi a Carmelo come presentare il Battista, egli disse: «Troppo forte». Ma poi, su mia insistenza, ci ripensò e disse: «Perché no, tanto la gente non capisce niente». Da allora, in quasi tutti i lavori teatrali, il pubblico veniva colpito anche attraverso l'olfatto: l'incenso e zolfo in *Il rosa e il nero*; l'odore dolciastro di confettura in *Manon* e in *Faust o Margherita*; l'odore di bruciato e di vodka, in *Spettacolo Majakovskij*, l'odore dei sughi e degli aromi violenti della cucina del sud in *Nostra Signora dei Turchi*. Oppure quando al teatro dei Satiri all'alzarsi del sipario del secondo tempo del Faust, assieme agli urli dell'infognato Vincenti-Mefistofele-uomo-mascherato intento a corteggiare Margherita, facemmo piombare sui malcapitati spettatori un muro di fumo denso e acre, limaccioso e appiccaticcio, asfissiantoli tutti. Gente che tossiva, piangeva, soffocava, ma non si muoveva. Aspettava di vedere se Faust riusciva o no a ridare indietro Margherita al nuovo Mefistofele, un povero ragioniere di banca, *uomo mascherato* dei fumetti. Quella platea intossicata pretendeva che fossimo noi a prendere posizione secondo il titolo del lavoro, cioè scegliere tra Faust o Margherita, tra l'uomo pensante e l'animale, tra teatro e spettacolo. Ma erano loro invece che avrebbero dovuto prendere coscienza di ciò che erano, attraverso una colonna sonora pazzesca sparata a tutto volume e piena della vita che l'avvolgeva.

In quella colonna sonora c'era di tutto: Nicolò Carosio che urlava piangendo il gol inglese fatto all'ultimo minuto all'Italia nelle Olimpiadi del 1960. C'erano Topolino, Totò, il Papa, lo scarico del cesso, il pianto del neonato, la sirena della Croce Rossa e della Polizia, discorsi politici e Paperino, pubblicità e inni ecclesiali, gorgheggi di soprano e l'urlo dello *speaker* radiofonico che singhiozzando gridava: «Lazio batte Milan 1 a 0!». Il tutto condito con pezzi d'opera assordanti, mettendo in funzione anche qui il caos descrittivo e significante del *Gregorio*.

Pezzi di teatro enormi. Queste non erano provocazioni, era teatro.

Dieci anni bene o male passati insieme, con una presenza sia pure saltuaria, ma viva nella fase creativa delle prove, dove sia nel famoso Laboratorio che nei vari teatri romani, abbiamo imbastito insieme dieci lavori memorabili che sono tutti dentro la storia del teatro italiano.

Vorrei dire qui, due parole chiarificatrici e correttive sul Laboratorio di San Cosimato.

Senza dubbio è stata una grande esperienza formativa e sperimentale, una fucina di invenzioni teatrali, dal *Pinocchio*, all'*Amleto*, al *Majakovskij*, *Addio porco*, ecc. Ma come è nato effettivamente il Laboratorio, e come sono state costruite quelle cinque o sei opere prima della sua chiusura con il *Cristo 63*? Nel libro delle sue memorie Carmelo parla del Laboratorio affermando che questo nacque dalle ceneri di una falegnameria. Quando ha scritto la sua autobiografia, forse i suoi ricordi non erano più lucidi come una volta, forse ha confuso il lavoro dell'attore Manlio

Nevastri, il quale oltre che fare la spesa e preparare il pranzo e la cena agli attori, si diletta a fare lavori di falegnameria, riparando sedie o tavoli sfasciati la sera prima, oppure ha rimosso volutamente quella nascita, perché riguardava il sottoscritto. In quei locali in realtà risiedeva da anni il Circolo Drammatico Romano di cui io ero socio. Questo circolo era una associazione di persone di varia estrazione sociale che si riuniva per discutere di teatro, fare letture di nuovi testi, e mettere in scena ogni tanto un lavoro fuori Roma. Tra impiegati statali, insegnanti, e artigiani, io ero l'unico professionista della materia e come tale avevo attrezzato il locale per prove e conferenze.

Fu proprio nel periodo della costruzione del *Gregorio. Cabaret dell'800* al Ridotto dell'Eliseo, che venne fuori la necessità di chiudere il circolo per le continue defezioni, rinunce e cancellazioni. Ormai le spese erano diventate pesanti.

Per me allora fu naturale chiedere a Carmelo se non fosse stato il caso di prenderlo noi per farci delle prove o magari per farne un centro sperimentale sulla falsa riga delle esperienze statunitensi. Carmelo, prima indeciso, poi su mia insistenza, quando vide il locale si convinse. Gli piacque, così decise di farci un teatro.

Con i soci rimasti, convenimmo assieme a Carmelo per un rimborso del materiale esistente nel locale con una somma di quattrocentomila lire. Carmelo ce ne diede duecentomila, il resto lo avrebbe dato dopo i lavori per l'agibilità. Inutile dire che del resto non se ne parlò più. Dopo il successo del *Gregorio* ci trasferimmo nel nuovo locale. Con i miei macchinisti costruii una piccola ribalta che prendeva tutta l'apertura della sala grande che avanzava dal muro di fondo per circa due metri e mezzo e alta quaranta centimetri. Dieci tavoli 80x80 cm., quattro sedie impagliate da osteria per ogni tavolo, un fiasco di vino cannellino e quattro bicchieri era tutto l'arredamento del teatro. Vi entravano quindi quaranta persone in tutto. Il cortile del palazzo fungeva da *atelier*. Un locale diventato rapidamente di moda e di conseguenza la curiosità e la gratificazione degli inquilini era data dalla presenza di un pubblico noto, come Visconti, Moravia e la Morante, Ripellino, Flaiano, Pasolini, Eduardo, Gassman, registi e imprenditori come Lebole, che ogni volta che veniva lasciava trentamila lire. Il biglietto d'ingresso era di cinquemila lire, mentre al Quirino il biglietto era di sole duemila. Fu un luogo di rottura.

Siamo nel '62, e lo spirito goliardico, frammisto a quello rivoluzionario, era già premonitore di quello che sarebbe avvenuto poi nel '68: «I signori sono pregati di passare al trucco» e il vecchio e robusto Nevastri, sulla cinquantina, li segnava con *stick* di tutti i colori come tanti Apaches. Le signore ridacchiavano, «Interessante», «Che simpatici», «Che clima eccitante». Ma non capivano. Venivano a teatro per assistere a una cena intima fra attori. Lo scopo di tutto questo? Destituirli, annullarli. Pura goliardia, gioco, scherzo, presa in giro. Eppure fra queste serate anemiche di contenuto, in poco più di un anno e mezzo in quel buco sono stati messi in scena ben otto lavori teatrali memorabili che sono tutti dentro la storia del teatro: *Amleto*, *Pinocchio*, due diverse edizioni di *Spettacolo Majakovskji*, *Capricci*, *Addio porco*, *Federico Garcia Lorca* e *Cristo 63*. Tutti questi lavori sono stati citati da Carmelo nelle sue memorie con superficialità o appena accennati.

L'avversione di Carmelo per il testo nasce dopo gli anni Settanta. Dopo aver letto *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud diceva: «Testo. Dopo Artaud, quello che più conta è liberare il teatro da testo e messinscena». Voleva intendere che si doveva subordinare il teatro di parola allo spettacolo. Insomma spartito e sceneggiatura per lui erano stesure di eventi trascorsi. Ma aveva dimenticato che tutti i lavori fatti negli anni Sessanta, hanno avuto, sotto forma di *canovaccio*, non solo il testo, ma un'importante contenuto.

Ha dimenticato per esempio, il grido di Pasolini alla fine dell'*Amleto*, il primo *Amleto* del '62, allestito al Laboratorio, quando disse: «Ma porca miseria, ora non potrò più vedere un altro *Amleto*». Quel lavoro come al solito era una sintesi del testo shakespeariano. Riducemmo a emblema il carattere d'una condizione umana che si fa concetto, cioè «l'indecisione», centro e causa di ogni testo tragico. Fare o non fare, prendere una decisione. La scena tutta nera, con un arco sulla destra per l'apparizione del fantasma, consisteva in tre doppi troni gotici che componevano l'aula di giustizia per un processo all'uomo. Come avveniva nel *Gregorio*, la contrapposizione delle voci era graduale, aumentando sempre più col procedere dell'azione. Prima due, poi quattro, poi sei voci si sommarono in una rissa di domande e risposte, accuse, dubbi, ansie e paure. Il nostro *Amleto* era tutta una inchiesta.

Così mentre la Corte è stretta da un turbinio di battute indagatrici e si auto-solidarizza, Amleto si trastulla in lugubri riflessioni.

L'*Amleto* è la tragedia del dubbio. Camminando alle spalle dei suoi giudici come l'ombra di Banquo, distribuiva le pagine del testo inondando di bigliettini i sei attori che avevano un gran da fare a cercarsi una propria funzione. Questa tecnica di montaggio è stata usata anche nel *Gregorio* e in seguito anche nel *Rosa e il nero* e qui riproposta con un gioco di duplicazioni e di controfigure di attori che si suggerivano le parti in un teatro entro un teatrino, con un Amleto che entrava e usciva continuamente dal suo ruolo. Contemporaneamente le tre coppie, Re e Regina, Polonio e Ofelia, Orazio e Laerte, in un crescendo di urli, accusandosi a vicenda e in procinto di arrivare alle mani, dopo aver fatto bere un calice di vino avvelenato all'ignaro principe, lo costringevano a cadere ai loro piedi. A questo punto, prima di morire l'uomo si chiedeva dentro di sé: «Chi sono». Il famoso monologo qui, più che essere recitato, è riflettuto, filosofato. «L'essere o non essere» Carmelo se lo diceva dentro di sé, era un fatto privato. Quella sera vidi Pasolini chinarsi su Carmelo che era a terra vicino ai suoi piedi per captare almeno un tono di quel monologo, ma nulla, nemmeno un fiato. Da qui la sua battuta.

Questo dubbio filosofico fu chiarissimo quando affrontammo *Pinocchio* due mesi dopo. Doveva essere la sintesi e la somma di tutti i pregi e i difetti dell'italiano.

Nel montaggio, pensammo subito a Rimbaud e a Jarry, cioè a impostare tutto lo spettacolo su una macchina utilizzabile alla Mandrake, che fosse utile per il gioco del doppio, apparire e sparire. Una messinscena di oggetti e cose adatte alla trasformazione dei personaggi da uomini in animali e viceversa. Il *Pinocchio* è il testo italiano per eccellenza, quello che più ci rappresenta, dunque c'era la presenza del Tricolore dappertutto. Ricordo che nei nostri incontri demmo grande importan-

za all'apparire e al nascondersi. Il nostro *Pinocchio* era una favola per adulti, doveva presentare un personaggio vivo, vero, rappresentativo dell'essenza del carattere italiano: egoista, individualista, antisociale, opportunistico, falso, bugiardo, ladro. Un ingordo uomo della libertà, che rifiuta ogni regola per fare quello che vuole.

Ogni burattino disposto lungo l'ampiezza del proscenio aveva con sé il suo boccoscena con tanto di siparietto che abbassava e alzava per apparire e sparire. Un gioco a mosca cieca: «Pinocchio? Pinocchio dove sono? Pinocchio son qua, Pinocchio son qui, prendimi». E il siparietto privato, saliva e scendeva a volontà. Questi burattini di legno marcio, sono ancora oggi invisibili, si nascondono, e si mimetizzano, imponendo il loro individualismo e la loro ferocia. Pinocchio correndo da un burattino all'altro gridava: «Dove siete?... mi fate paura... mi fate ridere...». Nella sarabanda del gioco a rincorrersi, tra gridi, canti, e musica bandistica paesana, Pinocchio a tentoni andava a sbattere contro Mangiafuoco il reggitore di fili: «Povero me, non voglio morire». Ma Mangiafuoco ama i burattini, soprattutto se sono servili e obbedienti, così lo grazia. Ma per strada incontra la Volpe finta zoppa, vestita da cardinale con un'armatura medioevale e il Gatto orbo d'un occhio, vestito da banchiere con tanto di cilindro lucidissimo. Il Gatto e la Volpe gli dicono: «Tu metti qui i tuoi soldi, ci getti sopra un pizzico di sale e intelligenza imprenditoriale, poi con spirito liberal capitalistico, troverai i tuoi denari centuplicati».

Pinocchio gli dice che li avrebbe ricompensati. Ma la Volpe indignata si schernisce: «Un regalo a noi? Dio ce ne scampi, noi non lavoriamo per il vile interesse, noi lavoriamo per arricchire gli altri». E Pinocchio «Che brave persone!» Ma le brave persone lo derubano.

Per Pinocchio, con quei due loschi figure che si sono fatti da sé, non c'è storia. Lo portano al campo dei miracoli e l'impiccano.

Carmelo aveva visto nel mio studio di via dell'Orso, alcune vetrine realizzate tra il '53 e il '54, dedicate all'infanzia (tra parentesi, sono bacheche che contengono oggetti veri, plastici a grandezza naturale). In una di queste c'è un bambino seduto su un seggiolone, che ha la ciotola della minestrina versata sulla ribaltina; una pastina fatta da tante lettere: «Mia... mia...», le prime parole pronunciate dopo mamma e papà da ogni essere umano. *La roba*. Il possesso per la sopravvivenza. Così quando ci mettemmo a tavolino per scegliere i pezzi più significativi per le denunce che volevamo fare trovammo le giustificazioni di Pinocchio sulla morte del Grillo le origini di ogni male, cioè l'egoismo, l'individualismo. E quando la Fatina incestuosa, che violentava fisicamente sul palcoscenico Pinocchio, come fanno le mamme italiane con i loro figli, gli domandava dove aveva messo le monete d'oro, lui rispondeva con le bugie: i bugiardi hanno l'oro in bocca.

Uno spettacolo anti-nostalgico, in cui il surrealismo della favola di Collodi veniva sfruttato per porre sotto accusa non solo la retorica deamicisiana ma soprattutto l'etica e la morale del cittadino italiano.

Nel finale, non avendo il Laboratorio la soffitta e non potendo far scendere dall'alto le cento bandiere tricolore, come poi avverrà a Spoleto e al teatro

Centrale, queste vennero fatte srotolare da ogni attore per tutto il locale, mentre la musica dei *Pagliacci* di Leoncavallo rompeva i timpani.

Due anni dopo, nel luglio del 1964, lo spettacolo venne montato al Festival di Spoleto dentro una tenda da circo.

Avevo fatto stendere sul palcoscenico una grande bandiera tricolore come base del gioco che stavamo per intraprendere. Durante il collaudo si presentò il Commissario di zona che ci ordinò di rimuoverla dicendo: «Vogliamo scherzare, ci mettiamo a calpestare il tricolore». Carmelo non voleva toglierla e la cosa stava prendendo una brutta piega, così dissi ai macchinisti di sostituirla con tre proiettori da duemila watt da piazzare a terra sul palcoscenico rivolti verso il pubblico, con due gelatine ai lati, verde e rossa. Quei tre proiettori non erano una provocazione, anche se negavano con la loro luce psichedelica ogni possibilità di visione, ma sparavano un'italianità mal digerita alle spalle dei presenti ricomponendo il tricolore sul fondo della tenda.

Anche qui ricompare il montaggio del *Gregorio* con gli imbonitori da circo, che tra urla e canti rievocavano con parole e gesti *Sangue romagnolo* e *La piccola vedetta lombarda*, mentre una pioggia di bandiere calava sul palcoscenico assieme al suono di una banda militare a tutto volume.

Questo lavoro venne poi presentato al teatro Centrale di Roma nel 1966.

Nel luglio del 1962 ero a San Miniato per il mio secondo lavoro, a montare la scena del *Primogenito* di Christopher Fry, con la regia di Orazio Costa.

Carmelo mi telefonò per dirmi che voleva mettere in scena per la terza volta il *Majakovskij*. Avevo visto la seconda edizione Carmelo-Rosselli e me ne ero già fatto un'idea. Amalia Rosselli era una musicista apolide comunista; una strana amicizia, perché tra i due c'era solo la passione per la musica.

Carmelo in questo spettacolo, nella foga della recitazione, lacerava le bandiere rosse bruciacchiate appese al soffitto, simbolo, diceva lui, del fallimento rivoluzionario della Russia del '17. La Rosselli si arrabbiò e se ne andò.

Una mattina del novembre '62 eravamo al bar accanto al Laboratorio in piazza di San Cosimato, lui per un whisky e io per un caffè, quando sentii il proprietario del locale che gridava al garzone: «Si può sapere quando ti decidi a liberare la cantina da quelle maledette bottiglie?». Migliaia di bottiglie di vino col fondo rientrante, robustissime. Pensai subito alla soluzione per il *Majakovskij*. Dissi al barista che le avrei prese io, e spiegai a Carmelo che sarebbero state il terzo personaggio dello spettacolo. Il pianoforte, la sua voce e le bottiglie sarebbero entrate in conflitto tra di loro per evidenziare la disperazione e l'impossibilità dell'uomo di arrivare a Dio. Una montagna di bottiglie circondavano Peppe Lenti in frac bianco al pianoforte a coda che si lamentava di non poter suonare in quelle condizioni. Carmelo gli diceva: «Non devi suonare, devi soffrire». Debbuttammo nel novembre del '62. Qui, come nel *Gregorio*, tutto iniziava in sordina. Carmelo entrava in scena in punta di piedi, sussurrava, recitava in falsetto. Anche il suono del pianoforte era calmo, dolce, poi lentamente le tre voci si alzavano facendosi vive. Nasceva la solita gara di visibilità e più l'uomo tentava di elevarsi a Dio, muovendosi tra il fragore delle

bottiglie vuote, più scivolava giù, soverchiato dal suono del pianoforte che incalzava. Pianto e urlo non riuscivano a dominare il grido straziante del pianoforte suonato con pugni e gomiti. Il rumore demoniaco delle bottiglie, stridulo, ghiacciato, straziava l'uomo che non si rassegnava, la musica non cedeva. La voce ribelle del vetro che si imponeva su quella del pianoforte e su quella disperata dell'uomo era infernale.

Mi piacerebbe confrontare questo *Majakovskij* con uno qualsiasi recitato da Carmelo Bene dopo il 1970, per esempio con quello di Mosca, per capire la differenza sostanziale che c'è fra teatro di prosa e spettacolo.

La lettura di una poesia è teatro? Il rumore di cocci di vetro è teatro? Il suono di un pianoforte è teatro? Sì, se insieme e in contrasto tra loro si propongono come personaggi conflittuali, come soggetti significanti.

Anni dopo Carmelo non ha più voluto sentire parlare di passione, diceva che nel teatro non c'è nulla da leggere nei testi, né una memoria, né un ricordo, né un simbolo, che non c'è alcun senso da scoprire, da capire, ma solo *emozione* da provare. È vero, lui alludeva al teatro che in quel momento stava facendo, con grandi soddisfazioni e successi e che ormai era diventato teatro lirico, "opera d'arte". E come sappiamo l'ascolto di un pezzo di Mozart o *rock* non lascia spazio a riflessioni, pensieri, non c'è niente da capire ma solo emozioni da godere. Diceva Carmelo Bene: «Ero un'orchestra che rilancia un'altra orchestra e così facendo ho strappato il teatro musicale alla volgarità del visivo e alla sconcezza della parola». Quella parola che un giovane russo durante un dibattito dopo la rappresentazione del *Majakovskij* a Mosca non ha più trovato, persa nell'accumulo assordante voce-elettronica; quel giovane disse: «Questo non è il teatro che io conosco, non è quello che mi aspettavo, ma è grande teatro».

Di prosa? Lirico? Un ibrido tra i due? Sarebbe stato interessante chiedergli cosa intendesse per teatro. Quel giovane, abituato ad ascoltare in una rappresentazione teatrale argomenti, temi, conflitti, non trovandoli più si trovò spiazzato, cogliendo invece tre voci amplificate in una sola allucinazione, quella di Carmelo. Altro genere, altra forma. Una cosa è certa: lui e tutta quella platea subirono il fascino del cromatismo timbrico e sonoro della voce di Carmelo, assieme – cosa non secondaria – all'amplificazione della musica elettronica che li inebriò di emozione.

Nel '62 Carmelo, intitolando il lavoro *Concerto Majakovskij* aveva favorito l'equivoco, lasciando credere che si trattasse di musica, invece si trattava di un pezzo di teatro sconvolgente. Carmelo-Majakovskij, nella sua foga dirompente e allucinata, lottava con altri due personaggi, *bene* e *male*, che come lui avevano diritto di parola e che gli erano nemici e antagonisti. La durezza e la violenza delle altre due realtà lo annientavano, evocando insieme una sorta di paesaggio di morte. Le sue straordinarie doti vocali contribuirono a creare, nella disperazione, assieme alle altre voci, una nuova improvvisa drammatica realtà.

I primi lavori di Carmelo sono stati dei grandi *grotteschi*, il genere di spettacolo più difficile ed equivoco, perché somma insieme tragedia e commedia, serio e faceto.

Dopo il 1970, quando ormai sceglie un altro genere a lui più congeniale, lo stesso Carmelo azzarda una sua teoria: «L'amplificazione a teatro e nella poesia, come

fine del teatro e della poesia». Dunque, l'amplificazione come fine, cioè stordire, annullare la mente in deliri. Egli nega il testo drammatico, e con esso la parola che è sempre stata il DNA del teatro di prosa. Certo, il testo è letteratura, non è teatro, ma esso si presenta al lettore come un enigma da sciogliere o come una partitura scritta da decifrare e interpretare. Lettore e regista che intendono usarlo come pretesto per la costruzione di un'opera teatrale, sono costretti a individuare nel testo le intenzioni dell'opera piuttosto che le intenzioni dell'autore.

Egli fin da piccolo coltivò la passione per l'opera lirica; la zia e i suoi genitori lo educarono all'ascolto del melodramma, che utilizzò fin dagli esordi. Tutte le sue opere teatrali sono state costruite affogando l'azione dentro una colonna sonora predominante, con brani d'opera che rompevano i timpani. Inconsciamente il pubblico seguiva il lavoro in un'atmosfera semi-allucinatoria, mettendo in conflitto *mente* ed *emozione*. Scrive Carmelo: «Si lamentano di essere stati esclusi, assordati, ma io sono riuscito a fargli raggiungere l'orgasmo fino al delirio, fino all'ascesi. Sono riuscito a annullarli nella beatitudine, si lamentano della loro fortuna».

È vero, ci ha dato dei momenti di gioia indimenticabili, grandi momenti di turbamento irrazionale. La musica ha sempre avuto lo scopo di provocare una condizione determinata e voluta, e l'unico obiettivo del *rumore organizzato* è l'effetto che esso produce sugli uomini. Produrre questo effetto è la funzione sociale della musica.

Essa non esprime *un* sentimento (che è del musicista), ma produce *il* sentimento, *eccita come la droga*. E come diceva Carmelo, la mente viene annullata per raggiungere l'estasi, fino all'orgasmo mistico.

Credo che questa sia stata la strada più congeniale alle sue potenzialità, che sono state la straordinaria memoria, la bellissima voce e l'udito finissimo.

Quando Carmelo decise di fare *Cristo 63* (rievocazione dell'ultima cena, con tanto di crocifissione in scena) io ero a Luni vicino a La Spezia, con la compagnia Alberto Lupo per montare *Giulio Cesare* con la regia del critico teatrale Giorgio Prosperi e quindi sono venuto a sapere dei fatti accaduti quella sera dai giornali e dagli amici che parteciparono all'evento. Sembra che l'attore argentino che recitava l'apostolo Giovanni improvvisamente alzò la veste e si mise a orinare in platea. In sala c'erano l'Ambasciatore argentino e signora. Il risultato fu l'accusa di atti osceni in luogo pubblico, turpiloquio, vilipendo e oltraggio. Il locale venne chiuso il giorno dopo e fu la fine del Laboratorio.

Quando Carmelo ricomparve all'inizio del 1963, si presentò alla galleria d'arte La Fontanella, in via del Babbuino, dove io esponevo le mie Vetrine. Fu una bella sorpresa anche perché acquistò una di queste, *L'anticristo*, che tenne poi a casa di via Aventina. In quell'occasione mi parlò della *Salomé*. Il debutto fu nel marzo del 1964.

Dovevamo trovare un teatro adatto, possibilmente economico, così finimmo al Teatro delle Muse, di proprietà delle Ferrovie dello Stato, dove io in quel momento avevo in piedi *La Raganella*, con la compagnia Pandolfi-Spina e la regia di Ruggero Jacobbi.

Avevo contribuito alla stesura del canovaccio di *Salomè* e buttai giù degli schizzi adatti. C'era comunque un testo e un contenuto. Carmelo tagliò tutte le battute a Franco Citti, che era il Battista. Citti doveva inventare all'impronta. Ne veniva fuori ogni volta una cosa orrenda. In canottiera e con un cappello di carta di giornale in testa da muratore, ogni volta che emergeva dal trono-pozzo gridava: «Chi m'ha fregato la bicicletta?» Oppure: «A more' c'ha fatto la Roma?».

Queste battute non erano uno straniamento alla Bertolt Brecht, ma un gioco e una sfida alla rappresentazione, una denuncia all'azione simulata e all'illusione teatrale. La scena era una chiesa nelle chiese. Un ibrido ambiente architettonico fra ebraico, greco-ortodosso e cattolico. Al centro, su due gradini coperti di pelli d'animali, c'era il trono cisterna-zi-peppe (un orinale, per intenderci). La luce colorata, la musica del melodramma, l'odore d'incenso e la puzza di fogna dovevano tendere, all'interno della scrittura scenica, a un rapporto omologico con la struttura dell'azione e creare un'ambientazione che rivelasse il senso e il significato dell'opera. Il «terrore di Erode» era la chiave di lettura del testo. Erode sapeva che avrebbe perso regno e potere, e per questo non aveva esitato a ordinare la strage degli innocenti. Ma gliene sfugge uno, che poi, come effettivamente predisse il Messia, prese quel posto che ancora oggi detiene saldamente. Il testo di Wilde fu depredata per trasformarlo in un giallo grottesco in piedi da duemila anni.

Lo spettacolo si arricchiva con tutte le possibili invenzioni del *Gregorio. Cabaret 800*.

Come ho già detto, Carmelo aveva tagliato a Citti tutte le battute di Jokanaan, che ogni volta che emergeva dal trono-pozzo strillava rivolto a Salomè: «A fia de na coloraraa!» La farsa finiva naturalmente con la testa del Battista sul bacile d'argento e con i contorcimenti libidinosi di Salomè, fulminata da un colpo di pistola con cui Erode Antipa liquidava la sanguinaria e un po' matta figliastra.

Salomè è stato il lavoro più blasfemo, più clownesco, più elisabettiano e truculento fra tutti. E non poteva che essere così, visto il soggetto. Carmelo non ha mai parlato volentieri di questo lavoro. Col passare del tempo e degli spettacoli, la sua preoccupazione maggiore è stata quella di cancellare, sottrarre ogni "contenuto" da ciascuna operazione teatrale.

Nell'autunno del '64, dopo circa un mese di prove, andammo in scena con la *Manon*. Dovevo realizzare un parco della Belle Époque, così andai da Paravicini e affittai un'intera scenografia d'opera lirica. Fondali, quinte, principaloni e un boccascena di tela dipinta alto dodici metri. Il teatro Arlecchino, poi chiamato Flaiano, fuori boccascena era alto cinque metri, e le quinte dipinte con grandi platani, che erano alte dodici metri, le dovetti piegare in testa e alla base, senza armatura, volutamente spiegazzate, tenute su da semplici cantinelle in modo da sembrare false e provvisorie. Tutto il parco era costituito da una struttura precaria. Tutto all'improvviso poteva crollare, costringendo gli attori a guardarsi dalla falsa natura. Un divertimento pazzesco vedere gli attori recitare con la spada di Damocle sulla testa che da un momento a l'altro poteva cascargli addosso.

Così alla spettacolare distruzione della scena (veniva giù tutto, celetti, quinte, fondali, lasciando intravedere il muro di fondo con la scritta “Vietato fumare”, mentre Carmelo si limitava a dirigere dalla terza fila di platea la colonna sonora) veniva rivelato il rifiuto della rappresentazione.

Il Des Grieux di periferia finiva per torturare la sua Manon fino a ucciderla e poi a uccidersi nell'impossibilità di abbracciarla teneramente. Assieme alla morte di Manon, tra macchinisti in scena, chierici in processione, guardie comunali che emettevano contravvenzioni e un *can can* orgiastico di sei ballerine, sotto gli occhi di un enorme cavallo della Birra Peroni (che per farlo entrare in platea si dovette rompere il muro che teneva la porta d'ingresso al palcoscenico), si celebrava lo sterminio del melodramma assieme alla romanza del terzo atto della *Manon* di Puccini cantata da Beniamino Gigli, eseguita tre volte di seguito in apertura dello spettacolo. Questa ammicchiata di suoni, canti, voci, col rombo scoppiettante del *go-kart* e gli urli degli attori, ricordava l'atmosfera del *Gregorio. Cabaret 800*.

Come era accaduto per tutti i lavori rappresentati in quel periodo anche in *Faust o Margherita*, andato in scena nel dicembre del 1965, il testo era servito solo come pretesto. Nelle discussioni fatte durante la lettura si decise di cambiare quasi tutto. Per esempio, buona parte del secondo tempo venne lasciato alle improvvisazioni del Vincenti-Mefistofele per corteggiare Margherita. Lo spettacolo iniziava con un ballo in un *night*: Faust vestito da *play boy* con giacca nera di pelle lucida e blue-jeans, con una bottiglia di whisky in mano, ballava con Margherita vestita da sposa. In un angolo qualcuno li osservava: è l'Uomo Mascherato dei fumetti. Un ragioniere di banca. C'era una luce psichedelica che girava sui ballerini, mentre la canzone *Amado mio..!* incalzava languida. Faust bacia Margherita, la lecca, la denuda lentamente, pezzo per pezzo, cerca di provocare l'unico cliente del *night*. L'Uomo Mascherato brama di poter ballare almeno una volta con una donna come quella. Dopo il ballo licenzioso, atto solo a provocare l'uomo presente in sala, l'azione si dissolveva per evidenziare le sartine che spettegolano sulla coppia. La scena ora è nel *night*, ora è in biblioteca, ora in un bordello, ora a casa, ora in studio. Faust di notte entra in una *boutique*, si avvicina a un manichino di plastica. Nessuno l'ha visto ma Margherita pure invisibile è in un angolo. Faust si avvicina e sprofonda languido il capo nei veli nuziali che lo coprono: «Bella, bella, je t'aime». L'ama a tal punto da singhiozzare. Margherita è cerulea. Faust stringe il manichino, si sentono rumori sinistri di celluloidi che accompagnano il suo orgasmo. L'ansimare di Faust fa eccitare Margherita e insieme finiscono inconsapevoli per amarsi attraverso un manichino. Margherita: «Faust! Demonio! Drogato, porco!». Faust vuole tornare a essere Homo Sapiens e ordina a Wagner di ri-catalogare tutti i libri e i manoscritti. Ai piedi della ribalta c'è in corso un Sabba. Le sartine si sono trasformate in streghe. In tutù inglese sotto la luce di Wood si sono riunite per un esorcismo: fare una fattura a Faust per indurlo a sposare Margherita che aspetta da trecento anni. Sul Sabba finisce il primo tempo. Nel secondo tempo sapete come è andata.

Firmerà il novello Mefistofele-Uomo Mascherato per l'acquisto di Margherita?

Questa era la domanda del testo, ma, come già detto, tutto finiva in fumo.

Nell'ottobre del 1966 mettemmo in scena *Il rosa e il nero*, una rivisitazione del romanzo gotico inglese *Il monaco* di Matthew Gregory Lewis. L'originale carica del testo di Lewis, al solito sbriciolato e fatto a pezzi, venne restituita attraverso poche chiavi significative affidate alla fusione degli elementi semiologici del teatro. Ma più che alla gestualità, ai costumi, alla musica, alla parola come suono, questo spettacolo fu giocato tutto sulle luci. O meglio, su un particolare strutturale della scena, cioè sulle due porte laterali in ribalta, l'una di fronte all'altra, che girando su se stesse, aprivano o chiudevano l'accesso alla luce. Dopo una prima lettura del testo fatta con Carmelo, avevo preparato un plastico perché lui stesso potesse vedere meglio le reali possibilità di movimento in scena e imbastire così la sua regia. Si trattava di creare l'atmosfera di un lugubre convento madrileno settecentesco. Tutta la scena era rullata su fondo nero, con oro e argento, e ogni volta che prendeva luce si accendeva creando un ambiente greco-ortodosso. Il plastico fu esposto alla Mostra Internazionale di Scenografia di Praga e al Palazzo Reale di Napoli.

Tutta la regia e i movimenti scenici erano impostati sui tagli di luce che filtravano dalle due porte che si spiavano. L'illuminazione non contemplava alcun riflettore in sala. Al centro della scena, un ingombrante catafalco-confessionale-doppio trono era ben amalgamato con l'atmosfera del bordello conventuale che Carmelo fece diventare, di volta in volta, water, cripta, letto, chiostro, scultura totemica, personaggio complice e antagonista. Carmelo un giorno disse: «L'essenziale è capire che due fasci di luce possano dialogare tra loro come persone che si vedono da lontano». Alla fine il monaco viene consegnato all'inquisizione e, per sfuggire alla sentenza, cerca di vendere l'anima a Satana. Matilda gli dà un ultimo bigliettino che il monaco stesso decifra: «Tanto gentile e tanto onesta pare la donna mia...». Il sipario si chiude sulla frase musicale del *Faust* di Gounod. Da quel poco che era rimasto del romanzo, il lavoro evolveva da scena infernale alla conclusione opposta, cioè a una revisione del terrore in funzione dell'ironia e del burlesco. Un grottesco appunto. Sono d'accordo con Flaiano che in una sua recensione scriveva: «Carmelo Bene evoca un seguito di ideogrammi teatrali, pure immagini depositate nel melodramma e recuperate con uno struggimento, direi da ragazzo che vede ancora il teatro come un suo spettacolo personale, un tentativo di autobiografia da vivere». Quindi un modo di addobbarsi e di vestirsi quasi nevrotico, di incespicare nei reperti simbolici dell'estetismo para-religioso delle sacrestie. Di proporre insomma un'alternativa delirante alla realtà del tempo libero di massa. Non a caso Carmelo Bene è nato a Lecce, nel barocco più fiorito, dove sopravvive un artigianato dei Santari di cartapesta e dove Giuseppe da Copertino fu elevato alla gloria degli altari grazie ai voli che spiccava in chiesa librandosi elegantemente sui fedeli, riscoprendo che la meraviglia è il fine non solo del poeta ma anche dell'attore.

Dopo il Laboratorio, Carmelo stava cercando un locale. Io ne trovai due, uno in via Belsiana e un altro in via Gioacchino Belli. Quello di via Belsiana lo utilizzai

assieme a Gian Maria Volontè per mettere in scena *Il Vicario* di Rolf Hochhuth, un disastro economico e un successo politico.

Un testo acquistato per cinque anni dallo Stato italiano per non farlo rappresentare. Non si poteva permettere l'andata in scena d'un testo che metteva in cattiva luce Papa Pacelli, Pio XII. Così sabato 13 febbraio 1965 il Prefetto ordinava di fermare lo spettacolo. Ci fu un tafferuglio furibondo tra cittadini e polizia. Il teatro fu circondato e bloccato: non si poteva più né entrare né uscire. Volontè, gli attori e un certo numero di spettatori, rimasero chiusi in teatro per un giorno e una notte. Luzzatto, deputato del PSDP, fece un'interpellanza alla Camera per la censura. Poi il lavoro venne recitato alla libreria Feltrinelli di via del Babbuino. Ma una settimana dopo il principe Colonna convocò la compagnia perché rappresentasse l'opera alla presenza di vescovi e cardinali nel suo palazzo.

Non raccontai a Carmelo i particolari di quella avventura, non avrebbe capito. Carmelo appena sentiva odore di politica o di protesta civile, vomitava. Fra i paradossi che ripeteva cito: «Me ne strafotto dei problemi sociali, il povero andrebbe fucilato, la razza umana mi ripugna». Gli dissi che il locale di via Belsiana era sotto sequestro e che rimaneva quello di via Belli. Così andammo a vederlo.

Dunque, la cantina in via Gioacchino Belli 72 divenne il nuovo teatro di Carmelo Bene, il Beat 72 (il 72 era il numero civico della via). Partimmo per il nuovo spettacolo dal romanzo che Carmelo aveva pubblicato quell'anno, nel 1966, *Nostra Signora dei Turchi*. Dopo aver letto il testo e discusso con Carmelo su come impostare il lavoro, decisi di creare due ambienti distinti, il privato e il pubblico. Il privato doveva rimanere isolato, nascosto agli spettatori. Così venne naturale l'idea di chiudere il boccascena con tre porte vetrate cuspidate, una facciata di chiesa gotica. Dentro la scena, sulla parete di fondo, dipinsi un grande rosone-romanico con il fosforo che, illuminato preventivamente, rimaneva acceso per qualche ora. Il pubblico doveva seguire l'azione attraverso i vetri delle porte-finestre chiuse senza sentire nulla. Ciò che accadeva era solo un fatto privato. Il pubblico in platea era seduto su banchi di scuola elementare. Era costretto ad assumere una funzione di *voyeur* e poteva sedere solo sullo scrittoio, con i piedi sul sedile di banchi scomodissimi. Così, l'autonomia *del* teatro diventava autonomia *dal* teatro. C'era in questo spettacolo la volontà di esibirsi *contro* il pubblico, di recitargli *contro*, dopo averlo invitato. Così gli spettatori alla fine finivano per percepire i tre personaggi alienati come spettri, dentro un acquario in una nebulosa di sogno. Una teatralità anti-teatrale. Carmelo in questa parodia della sua vita interiore, raccontava la sua vita da commediante, un pezzo inconscio del suo essere bambino-Pinocchio, disobbediente, vendicativo, sovvertitore per gioco. Un poveraccio che narrava la sua vita ridotta a marionetta mentre, tumefatto dalle disavventure che l'io autoleSIONISTA gli procurava continuamente, esibiva il suo corpo in scena sempre acciaccato, ferito, bendato, malconcio. Ci si trovava davanti alla parabola d'una ributtante vocazione al martirio. Qui Carmelo demistificava il culto ipocrita del sacrificio. Brani di Puccini e Verdi suonavano ossessivi sopra inserti di Ruggero Ruggeri che recitava *Come è bella giovinezza...* e brani di poesia di Federico Garcia Lorca, detta da Arnoldo Foà, *Alle cinque della sera*. Tutto amalgamato da una tempesta di

ricordi, suoni, odori, che Carmelo mescolava e confondeva con sensazioni della sua adolescenza e con le antiche leggende moresche della sua terra d'Otranto. Il Cavaliere, invece d'immolarsi in paradiso, morirà alla fine in un'orgia gastronomica-sessuale con grande consumo di spaghetti nella minuscola ribalta, mentre, perdendo pezzi di armatura, spallacci, elmo e cosciali, con uno sconquasso fragoroso, tentava un buffo approccio amoroso e trovandosi nella impossibilità di farlo, moriva con un colpo di rivoltella in ribalta.

Con questo lavoro finì la mia collaborazione teatrale con Carmelo Bene.

Quanto al cinema, abbiamo portato a termine uno solo dei sei film che mi ha commissionato, *Don Giovanni*, presentato a Cannes e poi a Venezia. Ma io ne ho preparati altri cinque per lui. Progetti completi di elaborati architettonici, di scene e costumi, come *Faust*, *Edoardo II*, *Giuseppe da Copertino*, *Un giorno a Colono* e *Salomè*, che fu poi la causa della nostra separazione.

Ci sono due episodi che hanno determinato un totale cambiamento nella vita di Carmelo. Il primo è accaduto quando abbiamo finito di girare il *Don Giovanni*. Andai da lui per farmi dare parte delle spese effettuate, ma una volta entrato in casa sua trovai un'atmosfera da tragedia. Carmelo girava per la stanza come una tigre in gabbia, Lydia Mancinelli era intenta a scrivere qualcosa a macchina. La sorella Maria Luisa piangeva in un angolo. Preoccupato chiesi cosa fosse successo. La Mancinelli mi spiegò che ci avevano negato il premio di qualità per *Nostra Signora dei Turchi*, e Carmelo aggiunse: «Capisci, ben tre commissari su cinque mi avevano garantito il premio e su quella garanzia io ho fatto dei debiti per girare *Capricci* e il nostro *Don Giovanni*. Sono rovinato». Non l'avevo mai visto così depresso. Io tentai di calmarlo dicendogli che le cose si sarebbero in qualche modo sistemate. Terminato di scrivere, la Mancinelli prese la giacca e uscì. Si era fatto tardi, volevo tornare a casa visto che ogni speranza di parlare di soldi era svanita, quando a un certo punto Carmelo mi chiese se per piacere lo potevo accompagnare con la macchina a Piazza del Collegio Romano. Arrivati in piazza capii subito cosa voleva fare. Mi aveva incastrato ancora una volta ma lo assecondai. Entrammo nel Distretto di Polizia e il povero appuntato di guardia venne investito da un energumeno delirante che voleva essere arrestato per non commettere un omicidio. L'appuntato, con gli occhi di fuori, di fronte a quella situazione capitatagli tra capo e collo non sapeva più che pesci prendere. Carmelo voleva essere arrestato per essere difeso da se stesso. L'agente telefonò subito al suo superiore. Quando arrivò il commissario, la commedia riprese più drammatica: «Arrestatemi! Ho paura di me stesso! Sono sconvolto, voglio uccidere il professor Guidotti perché mi ha rovinato». Il commissario lo squadrava dubbioso: «Lei se ne deve andare, noi non le possiamo fare niente, si rassegni». Carmelo, con indosso un elegante abito di velluto blu ma con la barba lunga di almeno tre giorni, facendosi prendere da una convulsione di pianto disse: «Ho paura, arrestatemi prima che io possa compiere l'irreparabile». Improvvisamente si spalancò la porta a libretto del commissariato ed entrarono trafelate una decina di persone fra giornalisti e fotografi con la Mancinelli in testa. In quel momento capii: la Mancinelli era uscita di casa per recarsi all'Ansa.

A quella vista il commissario capì definitivamente lo scopo di quella visita e infuriato disse: «Senta, se fra due secondi lei è ancora qui, io la faccio trasferire alla neuro». Io presi subito la palla al balzo e sapendo quanto temesse le punture gli dissi: «Carme', alla neuro fanno delle iniezioni così» e feci seguire la frase con la mano sinistra appoggiata all'avambraccio destro. Quel gesto lo spinse precipitosamente fuori del commissariato con tutti i giornalisti. Una volta fuori si formò un drappello rumoroso: domande, risposte, schiamazzi misti a lampi fotografici. Sembrava un set cinematografico. Io in disparte mi maledicevo perché odiavo quelle sue sceneggiate.

Il giorno dopo tutti i giornali di Roma riportavano la notizia in prima pagina: *Il clamoroso caso dell'attore e regista Carmelo Bene: Arrestatemi*, «Paese Sera» del 10 dicembre 1970; *Sconcertante richiesta di Carmelo Bene: Arrestatemi, voglio uccidere*, «Il Messaggero» del 9 dicembre 1970. Ecco, finalmente aveva sfondato. Giorni dopo venne convocato dal Ministro del Turismo e Spettacolo, Gianmatteo Matteotti.

Il secondo cambiamento nella vita di Carmelo Bene è avvenuto nel 1977, quando incontrò il Maestro Francesco Siciliani, allora Direttore del Conservatorio di Santa Cecilia, nell'intervallo di una sua recita del *Riccardo III* al teatro Quirino, che gli propose di lasciare il teatro di prosa per il teatro lirico. Scrive Carmelo: «Dopo l'incontro con il mio Maestro Siciliani non potevo continuare a non guadagnare una lira».

Due momenti decisivi per la sua carriera. Il primo fu un colpo di genio pubblicitario che gli aprì le porte alla popolarità e alla casta del potere, il secondo liberò le sue grandi potenzialità declamatorie e lo portò alla ricchezza.

Un giorno Carmelo mi telefonò e mi chiese se volevo andare con lui al Festival di Venezia alla presentazione del *Don Giovanni*. Non avevo ancora visto come era stato montato il film, così, incuriosito, accettai. Anche perché il Direttore della Biennale era il mio amico e regista Ernesto Laura, con cui avevo collaborato in alcune messe in scena, e con lui organizzai in fretta e furia una esposizione di sei delle mie vetrine. Alle dieci di mattina andai con Carmelo a vedere il film. La Mancinelli era a Venezia con lui, perché non venne alla rappresentazione? Evidentemente già sapeva cosa voleva fare. Terminata la visione ci avviammo noi due soli, fra uno scroscio di applausi, verso il grande tavolo delle conferenze. Un fiume di domande: «Secondo lei, il bombardamento di immagini così veloce dal punto di vista linguistico si rifà...», oppure: «Cosa significa la presenza di Mozart...?». A ogni domanda Carmelo faceva scena muta. «Il suo Don Giovanni combatte con se stesso, d'accordo, ma quello specchio rotto allude forse...». Niente, non rispondeva. Lui rimaneva muto ma io, tormentato dalla timidezza, soffrivo maledettamente quella situazione e maledicevo il momento che avevo accettato di seguirlo. Le domande continuavano a fioccare in francese, in inglese, in italiano ma niente. Cinque minuti, dieci, un quarto d'ora, dopo venti minuti arrivarono i primi insulti: «Maleducato... Buffone...». Subivo innocente le sue bravate. In quel momento ricordavo di avergli sentito dire: «A un certo punto ci si mette in piazza, ci si dedica all'indecenza. Ho fastidiato il prossimo per saggiarne le reazioni».

Imbarazzatissimo volevo alzarmi e andarmene. Poi disperato e prigioniero dentro quell'atmosfera tesa, mi rivolsi a Carmelo e dissi: «Non fare troppo il didattico». Lui sbottò a ridere con quel suo ghigno sotto i baffi e si sbloccò la situazione. Prese il microfono e disse: «Il Vendittelli dice che non devo essere troppo didattico: è vero, chiedo scusa per la mia logorroica favella, così rispondo a tutti con una sola battuta: “Se il film non lo avete capito, tornate a rivederlo”». Si alzò, e in un'orgia di urli, fischi e parolacce, uscimmo incolumi.

Indignato, andai a salutare il direttore Laura, ringraziandolo di tutto e partii per Roma senza rivedere Carmelo.

Due settimane dopo venne nel mio studio per farsi perdonare e mi portò in regalo il suo libro *L'orecchio mancante*, con dedica «A Salvatore (grazie per Don Giovanni!) dedico questo orecchio al posto del suo naso». Questo è stato il suo secondo ringraziamento dopo l'*Amleto* del Laboratorio nel '62.

Siamo così arrivati al giorno della rottura dei nostri rapporti e alle cause che determinarono le sue rimozioni nei miei confronti. Carmelo per me è stato all'inizio un fratello minore che andava consigliato e aiutato. Ma col passare del tempo a forza di togliere spazio al razionale, aiutato da alcool, fumo e droghe si è trasformato in un'opera d'arte.

Terminato di girare il *Don Giovanni* un giorno mi chiamò e mi disse che dovevamo andare a Firenze per un sopralluogo ambientale per il film *Salomè*. Come già detto, tutti gli esecutivi erano già pronti, così con la mia macchina partimmo per visionare il luogo dove si doveva girare. Una sua amica collezionista d'arte, Anna Maria Papi, gli metteva a disposizione gratis il terrazzo del suo palazzo. Avendo a disposizione solo i quaranta milioni del premio di qualità ottenuto per il *Don Giovanni*, dovevamo farci bastare i circa trecentosessanta metri quadri del terrazzo. Ma appena lo vidi mi prese un colpo, il terrazzo aveva un parapetto di appena trenta centimetri di altezza. Dissi subito che lì non potevamo fare proprio niente. Carmelo andò su tutte le furie: «Non puoi farmi questo, perché non possiamo girare qui?». Gli spiegai che con tutti i cavi elettrici che ci sarebbero stati, la prima persona che avesse messo piede su quel terrazzo sarebbe finita di sotto. Lui sempre più incavolato replicò che potevamo alzare delle paratie e che queste oltre tutto potevano essere anche utili per la scenografia. Gli domandai allora con quale luce avrebbe illuminato i set, dove avrebbe messo gli attrezzi di lavoro, il dolly, le macchine da presa, gli oggetti di scena, il trovarobato, i camerini per il trucco, la sartoria con i costumi. Aggiunsi che avrebbe dovuto costruire una struttura per l'apparato elettrico molto più costosa che per girare in uno studio (come poi avvenne, un anno dopo a Cinecittà con Gino Marotta).

Carmelo mi rispose con freddezza che gli avevo creato sempre ostacoli d'ogni genere e aggiunse di non preoccuparmi perché avrebbe girato il film anche senza di me: «Accomodati», dissi e me ne andai. Ero stanco e sfinito delle sue assurde pretese e partii per Roma lasciandolo a Firenze. Giorni prima avevo portato a casa di Carmelo tutti gli elaborati della *Salomè* per valutarne spese e fattibilità, e li rimasero. Nel mio studio attuale ho ancora tutti i lucidi di quei progetti.

Dopo di allora non l'ho più voluto vedere.

Non passò nemmeno un mese che ricevetti una telefonata da una dirigente del Ministero del Turismo e Spettacolo per avvisarmi che Carmelo era stato al Ministero per cancellare il mio nome dalla pellicola del *Don Giovanni*. Ho descritto nei minimi particolari, in una prossima pubblicazione, la nascita e la lavorazione di quel film, durata oltre un mese e mezzo. Sbalordito per questo passo incomprensibile, per questa azione vendicativa, fui costretto a rivolgermi all'Unac, il sindacato dei lavoratori dello spettacolo. Carmelo voleva prendersi tutti i quaranta milioni del premio di qualità per il *Don Giovanni*. Il sindacato bloccò il mandato e questo atto determinò il suo fallimento. Non avendo più quei soldi per pagare i creditori, qualcuno gli dichiarò bancarotta. Adriano Aprà, nel suo saggio *Oltre lo schermo* scrive: «Don Giovanni è prodotto dallo stesso Bene. A quanto ne so, dopo le prime rapide uscite, il film è diventato introvabile perché negativo e copie sono stati sequestrati a causa del fallimento». Ma perché fallì? Ora lo sapete. Questa è stata la vera causa della nostra separazione.

In questo periodo venni chiamato a insegnare «Architettura teatrale e cinematografica» presso l'università Ca' Foscari di Venezia, insegnamento che tenni trent'anni, dopo Venezia, a L'Aquila e a Roma.

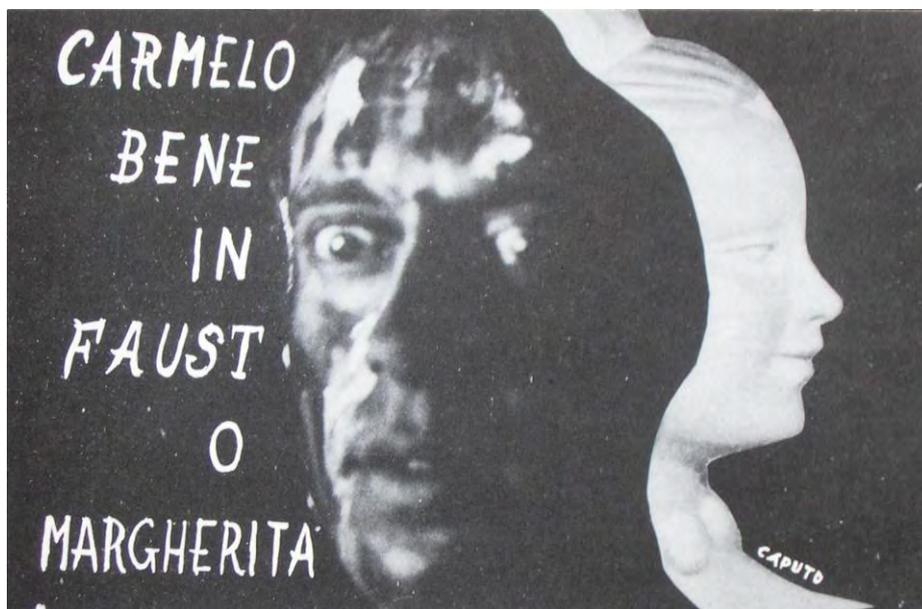
In seguito all'episodio del commissariato, Carmelo Bene aveva ormai acquisito una tale notorietà da imporsi persino al Ministro Matteotti, che lo scaricò ai vari direttori generali del Ministero del Turismo e Spettacolo, fino a fargli firmare il suo primo contratto decente all'Eti, appena adeguato al suo valore.

Dopo il cinema tornò al teatro ma ci tornò con altri presupposti e altre prospettive, mettendo in ginocchio gli uomini che contavano, riuscendo ad avere tutto e quando voleva. Avrà grandi teatri, code ai botteghini, un via vai di critici osannanti e uomini di cultura smaniosi della sua amicizia. D'ora in poi occuperà i grandi teatri collezionando esauriti in tutta Italia e all'estero. Metterà in scena buona parte dei nostri spettacoli passati, tradendoli, mortificandoli in spettacoli belli, ricchi e vuoti di contenuto. Ormai se lo poteva permettere. Finalmente aveva i mezzi per fare grandi spettacoli, che piacevano, diversamente da quelli del passato, che non solo erano stati contestati, ma costringevano il pubblico a discutere animatamente. Ricordo che dopo le recite di *Manon* nel '65 alle due di mattina c'era ancora gente fuori dal teatro a litigare e a confrontarsi, compresi gli attori di altre compagnie che vedevano messo in discussione il loro modo di fare teatro. Carmelo invece più tardi considererà il teatro un depensamento anti-dialettico, privo di coscienza collettiva. Dunque non c'è pensiero, né dialettica, ma solo emozione. Per lui andare a teatro era come visitare una mostra d'arte o assistere a un concerto.

Da qui in poi sarà l'epoca delle «interviste impossibili», delle sue presenze in radio, delle apparizioni televisive per letture di poesie. Familiarezza sempre meno con gli attori e sempre più con la grande tecnica acustica. È diventato la *Voce Orchestra*. Negli anni Ottanta viaggia su enormi tir e i suoi spettacoli diventano allestimenti da grandi concerti *rock* e gli ingegneri del suono sono i suoi interlocutori preferiti.

Nel 1979 legge il *Manfred*, poema drammatico di Byron, con musica di Schumann diretto da Piero Bellegu, orchestra e coro dell'Accademia di Santa Cecilia. È il suo debutto concertistico. Dice Carmelo: «Proposi a Siciliani una formula nuova, sottrarre il *Manfred* all'operistica e riportarlo in forma d'oratorio». E prosegue: «Mi sarei assunto da voce recitante tutti i ruoli, introducendo la strumentazione fonica in concerto per consentire alla magnifica musica di Schumann, affrancata dal servilismo delle scene, d'essere centrale per tutto lo spettacolo. Uno spettacolo sul semplice rapporto Byron-Schumann, non disturbato finalmente da scene, costumi, decori, trovarobato, fumi infernali e stolto arredamento».

Questa formula, più che una trovata, fu la fine del suo teatro di regia. Carmelo aveva evocato a sé tutte le parti del testo di Byron in una sorta di fantasmagoria timbrica straordinaria in un'ora di spettacolo *non stop*. Un trionfo. Un'esaltazione mistica più che meritata. Aveva sfruttato e portato al massimo delle possibilità le grandi doti vocali che possedeva. D'ora in poi farà letture di poesie con grandi orchestre alle spalle, ritornando all'esperienza del *Gregorio* ma senza più uno straccio di contenuto. Alla fine dei suoi giorni Carmelo affermava: «Ogni teoria da me scandita, dalla formulazione della macchina attoriale in poi, riguarda la mia vita». Per questo non poteva lasciare una sua scuola: dal momento che teoria e vita si identificavano, finita la sua vita finiva anche la sua teoria. La macchina attoriale non c'è più, se n'è andata con lui e non è più ripetibile. Rimangono i suoi film, i suoi scritti e soprattutto i canti registrati, la sua discografia concertistica, le registrazioni televisive e radiofoniche, i versi, le voci. Ma del teatro della prima ora non c'è più traccia. Dei primi meravigliosi dieci anni s'è perso il ricordo.



Locandina di *Faust o Margherita* (1965)



Foto di scena di *Pinocchio* (1966)



Fotografie di scena da *Il rosa e il nero* (1966)



Cristo 63 (1963)



Bozzetto di Vendittelli per Gregorio. *Cabaret dell'800* (1961)



Salvatore Vendittelli con i personaggi di *Amleto*.
Spettacolo realizzato da Vendittelli e Pascali nel 1957



Salvatore Vendittelli con i suoi Pupi realizzati dopo la
visita a Mosca al Teatro dei Pupi di Sergej Obratzov