

## *Carmelo Bene «Già dalla nostra tramontante nascita incomincia un destino»*

---

Luisa Viglietti<sup>1</sup>

### *Abstract en/it*

«We can no longer bear to know what we already knew in the cradle. That ruin is certain!», Carmelo Bene makes his Pinocchio say. Through soft lighting and a constant climate in summer and winter his home was turned into a no-place. Elegant in a dandy sort of way, by a strange coincidence in his life all the things he had written about came true, from *Nostra Signora dei Turchi* up to *L mal de fiori*. This kind of fate contrasts with Carmelo Bene's idea to deny any destination, any progression. The subtractive, minor artist approach that Gilles Deleuze ascribed to his works, mean denying the logic of major and minor, of procedure and fulfilment.

«Non se ne può più di sapere quel che già nella culla sapevamo. Che la rovina è comunque certa!», fa dire Carmelo Bene al suo Pinocchio. Le luci soffuse e un clima costante d'estate e d'inverno rendevano la sua casa un non-luogo. Elegante nei modi, dandy, per una strana coincidenza nella sua vita si sono avverate tutte le cose che aveva precedentemente scritto, da *Nostra signora dei turchi* fino a *L mal de fiori*. Una sorta di destino che contrasta con l'idea di Carmelo Bene di negare una finalizzazione, una qualsivoglia progressività. Sottrarre, minorare, come ha scritto delle sue opere Gilles Deleuze, significa negare la logica di maggiore e minore, di processualità e compimento.

### **1. Premessa**

Avendo trascorso otto anni della mia vita con Carmelo Bene, mi è difficile scindere completamente la conoscenza puramente professionale da un quotidiano altrettanto impegnato. La lucidità culturale ed esistenziale di Carmelo Bene è il mirino attraverso il quale ancora oggi osservo l'inseparabile legame che egli stesso ha voluto costruire ostinatamente fra la sua vita e la sua opera. L'arredo della sua casa, la postura nel lavorare, fanno un tutt'uno con la sua persona e personalità. Evoco, dunque, per questa ragione, dei ricordi personali intrecciandoli con dati più oggettivi del suo pensiero, e del suo lavoro.

---

<sup>1</sup> *Fondazione l'Immemoriale* di Carmelo Bene. Dal 1994 al 2002 costumista e assistente per tutti i lavori di Carmelo Bene, teatrali, televisivi ed editoriali.

Il tema della volontà schopenariana, di un anti-destino hanno permeato Carmelo Bene attore-autore che si sottrae al già stigmatizzato, al ready made della cultura, della società, della famiglia, fino ad aspirare all'inorganico, alla cancellazione del tempo. L'atto della negazione (come per il Pinocchio: i costumi che non dovevano essere costumi, in una scena che non doveva essere una scena) è un volersi disfare del linguaggio già scritto, dell'interpretazione già interpretata. È un volersi disfare in ultima analisi del rocchetto delle Parche.

## 2. Carmelo Bene come autore di se stesso e la Parodia, ovvero il Desiderio del Desiderio

«Carmelo Bene aveva fatto propria la lezione di Lacan: non si è padroni del proprio linguaggio. È una verità non vincolata alla teoria, ma che permeava il suo stare al mondo al punto che questi discorsi trapassavano nel quotidiano»<sup>2</sup>. Carmelo Bene dotato di una memoria eccezionale, si dedica sin da giovanissimo ad appassionate letture, e ben presto definisce il proprio interesse per alcuni argomenti che sente molto vicini alle sue più naturali inclinazioni, concentrandosi su un argomento principale: *l'uomo nella sua essenza: l'unico* che abbandona la ragione comune e tutto ciò che lo circonda: il sociale, la natura, il buonismo, l'amore, l'onore, la famiglia. Il suo agire non ha più una sola e razionale chiave di lettura, ogni uomo riflette il proprio io involontario, e ne diventa il prodotto oggettivo, abbandonato così ad un suo proprio destino.

Incline ad una visione *sublime* dell'esistenza, C. B.<sup>3</sup> intende il sentimento, come desiderio del desiderio o male del desiderio, un romanticismo che non si afferma al di sopra della ragione, e non è neppure il cosiddetto sentimentale o sentimento malinconico- contemplativo; è piuttosto un fatto di sensibilità, un desiderio che non può mai raggiungere la propria meta, perché non la conosce, non vuole e non può conoscerla.

È la diretta conseguenza di quanto sperimenta l'uomo nei confronti dell'assoluto, un senso di continua inquietudine e struggente tensione, un sentimento che affligge il soggetto e lo spinge ad oltrepassare i limiti, opprimenti e soffocanti, per rifugiarsi nell'interiorità o in una dimensione che supera lo spazio-tempo.

C. B. per scongiurare la trappola dei significati scavalla nell'ironia: la consapevolezza della finzione delle cose che circondano l'uomo e che egli stesso crea, si traduce in parodia, l'uomo incosciente nella sua stessa limitatezza, mette in scena *La sospensione del tragico*: «È così che

---

<sup>2</sup> Francesca Rachele OPPEDISANO, introduzione alle proiezioni su C. Bene Cinema Detour Roma 2009.

<sup>3</sup> Da questo momento in poi menzionerò nel testo Carmelo Bene con C.B. come lui stesso amava segnalarsi.

grazie all'interferenza dell'accidentaccio, la surgelata lama del comico si torce lancinante nella piaga inventata tra le pieghe risibili-velate della rappresentazione nel *teatro senza spettacolo*<sup>4</sup>. Inconsciamente sin dai suoi primi spettacoli agisce seguendo queste linee di massima, il ventenne Caligola<sup>5</sup> veste i panni di un esuberante ed egocentrico C. B., successivamente descritto con voluta ostentazione nel romanzo-biografico *Nostra Signora dei Turchi*<sup>6</sup>. Il protagonista è un giovane che nella sua solitudine di provincia immagina relazioni e prospettive visionarie, che preannunciavano in qualche modo al suo futuro: essere una voce.

Precisa Maurizio Grande:

[...] simulacro della voce narrante, *Nostra signora dei Turchi* si ricongiunge all'orale come corpo minerale della lingua e come edificio vocale della scrittura. Le molte voci del romanzo sono, dall'altro canto, le voci ritornanti di chi è in grado di ascoltare ancora sia il minerale sia i residui filamentosi dell'organico: voce del palazzo Moresco (il minerale-orale); voci della Poltiglia dei Martiri di Otranto (l'osso nel quale risuona il filamento fibroso e, attraverso la voce, acquista anche gli occhi, questa vista della voce); voci di storie barbare e di sangue antico; voci della interiorità di un morto, sopravvissute nelle reliquie di "lettere non spedite", favoleggianti portentosi incontri di cavalieri bianco-piumati con ancelle, misericordiose "infermiere per amor dell'arte"; tonitruanti voci di sapidi monaci o desolata nostalgica voce di una Santa che non ne può più di tornei truccati e di sottigliezze da frati Scolopi sulla distinzione fra "curare" e "guarire". Voci, sempre e comunque voci, che narrano la risonanza interiore della scrittura da esse impregnata e sequestrata. Voci che minerali preziosi dell'orale-barocco, di una infinita piegatura dell'essere fra l'ascolto e il narrato. Lo stile di *Nostra Signora dei Turchi* è il gesto di evenienza alla lingua del rumoreggiare di un epos interiore fatto di immagini vocali che solo il tenuto-continuo dell'imperfetto *riesce a far vedere all'ascolto*. È lo stile dell'assenza, della mancata incisione della mano nella scrittura. Lo stile non come marcatura e segnatura del corpo della lingua, quanto come rinuncia all'incisione, perché non vi può essere incisione di una voce che si svincola dallo scritto e si fa ascolto dell'imperfetto narrare-narrato dell'interiorità<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> C. BENE, «Autografia di un ritratto», in Id. *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, p. X.

<sup>5</sup> Spettacolo teatrale *Caligola* di A. CAMUS (I edizione) versione italiana di C. Bene e Alberto RUGGIERO, protagonista C. Bene, scene e costumi di T. Vossberg, Roma, Teatro delle Arti, ottobre 1959.

<sup>6</sup> C. BENE, *Nostra Signora dei Turchi*, Milano, Sugar, 1966.

<sup>7</sup> Maurizio GRANDE, «Introduzione», in C. Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, Milano, Bompiani, 2005, p. 9.

E ancora definisce la *suspensione del tragico* in C. B.: «Il teatro è parodia della messa in scena, la letteratura è parodia del linguaggio, il cinema è parodia dei fantasmi semoventi, l'attore è parodia dell'io»<sup>8</sup>, da queste premesse nasce e si sviluppa il percorso artistico e personale dell'artista C. B. In nessun modo, e in nessun caso, ha mai distinto i due ruoli, una forte dose di autobiografismo attraversa in modo trasversale tutta la sua opera autoriale, per questo è stato raramente interessato a collaborazioni diverse. Una visione totale dell'essere autore di se stesso. Una elaborazione attinente alla conoscenza, alla capacità di riprodurre immagini, sensazioni visive e acustiche primitive: «il lavoro di Carmelo Bene è già di per sé un viaggio sognante nella cosmogonia del teatro di cui riesce ad imporre una rivisitazione essenzialmente eidetica, non solo di luoghi e situazioni e personaggi ed autori, ma anche di tecniche, e di modi di fare e di pensare il teatro»<sup>9</sup>.

### 3. L'essere numeroso come Frankenstein: il corpo dell'altro

Come il Dottor Frankenstein era riuscito a ricostruirsi il corpo, aiutato dalle straordinarie letture che aveva frequentato e che gli avevano segnato il passo, negli anni: da Emily Brontë, a Iginio Ugo Tarchetti, Collodi, Majakovskij, James Joyce, Villiers de L'Isle-Adam, Cervantes, Dante, Leopardi, Dino Campana, Léon Bloy, Barbey d'Aurevilly, Shakespeare, Edgar Allan Poe, Jules Laforgue, per non parlare di Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Max Stirner, Platone, Freud ecc, ecc...., e dalle frequentazioni da prima sui libri e poi dal vivo di Gilles Deleuze, Michel Foucault e Pierre Klossowsky. Metabolizza tutti gli autori da lui frequentati in biografi-in-qualche-modo. Il giovane Amleto si trasforma nel suo alter ego laforghiano:

E vivacchio! Vivacchio! Sono troppo numeroso per dire sì e no..  
Mi sento troppo pazzo. Da sposato maciullerei la bocca alla mia bella  
e, caduto in ginocchio, le direi queste parole losche: è troppo! È troppo!  
Il mio cuore è troppo centrale, e tu non sei che carne umana,  
non puoi trovarmi tanto ingiusto se ti faccio del male...  
In verità, più ci si estasia insieme e meno s'è d'accordo.  
In verità la vita è troppo breve.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Jean-Paul MANGANARO, in C. BENE, *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, p. 1474, dalla 1° ed. in brochure, aprile 2002.

Luisa Viglietti: Carmelo Bene e il destino

...

Non chiedo nulla a nessuno, io. Sono senza un amico.

Non ho un amico che sappia raccontare la mia storia, un amico che mi preceda dappertutto per evitarmi quelle spiegazioni che m'ammazzano.

Non ho una che sappia gustarmi. Ah, sì un'infermiera!

Un'infermiera per amor dell'arte, che conceda i suoi baci solamente ai moribondi, a gente in extremis, e che perciò non possa vantarsene.

...

Questo dramma per me non è nulla. L'ho concepito e vi ho lavorato fra repellenti preoccupazioni domestiche<sup>10</sup>.

Senza finzioni, Amleto sulla scena (dal racconto di Laforgue) traccia il solco principale nel quale scorre la sua esistenza. Impegnarsi, mescolando tutto, lavoro, vita privata e preoccupazioni domestiche, in cerca della sua *infermiera per amor dell'arte*; il suo matrimonio era finito, a rigor di cronaca, con *la bocca maciullata, alla (sua) bella*; senza dubbio *Il (suo) cuore era troppo centrale*, proprio la sua biografia nascosta nelle pagine di un'opera di Jules Laforgue, *Amleto ovvero le conseguenze della pietà filiale*, inserito nelle *Moralità leggendarie*, in cui Amleto resta un eroe negativo, con il vizio di vivere.

#### 4. Il corpo (tipografico) dell'altro.

Spoglia e ricostruisce un corpo alle opere che frequentava, da *Pinocchio* a *Pentesilea* o *L'Invulnerabilità d'Achille*, da *Macbeth*<sup>11</sup> alle numerose varianti per gli Amleto.

Pinocchio per la prima volta in scena nel 1961<sup>12</sup> vede un giovanissimo Carmelo Bene circondato da numerosi attori del teatro laboratorio, la scena è invasa dalle bandiere italiane, Carabinieri-mamme-maestri rappresentano essenzialmente la società a cui il ribelle Pinocchio

---

<sup>10</sup> C. BENE, *Amleto ovvero le conseguenze della pietà filiale*, in *Opere, op. cit.*, p. 1364 da J. Laforgue, «Hamlet ou les suites de la piété filiale», *Moralités légendaires, Choix de poèmes*, (Édition critique par Daniel Grojnowski), Genève-Paris, Droz, 1980.

<sup>11</sup> Cf.: *Horror Suite Macbeth*, di Carmelo Bene da William Shakespeare: nel centenario della nascita di Antonin Artaud. Regia e interprete principale C. B. Con Silvia Pasello. Musiche di Giuseppe Verdi. Scene Tiziano Fario. Costumi Luisa Viglietti. Arrangiamenti musicali Carmelo Bene, Festival d'Autunno, Roma, Teatro Argentina, 1-9 ottobre, 1996.

<sup>12</sup> Spettacolo teatrale: *Pinocchio*, da C. Collodi. Adattamento scenico, regia, scene e costumi di C. Bene. Interpreti principali: C. Bene, R. B. Scerrino, G. Lavagetto. Roma Teatro Laboratorio, 1961.

non si vuole sottomettere. E così via per le edizioni del 1966 a Roma<sup>13</sup> e a Pisa<sup>14</sup>, in cui abbandona il carattere sperimentale del teatro laboratorio, dove lasciava molto al caso e all'occasione, per una più precisa e puntuale rappresentazione, ancora tanti attori in scena, maggior rigore nella divisione dei ruoli e un allestimento più curato, così inizia un percorso che lo porterà all'edizione del 1981<sup>15</sup>, grande trionfale messa in scena in cui tutti i gli attori spariscono, resta in scena da solo circondato da pochi mimi (Lidya Mancinelli e i fratelli Maschera) che recitavano in play-back, e a parte la voce femminile della fatina che era di Lidya Mancinelli, tutti i personaggi erano stati registrati con la voce di C. B.; Mangiafuoco, il Grillo Parlante, il Gatto e la Volpe, i medici, Lucignolo, ecc. ecc., ognuno di loro caratterizzato da un timbro e da una diversa poggatura dei fiati, uso del diaframma, voce di testa, voce di collo, di petto, di pancia, paranasale e frontale, note basse, roboanti e squillanti, un'orchestra intera eseguita da uno solo, che mette in scena la varietà infinita di quell'unità. Dove il protagonista si afferma come oggetto (burattino) in balia degli eventi, Pinocchio non può crescere se non a costo della vita, una messa in scena elegante e raffinata che cattura lo spettatore per la spettacolarità delle scene, delle maschere e dei costumi. Pinocchio indossa la bandiera italiana, ovvero ha pantaloni verdi, giacchetta rossa e un enorme colletto bianco, la fatina lontano da ogni didascalìa, è invece la riproduzione perfetta della piccola *Beatrice Earle*<sup>16</sup>, la donna-bambina, che si diverte a spaventare il povero burattino. Quest'allestimento è un passaggio per arrivare a chiudere la parabola con l'edizione del 1998<sup>17</sup>, dove ogni iconoclastia precedente è cancellata, e la storia di Pinocchio è un pretesto per mostrare altro. La scena si riduce ad un'aula scolasti-

<sup>13</sup> Spettacolo teatrale: *Pinocchio*, da C. Collodi. Adattamento scenico, regia, scene e costumi di C. Bene. Interpreti principali: C. Bene, Lidia Mancinelli, Roma Teatro Centrale 1966.

<sup>14</sup> Spettacolo teatrale: *Pinocchio*, da C. Collodi. Adattamento scenico, regia, scene e costumi di C. Bene. Interpreti principali: C. Bene, Lidia Mancinelli, Enzo Cerusico, Mario Tempesta, Pietro Vida, Edoardo, Valeria Nardone, maschere di S. Vendittelli. Pisa Teatro delle Muse 1966

<sup>15</sup> Spettacolo teatrale: *Pinocchio, (storia di un burattino)* da C. Collodi. Adattamento scenico, regia, scene e costumi di C. Bene. Musiche di G. Gian Luporini. Maschere di G. Gianese. Interpreti principali: C. Bene, (con la partecipazione di Lidia Mancinelli e dei fratelli Maschera). Pisa Teatro Verdi 5 dicembre 1981.

<sup>16</sup> Fotografia di *Beatrice Earle* da *Le bambine di Carroll - foto e lettere di Lewis Carroll a...*, Edizione Franco Maria Ricci, 1974, pp. 55 - nonché ispiratrice per Carroll del personaggio di Alice, oltre ai ritratti fotografici, si ispirò a lei per i disegni originali realizzati dall'autore stesso per la prima edizione di *Alice nel paese delle meraviglie*.

<sup>17</sup> Spettacolo teatrale: *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della Provvidenza-Riduzione ed adattamento da C. Collodi*. Regia di C. Bene, Musiche di G. Gian Luporini. Scene e maschere di T. Fario. Costumi di L. Viglietti. Interpreti: C. Bene, S. Bergamasco. Voci in play-back di C. Bene, S. Bergamasco, Lidya Mancinelli. Roma, Teatro dell'Angelo, 10 novembre 1998.

ca e i personaggi sono solo due, Pinocchio in balia della Provvidenza-bambina, la bambina ancora nei panni della giovane Alice gioca con il povero Burattino a fare la Maestra, gli legge la storia di Pinocchio, interpretando essa stessa tutti ruoli (voce in play-back di C. B.), e travestendosi di volta in volta ora da Mangiafuoco, ora da Geppetto, (proprio come fanno i bambini quando giocano tra di loro). Pinocchio partecipa passivamente alla volontà della fatina si lascia condurre verso la sua fine inesorabile, senza opporre resistenza, non mente, espone la sua versione confusa dei fatti, sono piuttosto “gli altri” ad opporsi in virtù del buon senso, e delle regole convenzionali. Il colore cupo della messa in scena e dei costumi, la maschera fissa del volto della fatina ed uno spesso strato di trucco bianco sul volto di Pinocchio, conferivano un’espressione di fissità, crepe disegnate e occhi vitrei per rendere in pieno l’idea degli oggetti, due marionette, due bambole giocati dalle parole, a cui nessuna volontà più si oppone. Niente Stato, nessuna estetica, e neanche etica, niente da imparare e soprattutto niente da insegnare. Per superare ogni equivoco possibile rispetto a strapassati ardori giovanili in *Autografia di un ritratto* chiarisce ogni dubbio:

*Cominciò ch’era finita.* E il reazionario cerca nel “super marco tedesco” l’oasi del proprio lager: il suo buen retiro. Non è volgare come il rivoluzionario, non intende sostituirsi a nessuno, soprattutto al potere. Non vuole essere *autore*, autorità, padronato, e neanche servo, perché “ogni forma di coscienza è servile”. È tentato, semmai, dall’inorganico. *Vuole essere il niente che è*<sup>18</sup>.

Ogni forma di coscienza è servile: così il rivoluzionario cede il passo al reazionario, che non è certo d’origine politica, ma piuttosto antropologica, ritorno inorganico all’origine della materia. È il destino di ogni buon rivoluzionario, francesi, cubani, cinesi, senza scampo, i capi rivoluzionari, in nome del popolo e per il popolo, uccidono, si inventano lager, gulag, ghigliottine, schiacciano ed opprimono, proprio quel popolo che rappresentano. Altra possibilità è quella destinata a Majakowkij, ma non era questo il caso. Del resto già nel 1970 in LETTERA APERTA AL P. C.<sup>19</sup> definisce la sua posizione, un punto di vista altro, lontano anni luce dalle ideologie e dai movimenti populistici, saluta i compagni, vivere di speranza è il loro destino, non certo il suo.

---

<sup>18</sup> C. B., «Autografia di un ritratto», in Id. *Opere, op. cit.*, p. VIII.

<sup>19</sup> C. B., *L’orecchio mancante*, Milano, Feltrinelli, luglio 1970, p. 134.

Stesso percorso destinato ad Amleto, l'altro alter ego, la prima edizione del 1961<sup>20</sup>, è ancora interamente legata al testo shakespeariano, una messa in scena ancora sperimentale e dissacratoria, sei anni dopo nel 1967<sup>21</sup> sottrae gran parte del testo a Shakespeare in favore di Laforgue, la figura di Amleto si sovrappone come carta carbone ai suoi più intimi pensieri. Un percorso che lo vede negli anni affrontare quel personaggio, che nasce un po' come una figura bohémien, un anticonformista, un dandy, da cui con un esercizio continuo di sottrazione parte per approdare piano piano attraverso le diverse edizioni del 1974<sup>22</sup> e del 1987<sup>23</sup> alla sua naturale conclusione nel 1994 con lo spettacolo concerto *Hamlet Suite*<sup>24</sup>. Del testo originario anglosassone non resta nessuna traccia, se non alcuni semplici *gesti cestinati*, tutti gli altri personaggi spariscono, come sparisce anche tutto il compiacimento visivo della strabordante messa in scena dell'*Hommelette for Hamlet*. *Hamlet Suite* è la sintesi ultima di un percorso logico, un ordinario-delirio consumato tra le mura domestiche, in una relazione che sottolinea l'assoluta incomunicabilità tra le parti, dove si finisce per esaudire i propri desideri in solitudine, inscena la necessità del maschio di armarsi, armare il proprio corpo nell'approssimarsi all'atto sessuale, l'impossibilità di essere veramente se stessi nudi di fronte all'altro, così Amleto sulle note della marcia nuziale di Mendelssohn, si veste di tutto punto, mentre la sposa-Ofelia si toglie

<sup>20</sup> Spettacolo teatrale: *Amleto* - da W. Shakespeare. Regia, scene e costumi di C. Bene. Interpreti: C. Bene, R.B. Scerrino, C. Sonni, L. Mezzanotte. Roma, Teatro Laboratorio, 1961.

<sup>21</sup> Spettacolo teatrale: *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, da W. Shakespeare e J. Laforgue. Regia, scene e costumi di C. Bene. Interpreti: C. Bene, A. Bocchetta, P. Napolitano, P. Prete, A. Moroni, L. Mezzanotte, E. Florio, C. Tatò, L. Mancinelli, M. Puratich, M. Nevastrì. Roma, Teatro Beat 72, marzo 1967.

<sup>22</sup> Spettacolo Teatrale: *Amleto*, da W. Shakespeare e J. Laforgue (III edizione); regia, scene, costumi e interprete principale C.B.; altri interpreti: A. Vincenti, L. Mezzanotte, L. Mancinelli, F. Leo, P. Baroni, B. Buccellato, M. N. de Cristofano, M. Fedele, M. A. Nobencourt, M. L. Serena, M. Tagliaferri, V. Venturini; Prato, Teatro Metastasio, settembre 1974.

<sup>23</sup> Spettacolo teatrale: *Hommelette for Hamlet, operetta inqualificabile da J. Laforgue*, (IV edizione); regia e interprete principale C.B.; scene e costumi G. Marotta; musiche originali adattate e dirette da L. Zito; sculture G. Gianese. Le situazioni: il Re - Ugo Trama, Kate - Marina Polla de Luca, Orazio - Achille Brugnini, la Beata Ludovica Albertoni - Stefania de Santis. Gli Angeli: Osvaldo Cattaneo, Walter Esposito, Franco Felici, Luciano Fiaschi, Davide Riboli, Andrea Zoccolo; Direttore di scena - Mauro Contini; Fónico mixer - Sante Santori; Fónico recordista - Maurizio Corazzino; Primo macchinista - Marcello Guidoni; Primo elettricista - Roberto Goderti; Realizzazione costumi - Piero Farani; Realizzazione scena - Fase Rosa e F. Rubecchini; Attrezzeria - Rancati; Trasporti - Live sound. Direzione amministrativa - Francesco Russo; Organizzazione - Antonello Pischedda; Bari, Teatro Piccinni, 10 novembre 1987.

<sup>24</sup> Spettacolo teatrale: *Hamlet Suite, spettacolo-concerto da J. Laforgue*, (V edizione), regia, scene, e interprete principale C.B.; costumi L. Viglietti; arrangiamenti musicali C.B.; altri interpreti: M. Chiarabelli, P. Boschi; Verona, XXXVI Festival Shakespeariano, Teatro Romano, 21 luglio 1994.



l'abito nuziale, il velo, sotto la biancheria, rivela un corpo nudo (di lattice), non si ferma, si toglie anche quella pelle-simbolica, per scoprire un altro abito e altra biancheria e ancora un'altra pelle, sotto la pelle nasconde un'altra pelle, un altro desiderio, un'altra necessità, tradita ogni volta dal gioco dei ruoli. Serve da chiarimento la puntata dedicata all'Amore<sup>25</sup> del 2001.

Tristo! Tristo!, nevvvero?... codesto mitologico dettato sulla miseria della scontenta irrequietudine dell'AMORE!....

Groddeck precisa essere la copula un surrogato della masturbazione. E non viceversa....

E altrove (come citando).....: "Che cos'è un piacere se non un eccitamento del senso di potenza, attraverso un'ostacolo... che in tal modo lo fa... gonfiare?..... Dunque ogni piacere... contiene anche dolore"!.....

Schopenhauer è solare quando afferma che il sospirare degli innamorati altro non è che il sospiro della specie..... Il vagito della SPECIE....

...

Nella frenesia dell'amplesso sciagurato, è il CORPO e solo il CORPO ad accusare lo stress d'ogni frequentazione amorosa = ("Ahi l'amore l'amore facchino!" = è costante refrain ne 'L MAL DE' FIORI) .....È il corpo che, potendo, chiederebbe soltanto d'essere DISINDIVIDUATO: invocherebbe una tregua alla erotomane frequentazione ignara,..... dal momento (Deleuze) che noi SIAMO e non ABBIAMO un corpo!..... Anch'esso, vittima del linguaggio, questo corpo non è strumento neutro,.... è un oggetto-balocco del pensiero: = è un insaccato di nervi e d'ossa,..... di muscoli e di carne!..... ("carne senza concetto", appunto!...), privo di volontà come di voglie, sensazioni, gusto, visione, udito, olfatto. .... È in balia del nevrasse che lo asserva, animandolo a proprio talentaccio e dispiacere.....: tristi prerogative della MENTE che — guarda caso! — nel suo inconscio, in fondo, ad altro non ambisce che a S-MENTIRSI, farsi corpo-cadavere,.. regredire all' INORGANICO,.... a una pietra... a quel non essere mai stata ("nostalgia delle cose che non sono").....<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Programma televisivo: *Carmelo Bene in Carmelo Bene - Quattro momenti su tutto il nulla*, di C.B.; luci P. Rachi; cameraman N. Confalonieri; direttore produzione R. Romoli; montaggio A. Buonomo; direttore tecnico C.B.; produzione Nostra Signora S.r.l., S. Giussani -Sacha Film e P. Ruspoli -Rai Trade, durata 1 h 45' inedito 2001.

<sup>26</sup> Dal programma televisivo: *CARMELO BENE IN CARMELO BENE - QUATTRO MOMENTI SU TUTTO IL NULLA*, di C. B.; luci P. Rachi; cameraman N. Confalonieri; direttore produzione R. Romoli; montaggio A. Buonomo; direttore tecnico C. B.; produzione Nostra Signora S.r.l., S. Giussani - Sacha Film e P. Ruspoli -Rai Trade, durata 1 h 45'; inedito 2001.

Il tema del destino irrompe in queste battute con tutta la sua forza: regredire nell'inorganico può intendersi come unica possibilità di sottrarsi al destino nel doppio senso di fato e di costruzione volontaria di sé. La messa in scena di *Hamlet Suite* non esiste, flight-case della strumentazione fonica improvvisavano delle pedane, uno stand da sartoria e cavi a vista, i due attori soli, Monica Chiarabelli l'Ofelia-Kate, si esponeva poco, recitava in play-back, tutto lo spettacolo era affidato alla sola voce di C.B. «... non solo per il costante inseguimento del canto all'interno dell'espressività della parola, ho ritrovato le sensazioni di leggendarie apparizioni della Callas. L'indimenticabile occasione fa pure meditare su quanto s'è sprecato in questi anni, noi e lui, il grande grande grande Carmelo»<sup>27</sup>. Amleto è l'occasione per celebrare il monologo finale di un'esistenza, più vicina all'avvocato di gozzaniana memoria dell'«io non voglio più essere io, non più l'esteta gelido il sofista, ma vivere nel tuo borgo natio, ma tendere alla piccola conquista, mercanteggiando placido, in oblio come tuo padre, come il farmacista...»<sup>28</sup>, che al rovello dell'essere non essere.

I temi originari su cui si sviluppano gli argomenti vengono completamente accantonati, Pinocchio e Amleto si oppongono agli avvenimenti, cercano una via di uscita, che nel tempo si trasforma, non protestano e non si giustificano, si abbandonano agli eventi e si affidano al "destino". Pinocchio, non è il cattivo, ma cattiva e mortifera è la condizione in cui è ridotto l'uomo nel mondo civile, obblighi e doveri lo rendono schiavo di se stesso. Allo stesso modo Amleto raggiunge il suo paese dei balocchi (Parigi), segue il suo destino (desiderio) in barba ai doveri filiali. Argomenti validi anche per C. B., aveva rotto ogni legame con la sua famiglia di origine e non si è mai occupato dei figli (Alessandro, morto il 3 ottobre 1965 a quattro anni, e Salomé Isa Isa), può sembrare una crudeltà gratuita, invece nascondeva delle implicazioni personali molto profonde, figlio e padre erano due concetti completamente lontani dal *suo essere*.

Nella vita di tutti i giorni Carmelo Bene è quel Pinocchio, è quell'Amleto, come non è possibile far ragionare Pinocchio secondo uno schema preconstituito, svicola ed è sempre altrove, non era possibile far ragionare Carmelo Bene seguendo un percorso altrui. Non frequentava nessuno che non fosse ben addestrato nella conversazione, che doveva essenzialmente muovere da sue pertinenze. Guai a parlare di vacuità, quali la famiglia, che non è altro che un piccino, oppure di vacanze, vacanza è sinonimo di vacante, e come si fa ad andare nel

<sup>27</sup> Franco QUADRI, «Grande Grande Grande Carmelo» (Recensione ad *Hamlet Suite*), *la Repubblica*, 23 luglio 1994.

<sup>28</sup> Guido GOZZANO - *Signorina Felicita ovvero la Felicità* - da *I Colloqui*, sezione *Le soglie* - 1911 - presente nel volume *L'orecchio mancante* - di Carmelo Bene - Feltrinelli 1970, p. 98.

vuoto sobbarcandosi per giunta il peso di un viaggio, un ossimoro, un viaggio nel vuoto lo puoi fare solo da fermo. Gli amici poi, non esistono!

Non ha mai risparmiato nessuno compreso se stesso. Consapevole fino in fondo del proprio essere al mondo non accettava in nessun caso di “trattare” con l’altro, doveva esserci alla base sempre uno scambio congruo, do ut des, io do affinché tu dia, partita difficile, soprattutto nelle relazioni amorose.

«E se Donna è uguale ad artificio e inganno, il Maschio non è esonerato dall’idiozia dell’*autorappresentazione*»<sup>29</sup>. Un inganno reciproco.

## 5. Il lavoro degli ultimi anni. *Cominciò ch’era finita.*

Rileggeva sempre gli stessi libri, appuntando e sottolineando argomenti diversi con il passare del tempo, ripercorreva alcuni romanzi, indicando i passaggi più importanti.

Un uomo gentile, molto riservato, e in qualche modo timido. La preparazione di tutti i suoi lavori partiva da lunghe ricerche e studi approfonditi, che in genere svolgeva quasi da solo, dopo di che trasformava la sua abitazione (Roma/Otranto/Forte dei Marmi) in laboratorio, le prime fasi di prove e registrazioni - musiche e voci - provini per selezionare attori e personale tecnico. Lavorava principalmente nel tinello (studio/camera da pranzo), la stanza era piccola quadrata, al centro un tavolo tondo di marmo chiaro, sui tre lati enormi specchiere moltiplicavano lo spazio, sedeva sempre allo stesso posto con le spalle al muro, la stanza era al buio, una luce fioca di una lampada, illuminava solo i fogli sul tavolo e le mani, parlava molto velocemente, sembrava una mitragliatrice, parlava articolando poco le labbra, si faceva fatica a seguire il filo.

Per i tecnici, scenografo, costumista, fonico, e anche i macchinisti, era facile lavorare con lui, ti spiegava esattamente cosa voleva, aveva le idee chiare, e se per caso non era così, come per il *Pinocchio* del 1999, si lavorava insieme fino a che non raggiungeva l’obiettivo. In poche parole i costumi che non dovevano essere costumi, in una scena che non doveva essere una scena, riferiti alla consuetudine del teatro nazionale. Per le attrici, invece la partita era persa in partenza. Una lotta all’ultimo sangue, non ne andava bene nessuna. Tanto che per il recital-

---

<sup>29</sup> C. BENE, Appunti manoscritti inediti da la stesura di *Ritratto di Signora del Cavaliere Masoch per intercessione della Beata Maria Goretti*, s.d., Archivio Fondazione L’Immemoriale di Carmelo Bene

concerto de *La Figlia di Iorio*<sup>30</sup>, dopo lunghi e snervanti provini decise di interpretare egli stesso anche il ruolo femminile di Mila di Codra. I ruoli femminili o di altri attori erano sempre stati marginali, ridotti a figure di contorno e tranne pochissime occasioni, finite regolarmente male (Eduardo, Piera degli Esposti, Gigi Proietti, Franco Branciaroli), non ha mai collaborato con attori noti, sulla scena come nella vita, le persone erano poco meno che ectoplasmi.

Per Bompiani, curò personalmente l'edizione di *Opere* nella collana dei Classici, dopo aver escluso per ragioni diverse una collaborazione con Goffredo Fofi e Maurizio Grande, in totale autonomia decise di scriverci da solo l'introduzione al volume con «L'autobiografia d'un ritratto» che apre il grande volume che lo consacra "classico tra i classici", in edizione di lusso, con carta india, copertina e sopra copertina, dorso di pelle con caratteri in oro, al fianco di Flaiano, Eliot, Savinio, Camus, una bellissima occasione, aveva scritto tanto, ma non si era mai curato della distribuzione, così nel corso del tempo i suoi libri erano completamente spariti dal mercato. Considerato per l'editoria, così come per il teatro, un autore a sé, di nicchia, uno che va da solo. Aveva previsto, oltre all'introduzione generale dei piccoli capitoletti introduttivi per ogni opera. Scriveva a mano su dei fogli di carta rigata giallina, con un pennarello. Si portava appresso una valigia rossa lucida, con dentro tutti questi fogli da correggere e rileggere. Il libro uscì nell'ottobre del 1995<sup>31</sup>.

Nel frattempo seguirono altre messe in scena: *Macbeth Horror Suite*, *Adelchi*, *Leopardi*, *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della provvidenza*, *La figlia di Iorio* di D'Annunzio, *In-vulnerabilità di Achille*<sup>32</sup>. E tra l'uno e l'altro un infarto con conseguente intervento di angioplastica. Nel 1998, un cancro alla vescica. Dopo l'intervento in una clinica romana, si trasferì ad Otranto con una pila di libri da rileggere, voleva trovare una forma per portare in scena Rigoletto e così iniziò la rilettura di alcuni romanzi di Victor Hugo: *Notre-Dame de*

<sup>30</sup> Gabriele D'Annunzio. *Concerto d'autore (Poesia da La figlio di Iorio)*. Riduzione e voce solista C. Bene; musiche di G. Gianì Luporini, scene Tiziano Fario, costumi L. Viglietti; Roma, Roma, Teatro dell'Angelo, 26 ottobre, 1999.

<sup>31</sup> Cf.: C. BENE, *Opere*, op. cit.

<sup>32</sup> *Adelchi di Alessandro Manzoni. Spettacolo in forma di concerto in memoria di Antonio Striano* (II edizione); rielaborazione, regia e interprete principale C. Bene; musiche di G. Gianì Luporini; costumi di L. Viglietti. Altri interpreti: E. Pozzi; Roma, Teatro Quirino, 8 ottobre, 1997; *La voce dei canti. Giacomo Leopardi. Spettacolo in forma di concerto. Voce solista C.B.*; musiche di G. Gianì Luporini; pianoforte dal vivo S. Bergamasco, Roma, Teatro Olimpico, 5 giugno, 1997; *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della provvidenza*. Riduzione e adattamento da Carlo Collodi. Regia di Carmelo Bene. Interpreti: C. B. B., Sonia Bergamasco. Voce portante: Lydia Mancinelli. Musiche di scena Gaetano Gianì Luporini. Scene e maschere Tiziano Fario. Costumi di L. Viglietti. Luci Davide Ronchieri. Fonica Andrea Macchia. Assistente scenografo ed esecutore live Marcello Aiello. Secondo fonico Emanuele Carlucci. Roma, Festival d'Autunno, Teatro dell'Angelo, 10 novembre 1998.

*Paris, Le Roi s'amuse, L'Homme qui rit*, tra un'applicazione di chemioterapia e una lettura, si definisce piano piano il poema *'L mal de' fiori*. Ogni verso è frutto di un attento studio sulle parole da inserire. Nessuna casualità, le parole sono infilate come perle una ad una. Consultava decine di vocabolari, etimi, latino, greco, inglese, francese, alla ricerca di nuovi suoni. Iniziò a rileggere i poeti provenzali, e tutti i poemi sull'amor cortese, dove ancora una volta il linguaggio aulico mette una distanza abissale tra la dama e il cavaliere, il corteggiamento si esaurisce nell'atto della scrittura. Usa tutte le lingue che conosceva e numerosi dialetti italiani, rilegge Carlo Porta, Viviani, di Giacomo, si sofferma a lungo sulle poesie di T. S. Eliot.

Il poema nasce come una necessità, un bisogno, un'urgenza. Aveva da sempre usato le parole degli altri, combinandole in *collage* impensabili. L'esercizio iniziale si sarebbe potuto concludere come sempre: leggere e poi ritagliare dai discorsi altrui un abito adatto a se stesso, ma a quel punto della sua esistenza, durante una pausa forzata, le parole da sole cominciarono ad uscire ricomponendosi su una pagina bianca. Il progetto prevedeva di portare in scena il poema successivo, ancora inedito, *Leggenda*. In scena versi completamente suoi.

## 6. Il soggetto restituito: Le ultime opere sono solo l'anello che chiude un cerchio perfetto

Nella malattia che lo ha portato alla morte, il suo corpo lentamente si decomponeva sotto i suoi occhi.

Per alcuni giorni era stato combattuto all'idea che stava per morire.

Per una strana coincidenza nella sua vita si sono avverate tutte le cose che aveva precedentemente scritto, da *Nostra signora dei turchi* fino a *'L mal de fiori*, il giovane del romanzo nel suo agitarsi si sente come un malato di cuore (la malattia che per anni ha minato la salute di Carmelo Bene), come il "corpo" di cui è protagonista il poema, si smembra e si disfa nell'implosione del linguaggio adottato.

L'Indecenza della vita mi ha frequentato assidua fin dalla prima infanzia. Malattie di ogni sorta e degenze, convalescenze continue... È da qui un'intransigenza fisiologica ha improntato le fasi operative della mia ricerca antiumanistica su disfunzioni e guasti del linguaggio, annientando ogni connivenza tra idea-spirito e corpo che ciecamente chiede(rebbe) d'essere disindividuo, che non s'appartiene, dispensato da ogni attività motoria inflittagli dai capricci dell'io, restituito alla sua quiete inorganica, vivisezionato, una volta per tutte, senza nostalgia

eliogabaliche d'unità "originaria". Senza più interno budello enfiato a intenzionare la polpetta avariata del discorso<sup>33</sup>.

Le ultime opere di C. B. si possono paragonare al non finito michelangiolesco: nelle sculture di Michelangelo, come ad esempio nella celeberrima *Pietà Rondanini*, accade qualcosa di unico: si vede l'emergere della forma dalla materia bruta e al contempo il ritorno della forma alla sua origine, al suo stato di quiete.

Le ultime opere sono solo l'anello che chiude un cerchio perfetto. C. B. ha sempre parlato di togliere significati per significanti, soggetto per oggetto. Da solo in scena, abbandonando ogni velleità di rappresentazione, ha investito il pubblico di sensazioni ed emozioni sconosciute. Non esiste una storia da seguire né un copione da interpretare, non ci sono più attori da far immedesimare, né regine né re, non resta niente se non le parole, che prendono vita da sole. Affidato alla pagina scritta e non alla memoria, come un cantore, un muezzin, un monaco dimentico dei significati dà vita alla pagina.

## 7. Nella tana del lupo/cappuccetto rosso.

Un Vampiro come figura che dedica la sua esistenza alle vittime. Vittima egli stesso della propria natura, un dandy, elegante nei modi. Un'insonnia che ormai non aveva pari gli aveva imposto un ritmo che con gli anni aveva minato la sua salute. Per dormire bisognava che almeno albeggiasse. La casa di Roma rispecchiava fedelmente lo spirito di chi l'aveva abitata, due appartamenti al piano terra resi comunicanti da una veranda in stile liberty affacciata su un grande giardino, abitato da alberi d'alto fusto e assediato d'edera. Quasi tutte le finestre erano coperte o dai mobili o dai giganteschi quadri di Pierre Klossowski, le pareti e i pavimenti dalle tappezzerie e dai tappeti. Evitare la luce del giorno e attutire i rumori, erano le regole principali. La camera da letto tutta nei toni del rosa, la camera degli ospiti nera con qualche sfumatura viola, la vasca da bagno in marmo nero, lo studiolo personale con tappezzerie gialline settecentesche, lo studio-ufficio con le pareti di velluto di seta rosso intenso, il soffitto di seta rosso e nero. Più di settemila libri a riempire gli scaffali, gingilli e soprammobili accumulati in una vita. Aveva scelto e sistemato ogni cosa personalmente. Le luci soffuse e un clima costante d'estate e d'inverno la rendevano un non-luogo. Varcata la soglia non avevi la sensazione di entrare in una casa, ma in un corpo vivo, pulsante. La vita giocata fino in fondo,

---

<sup>33</sup> C. BENE, «Autografia di un ritratto», in Id. *Opere, op. cit.* p. VIII.

avendo sempre e solo un'unica "ideuzza", a pochi è dato sfidare il mondo in questo modo, nonostante il prezzo sia sempre lo stesso per tutti: «Non se ne può più di sapere quel che già nella culla sapevamo. Che la rovina è comunque certa!»<sup>34</sup>

«L'arte è diventata un gioco con cui l'uomo si distrae; si può dire che sia sempre stato così, ma ora è interamente un gioco. Penso sia questo il modo in cui le cose sono cambiate, e ciò che trovo affascinante è che diventerà molto più dura per l'artista, perché egli deve veramente approfondire il gioco se vuole essere un bravo artista»<sup>35</sup>.

Se esiste un'eredità Carmelo Bene è pressappoco in quello che afferma Bacon, gioco inteso come sfida continua, superamento dei propri limiti, esercizio e lavoro continuo, un orizzonte che si sposta ad ogni passo, una ricerca impossibile: «...Tu attore non sei che la vittima, sbarazzati di te stesso, fatti male. Tu attore, fatti danno!»<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> C. BENE, *Pinocchio*, Firenze, Casa Usher, Firenze 1981, p. 138.

<sup>35</sup> David SYLVESTER, *Interviste a Francis Bacon*, Ginevra-Milano, Skira, 2003, prima ed., UK, Thames & Hudson Ltd, 1993, p. 28.

<sup>36</sup> *Ibidem*.