

Titolo | Amleto secondo Carmelo Bene (1962-1975)

Autore | Armando Petrini

Pubblicato | Armando Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, pp. 123-157

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 1 di 13

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

## Amleto secondo Carmelo Bene (1962-1975)

di Armando Petrini

Nel marzo del 1967 Carmelo Bene realizza al teatro Beat 72 *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, ormai semplicemente “da Laforgue”. Lydia Mancinelli, come già nel '64 e nel '65, è Gertrude, Luigi Mezzanotte Laerte (Mezzanotte manca nell'edizione del '65 e nel '64 aveva recitato la parte del re), Carla Tatò è Kate, Margherita Puratich Ofelia, Michele Francis re Claudio<sup>1</sup>.

La struttura complessiva è simile a quella del precedente *Amleto*: un “*Amleto* scespiriano in frantumi”<sup>2</sup> scrive Ennio Flaiano. Tornano fra l'altro “la sovrapposizione delle singole scene”, la “contemporaneità di alcuni momenti chiave”, “il peso maggiore e determinante della scena della recita a Elsinore”<sup>3</sup>. Più in generale viene mantenuta una struttura formale che ha il compito di ridurre in frantumi l'argomento shakespeariano (per riconsegnarlo al pubblico attraverso una particolare elaborazione linguistica dal fortissimo accento antinaturalistico) lasciando in maggior evidenza, pur se comunque in sottofondo, la debole traccia della vicenda laforguiana. Carmelo Bene smorza poi i riferimenti più scopertamente ‘cabarettistici’ presenti invece, come si è detto, nell'edizione del '65 pur insistendo sul forte accento grottesco che resta la cifra dominante dello spettacolo e che, in alcuni casi, determina veri e propri momenti di comicità<sup>4</sup>.

Di questo *Amleto* alcuni spettatori rilevano un tratto definito per esempio dal cronista de «Il Messaggero» “tra il barocco e il floreale”<sup>5</sup>. E Savioli, su «l'Unità», scrive di aver notato nel linguaggio della scena di Carmelo Bene una più forte sottolineatura dei “toni romantico-decadenti”<sup>6</sup>. Questa impressione è fra l'altro rafforzata dai raffinati costumi maschili in velluto, realizzati da Osvaldo Testa (Carmelo Bene veste in scena un completo rosa a fiorellini), e dalle scenografie dallo strano gusto *liberty noir* di Tonino Caputo (che è autore anche della locandina, riprodotta qui in appendice, così come di alcune altre locandine dei lavori di Carmelo Bene di questi anni).

Eppure un altro cronista lamenta al contrario come il “tono elegiaco” di Laforgue venga trasformato qui in “grido polemico” e che la “dolce musica” laforguiana sia sostituita dalle “ermetiche dizioni, o meglio sillabazioni, di Carmelo Bene”, lasciando troppo spazio a quella sua “foga inventiva, d'una carica turgida e violenta”<sup>7</sup>. D'altra parte lo stesso Savioli, subito dopo aver denunciato quei toni romantico-decadenti di cui abbiamo detto, osserva come Bene preme “con accortezza, all'occasione, il pedale dell'ironia: il cui segno distingue [...] i momenti migliori dello spettacolo”<sup>8</sup>.

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

Non va dimenticato che nel 1967 – anno di realizzazione di questo spettacolo – Bene ha trent'anni e raggiunge la sua piena maturità artistica. Col che non si vuol dire che i suoi anni precedenti fossero ancora artisticamente non maturi. Al contrario, e come crediamo di aver contribuito a mostrare, sono gli anni di uno straordinario lavoro, ricchissimo di spunti, invenzioni folgoranti, ricerche estenuanti; sono anche gli anni di spettacoli eccezionali, forse i migliori che abbia mai

<sup>1</sup> Queste le altre parti: Adriano Bocchetta, Fortebraccio; Pietro Napolitano, Guildenstern; Pino Prete, Rosencrantz; Andrea Moroni, Orazio; Edoardo Florio, primo attore in Elsinore; Manlio Nevastrì, Polonio. Come sempre la regia, i costumi e le musiche sono a cura di Carmelo Bene; la realizzazione dei costumi è di Osvaldo Testa, quella delle scenografie di Tonino Caputo; lo spettacolo esordisce il 20 marzo. Per quel che ci risulta è questo il primo *Amleto* che Bene riesce a recitare anche fuori Roma (se si eccettua l'*Amleto* spoletino del '65, realizzato però appositamente per l'occasione): a fine maggio infatti (sempre del 1967) Bene porta il suo *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* al teatro Garibaldi di Palermo, dove la parte di Ofelia viene recitata da Fedra Chiarini.

<sup>2</sup> Ennio Flaiano, *Amleto di Carmelo Bene*, cit., p. 333.

<sup>3</sup> Vice, *Un altro “Amleto” di Carmelo Bene*, in «Il Tempo», 22 marzo 1967.

<sup>4</sup> Il cronista de «Il Messaggero» scrive che Carmelo Bene con questo spettacolo “si va configurando sempre meglio come un epigono della Commedia dell'Arte teso verso la ‘meraviglia’ e la risata” (Vice, *Amleto di Carmelo Bene*, in «Il Messaggero», 22 marzo 1967). Gli archivi della RAI conservano un preziosissimo frammento di una ripresa dello spettacolo che dura purtroppo non più di una trentina di secondi – la scena è quella del funerale di Ofelia – in cui si sente chiaramente il pubblico ridere, per così dire, ‘di gusto’.

<sup>5</sup> Vice, *Amleto di Carmelo Bene*, ne «Il Messaggero», 22 marzo 1967. Un giornalista de «La Stampa» annota con sprezzo che la “formula dello spettacolo” è costituita da un “ciarpame barocco” (l.m., *Un Amleto “capellone” al teatro beat di Roma*, in «La Stampa», 22 marzo 1967).

<sup>6</sup> ag.sa. [Aggeo Savioli], *Amleto, o le conseguenze della pietà filiale*, in «l'Unità», 22 marzo 1967.

<sup>7</sup> Vice, *Un “Amleto” per modo di dire e le poesie negre degli studenti*, in «Il Giornale d'Italia», 21-22 marzo 1967.

<sup>8</sup> ag.sa. [Aggeo Savioli], *Amleto, o le conseguenze della pietà filiale*, cit.

Titolo | Amleto secondo Carmelo Bene (1962-1975)

Autore | Armando Petrini

Pubblicato | Armando Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, pp. 123-157

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 2 di 13

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

realizzato Carmelo Bene. Quel che vogliamo però dire è che probabilmente il suo percorso precedente *culmina* in questo nuovo *Amleto* inaugurando uno dei periodi artisticamente più felici della sua attività.

In questo senso, *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* sembra possedere – per noi, singolari spettatori ‘postumi’ di un’arte che già la sera dopo la sua realizzazione aveva dissolto la sua concretezza: ma evidentemente non allo stesso modo la sua forza artistica – l’intensità e l’evidenza dell’opera autenticamente compiuta. Naturalmente bisogna intendersi su cosa voglia dire *opera compiuta*. La compiutezza dell’arte, in epoca moderna (e, a maggior ragione, tardo-moderna) non può più significare un tranquillo e pacificato “rifugio nella forma”<sup>9</sup> e al contrario si esprime nella *dannazione della forma*, in una forma cioè contraddittoria, condotta al limite delle sue stesse possibilità<sup>10</sup> che si *risolve* però infine in un’*opera*, per quanto lacerata e frantumata nel suo concetto, oltre che nella sua manifestazione poetica, non possa che essere. Ebbene, l’*Amleto* di cui ci stiamo occupando sembra possedere proprio queste caratteristiche di compiutezza. C’è qui l’evidenza dell’opera ricca e profonda in cui ciascuno degli elementi di cui è composta risponde perfettamente alla logica estetica della complessità. E tutto – nel suo nome – si tiene, facendo sembrare, a chi si concede ad essa senza reticenze, di non poter immaginare ciò che ha di fronte diversamente da come si presenta: in ciò sta la sua evidenza. Si comprende perciò l’entusiasmo del giudizio di uno spettatore come Rodolfo Wilcock: “Il personaggio Amleto di Carmelo Bene è non solo il migliore Amleto che io abbia mai visto ma anche l’unico accettabile”<sup>11</sup>. E si comprendono anche alcune notazioni lusinghiere di chi, pur non apprezzando affatto il lavoro di Carmelo Bene, si trova ‘costretto’, per così dire, a rilevare ciò che si segnala per la sua evidenza: “Eppure una cosa riempiva di vero stupore: l’agio, la disinvoltura con cui, in tanta paccottiglia barocca, si muovevano gli attori”<sup>12</sup>.

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

il secondo tempo [...] cominciava in un silenzio, solo sguardi tra Amleto, Gertrude... passaggi anche di Kate... la gente non ce la faceva più... erano sette, otto minuti così... era una provocazione, perché nessuno reggeva, e allora si sentiva dalla platea, classicamente “voce”... in quel momento, quando succedeva questo, Carmelo diceva: sipario, buio, si interrompe... finito lo spettacolo<sup>13</sup>.

Ma anche durante lo spettacolo i silenzi costituiscono sempre un momento di incertezza, di smarrimento: un vuoto, mai un pieno. Generano un fastidio per ciò che manca e non un appagamento per una quiete raggiunta, presentandosi in tutta evidenza come un elemento di squilibrio e di dissonanza reso peraltro ancora più stridente dalla successiva “improvvisa accensione di tutti i personaggi contemporaneamente in azione” e dal loro “nevrotico andirivieni”<sup>14</sup>. Un *Amleto*, ha scritto Ennio Flaiano, “risolto qua e là con grandi silenzi, dialoghi a bassa voce, bei tentennamenti, repentine irruzioni di cori (persino abruzzesi) e di arie celebri”<sup>15</sup>.

Uno spettacolo in cui hanno molto spazio il “sussurrato”<sup>16</sup>, le parole “biascicate in modo incomprensibile”<sup>17</sup>, l’“esasaperante ripetizione di gesti inutili”<sup>18</sup> (“tutti sembrano d’accordo in una cosa sola: gesticolare, gesticolare e gesticolare”<sup>19</sup>).

Una scena ridondante e a tratti dimessa, che allude a qualcosa – la rappresentazione di *Amleto*, dunque del teatro *tout court* – di cui può dirsi ormai soltanto l’impossibilità. Una scena che improvvisamente si agita, si infiamma, per un estremo, disperato consumarsi del gesto parodico e autoparodico di un Amleto grottesco e irrimediabilmente rovesciato nel suo opposto: ed ecco fra i “lunghi silenzi” e i “salmodianti monologhi incomprensibili” quell’improvviso accendersi dell’azione e il deflagrare di “intermezzi musicali assordanti e ingiustificati”<sup>20</sup>.

<sup>9</sup> Si vedano al riguardo le considerazioni svolte da Carla Benedetti nel suo *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

<sup>10</sup> Rimandiamo al nostro *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, cit., in particolare pp. 75-79.

<sup>11</sup> Rodolfo Wilcock, *Carmelo Bene e il piacere del ritorno*, in «Sipario», aprile 1967, p. 34. Wilcock aggiunge finemente: “Che poi egli sia quasi identico a Carmelo Bene, è un altro segno di quanto questo attore sia accettabile”.

<sup>12</sup> m.b., L’“Amleto” di Carmelo Bene al Garibaldi, in «L’Ora», 29-30 maggio 1967.

<sup>13</sup> *Colloquio con Carla Tatò*, pp. 174-175.

<sup>14</sup> l.m., *Un Amleto “capellone” al teatro beat di Roma*, cit.

<sup>15</sup> Ennio Flaiano, *Amleto di Carmelo Bene*, cit. p. 333.

<sup>16</sup> Così Carla Tatò: “c’erano effettivamente addirittura dei sussurrati dalle quinte, quasi manco a vedersi, si vedeva appena il profilo... non solo di lui, anche di altri attori, il dialogo con la madre... voleva molti sussurri, proprio quasi a non capire” (*Colloquio con Carla Tatò*, p. 176).

<sup>17</sup> Vice, *Un “Amleto” per modo di dire e le poesie negre degli studenti*, cit.

<sup>18</sup> l.m., *Un Amleto “capellone” al teatro beat di Roma*, cit.

<sup>19</sup> m.b., L’“Amleto” di Carmelo Bene al Garibaldi, cit.

<sup>20</sup> l.m., *Un Amleto “capellone” al teatro beat di Roma*, cit.

Titolo | Amleto secondo Carmelo Bene (1962-1975)

Autore | Armando Petrini

Pubblicato | Armando Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, pp. 123-157

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 3 di 13

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Carmelo Bene, come attore, si tiene “quasi in disparte”, scrive il cronista de «Il Tempo»<sup>21</sup>. “Carmelo entrava e non parlava – ricorda Carla Tatò –, leggeva bigliettini...”<sup>22</sup>. Lo spazio scenico, memore dell’*Amleto* di cinque anni prima, è suddiviso in tre parti: un primo piano destinato ad Amleto, un secondo piano soprattutto alle vicende dei comici e un terzo piano in cui si avvicendano i momenti più chiaramente shakespeariani. Carmelo Bene, spesso a proscenio, è ridotto quasi al ruolo di spettatore di una scena ormai diventata impraticabile che egli scruta, bevendo e fumando<sup>23</sup>, commenta ferocemente (con secche risatine, continui “eh, eh, eh” “bofonchiati nel silenzio”, “sempre nel momento dalla massima tensione”<sup>24</sup>) e poi percorre, attraversandola improvvisamente. Leggiamo ancora la testimonianza di Carla Tatò:

in primissimo piano comunque c’era lui, con questi bigliettini che seguiva tutta la faccenda... lui era praticamente sempre presente e si affacciava sulla scena... lui stava davanti sul lato sinistro della scena, il pubblico lo vedeva a destra e aveva questi bigliettini che leggeva e che davano il senso di tutto, poi a volte si spostava, entrava dentro la scena e anche se a bigliettini andava avanti in scena<sup>25</sup>.

E il ricorso ai bigliettini, ai sussurri da dietro le quinte, alle sillabazioni ermetiche sono tutti elementi che significano anche una rinuncia contraddittoria di Amleto-Bene al ruolo di protagonista. Rinuncia in parte già voluta e perseguita, come si è detto, sin dal primo *Amleto*, ma che qui assume un rilievo più forte. Innanzi tutto proprio attraverso quell’affidarsi ai bigliettini levati di tasca, che rivelano una precisa volontà di relegare il monologante protagonismo amletico a brevi letture estemporanee pronunciate come si trattasse di cose estremamente chiare nonostante al contrario fossero di estrema difficoltà, almeno all’ascolto<sup>26</sup>. In secondo luogo perché Bene accentua qui la complementarità fra Amleto e Claudio, la loro “ambivalenza”<sup>27</sup>, già presente nell’edizione del ’65 – si ricordi il duetto canoro – e che, più tardi, nella versione del ’75, si realizzerà in forma ancora più esplicita, con la trasformazione del re nel vero e proprio *impresario* dell’Amleto-attore. Ma già qui, nel 1967, è traccia di quella che Bene definirà una “smaccata complicità degenera”<sup>28</sup>, manifestata soprattutto nella scena della recita a corte “ove avviene – scrive un cronista –, si può dire, il passaggio di protagonista da Amleto al Re, considerati quasi due momenti di un unico personaggio”<sup>29</sup>. A testimoniare ancora, e in un’altra forma, non soltanto l’impossibilità della tragedia della vendetta (poiché vittima e vendicatore tendono qui a identificarsi), e dunque della tragedia *tout court*, ma anche, e soprattutto, l’impossibilità dell’arte, e del teatro in particolare (sul quale Amleto, scrive Laforgue, “conta in modo così tragico”<sup>30</sup>), a costituirsi in momento di svelamento della coscienza corrotta.

Compare poi in questo *Amleto* una prima traccia di quella specie di accidia, quella sorta di svogliatezza per il dover-essere imposto dal palcoscenico che di qui in avanti caratterizzerà il linguaggio della scena di Carmelo Bene (e che ricorda così da vicino, pur nelle diversità stilistiche anche molto rilevanti, l’analogo sentire tipico della recitazione di Carlo Cecchi). Lo avverte acutamente Ennio Flaiano in “quel continuo sospetto che la rappresentazione possa smettere per noia o stanchezza del capocomico”<sup>31</sup>. Anche da questo punto di vista Carmelo Bene mostra una presenza scenica contraddittoria, articolata in momenti antitetici ma coesistenti nello stesso gesto: un darsi e un togliersi di scena, che si compenetrano e si riassumono in un sentimento bataillano dello spreco<sup>32</sup>. Un teatro “che si *fa* negandosi”, scriverà Maurizio Grande nel programma di sala dell’*Amleto* del ’75, indicando qualcosa che è qui, nell’edizione del 1967, già ben presente: “la esitazione di Amleto – scrive ancora Grande – finisce nell’annullamento dell’attore e nel vacuo di una scena impraticabile. La sua scelta è *dentro* queste contraddizioni, senza spiegazioni plausibili al di là del sudore dell’attore, dello spreco di muscoli e nervi, di una rappresentazione che distrugge il suo stesso alone simbolico mentre si produce”<sup>33</sup>. Un sentimento che ha certamente qualcosa

<sup>21</sup> Vice, *Un altro “Amleto” di Carmelo Bene*, in «Il Tempo», 22 marzo 1967.

<sup>22</sup> *Colloquio con Carla Tatò*, p. 172.

<sup>23</sup> Cfr. Giuseppe Geraci, *Per Bene e Laforgue Amleto è un’“altra cosa”*, in «Il Giornale di Sicilia», 28 maggio 1967.

<sup>24</sup> “Ricordo le risate di Carmelo, un continuo... eh, eh, eh... che mi colpirono, questa intermittenza della risata, sempre nel momento della massima tensione, *pum*, si rompeva sempre attraverso queste risate, bofonchiate nel silenzio... sguardi...” (*Colloquio con Carla Tatò*, p. 174).

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>26</sup> Ancora Carla Tatò: “diceva i bigliettini, assolutamente misteriosi, proprio cabalistici, però il modo con cui... era strano, perché diceva delle cose assolutamente misteriose, astruse, ma come fossero chiarissime... come dire... [ride]: la cosa è chiara...! Mentre quello che diceva era assolutamente astruso” (*Ibidem*).

<sup>27</sup> Vice, *Un altro “Amleto” di Carmelo Bene*, cit.

<sup>28</sup> Carmelo Bene, [Introduzione a *Hamlet Suite*], cit., p. 1353.

<sup>29</sup> Vice, *Un altro “Amleto” di Carmelo Bene*, cit.

<sup>30</sup> Jules Laforgue, *Moralità leggendarie*, cit., p. 8.

<sup>31</sup> Ennio Flaiano, *Amleto di Carmelo Bene*, cit., p. 333.

<sup>32</sup> Il saggista francese Georges Bataille (1897-1962) concepisce lo spreco come un momento di eccesso che viola la logica ‘normale’ della ‘misura’ nelle cose: lo spreco, in questo senso, trasgredisce anche il calcolo dell’‘utile’ tipico della razionalità economica, producendo un eccesso anti-economico che ha semmai più a che fare con la logica del *dono*.

<sup>33</sup> Maurizio Grande, *L’arte cancellata*, cit., rispettivamente pp. 221 e 229.

Titolo | Amleto secondo Carmelo Bene (1962-1975)

Autore | Armando Petriani

Pubblicato | Armando Petriani, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, pp. 123-157

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 4 di 13

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

di stoico e perciò anche, paradossalmente, e parodisticamente, di *eroico*: “C’è qualcosa di eroico in Carmelo Bene, è un uomo che morirà per quello che ha fatto”<sup>34</sup>, dirà Franco Cordelli qualche anno più tardi, nel 1978, quando quella tensione contraddittoria inizierà progressivamente a venire meno.

Quanto agli altri aspetti e agli altri personaggi di questo *Amleto*, va innanzi tutto detto che il rapporto erotico fra Amleto e Gertrude (qui ancora, e per l’ultima volta, Lydia Mancinelli, che sarà poi, sin dal film del 1973, Kate), viene in parte attenuato, sviluppando l’impostazione laforguiana già presente nell’edizione del 1965 che prevedeva – così ricorda Lydia Mancinelli – l’eliminazione della scena del III atto fra madre e figlio laddove quella componente erotica veniva più fortemente evidenziata<sup>35</sup>. Gertrude è qui “una regina deliziosamente imbambolata”<sup>36</sup> che manifesta una “sensualità statica quasi fisiologica”<sup>37</sup> attraverso dialoghi spesso soltanto “sussurrati”<sup>38</sup> con Amleto.

Ofelia, che come Gertrude e come tutti i personaggi shakespeariani è ridotta da Carmelo Bene al “succo”<sup>39</sup>, al fulminante e sintetico schizzo di una figura allegorica – “situazioni”, appunto, diceva egli stesso, non personaggi –, è qui “una ragazza dagli istinti insaziabili” (“Ofelia ninfomane”<sup>40</sup> titola una cronaca), privata della parola (non ha battute) e ripetutamente schiaffeggiata in scena dallo stesso Amleto<sup>41</sup>. L’immagine laforguiana di un’Ofelia “mocciosa venuta su dal nulla” e “imbevuta fin dalla nascita della filosofia egoistica di Hobbes”, fino a considerare Amleto un “bene” da possedere al pari di altri beni (“Stabilità! Stabilità! il tuo nome è Donna...” rovescia parodisticamente Laforgue, e con lui Bene<sup>42</sup>, il celebre motto shakespeariano sulla fragilità femminile), viene qui genialmente tradotta nella “scena lancinante”<sup>43</sup> di un reiterato smanacciare il possesso erotico. La smania di possedere in Ofelia non è dunque che voracità “strenuamente masochistica”<sup>44</sup>, mentre l’autentico piacere sfrenato del baccanale si rivela solo nella forma rovesciata dell’“orgia funebre” che si realizza alla morte di Ofelia, davanti al suo cadavere<sup>45</sup>, lasciato poi per tutto il secondo tempo sui banchi delle prime file del teatro come *alter ego* del pubblico<sup>46</sup>.

E ancora, Kate, vestita di un trasparente abitino di *chiffon* rosso, diventa qui il centro dell’attenzione di Amleto<sup>47</sup>, sin dallo spogliarello evidentissimamente finto che mima in apertura provocando “il grande innamoramento” di Amleto. Ricorda Carla Tatò:

le grandi prove che io feci erano il lancio di questo numero di sottovesti, mutandine che da dietro le valige saltavano per dare la sensazione di uno spogliarello, ma si era assolutamente immobili, perché eravamo lì, e quindi... e quindi il lancio di questa biancheria è una delle cose che mi divertì di più fare in quel momento, perché è l’unica... se cosiddetta prova ci fu, ci fu la prova del lancio durante lo spogliarello... inesistente, ma con questa immagine, mentre saliva la musica...<sup>48</sup>

---

<sup>34</sup> Franco Cordelli citato in Dante Cappelletti, *Intervista a Franco Cordelli*, in Dante Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia...*, cit., p. 295.

<sup>35</sup> *Colloquio con Lydia Mancinelli*, p. 168.

<sup>36</sup> Vincenzo Talarico, *Ofelia ninfomane*, in «Momento sera», 23 marzo 1967.

<sup>37</sup> Vice, *Un altro “Amleto” di Carmelo Bene*, cit.

<sup>38</sup> *Colloquio con Carla Tatò*, p. 176.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>40</sup> Vincenzo Talarico, *Ofelia ninfomane*, cit.

<sup>41</sup> Secondo quanto ricorda Carmelo Bene questa era già la caratterizzazione di Ofelia nell’*Amleto* del ’65: “La Kustermann [Ofelia] non aveva ancora diciassette anni e da Ofelia in camicia da notte non aveva battute, doveva solo prendere tanti schiaffi in scena” (Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 199). Non ne abbiamo però altre testimonianze. Sia Carla Tatò che Lydia Mancinelli ricordano invece l’Ofelia di Margherita Puratich del ’67. Carla Tatò in particolare descrive la violenza del rapporto in scena fra la Puratich e Carmelo Bene: “una serie di botte terrificanti [...] ricordo alle prove proprio Margherita che diceva più forte, mentre Carmelo si incazzava perché non reagiva abbastanza, lei diceva se non me le dai più forte io non reagisco per cui si arrivò poi a scene turpi, abbastanza... difficili da tenere” (*Colloquio con Carla Tatò*, p. 173).

<sup>42</sup> Vincenzo Talarico, *Ofelia ninfomane*, cit.

<sup>43</sup> *Colloquio con Carla Tatò*, p. 173.

<sup>44</sup> Vincenzo Talarico, *Ofelia ninfomane*, cit.

<sup>45</sup> Vedi m.b., *L’“Amleto” di Carmelo Bene al Garibaldi*, cit.

<sup>46</sup> Il teatro Beat 72 era stato sistemato da Carmelo Bene “con qualche civetteria”, scrive Flaiano: “la piccola sala piena, invece che di poltrone, di banchi scolastici; le pareti adorne di cornici vuote; il palcoscenico in trincea e largo come una tavola” (Ennio Flaiano, *Amleto di Carmelo Bene*, cit., p. 332). Il contenitore tende a coincidere con il contenuto. Ne è una sorta di *mise en abîme*. Nel teatro di Carmelo Bene (e teatro, qui, come è giusto che sia, significa anche organizzazione, edificio, pubblico, eccetera) in ciascun elemento si ritrova il tutto. Il tutto di un teatro *di contraddizione*, violentemente critico nei confronti del teatro stesso e del mondo.

<sup>47</sup> Così ricorda Carla Tatò: “questa Kate che era sempre con Carmelo, che era al centro... che era la protagonista, che era al centro dell’attenzione reale di Carmelo, oltre che di Amleto...” (*Colloquio con Carla Tatò*, p. 173).

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 172.

Titolo || Amleto secondo Carmelo Bene (1962-1975)

Autore || Armando Petrini

Pubblicato || Armando Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, pp. 123-157

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 13

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Tutto ciò avveniva in mezzo ai bauli – segno evidente della volontà di richiamarsi esplicitamente alla finzione teatrale – a “questi stupendi bauli – ricorda ancora Carla Tatò –, bauli verdi con le borchie dorate e la scritta nera ‘Paris-express’ ”<sup>49</sup>.

Ma anche gli altri ‘personaggi’ si esprimono nel sedimento di un’immagine fissata, precisa, ciascuno di essi caratterizzandosi come elemento di contrappunto per la costruzione scenica complessiva. Una costruzione che da questo punto di vista, e come si è già detto, può effettivamente dirsi  *lirica*, non nel senso di ‘liricheggiante’, ‘poetica’, piuttosto nel senso di ‘forgiata secondo la logica della poesia e della metrica’ – più che del concertato operistico, come spesso i critici diranno di Bene – attraverso una strutturazione degli elementi linguistici che, come scrive Antonio Attisani, non avviene tanto “per battute e scene” bensì, soprattutto, “per versi e strofe”<sup>50</sup>.

Così è per Polonio – che ancora in questa edizione recita una traduzione “in versi ampollosi”<sup>51</sup> – la cui morte è solo un urlo fuori scena (“la morte di Polonio era solo un urlo, non si vedeva niente”<sup>52</sup>); per Orazio, con quella sua insistita “tetraggine cospiratoria”<sup>53</sup>; per Laerte, tenace difensore del senso morale (di cui Wilcock, come si è già detto, ricorda il “pianto memorabile”<sup>54</sup>); per Rosencrantz e Guildenstern (i compagni di gioventù di Amleto, che ora lo tradiscono), due attori amici di lunga data di Carmelo Bene che recitano in pugliese, idealtipi grotteschi di una “demoniaca cortigianeria”<sup>55</sup>; per Fortebraccio, la cui apparizione in fragorosa armatura metallica sancisce ancora una volta un finale in cui tutti “muoiono improvvisamente senza una causa precisa, perché così vuole la convenzione”<sup>56</sup>.

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

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

Non è un caso, da questo punto di vista – e siamo così al secondo motivo del cambiamento –, che Carmelo Bene sin dal ’68 e fino al 1973 si dedichi quasi esclusivamente al cinema. Dietro a questa scelta va certamente rintracciato anche un forte disagio per una scena (soprattutto quella *sperimentale*) sempre più piegata e confusa con le spinte demagogiche e populistiche legate alla *contestazione* in atto. Più in generale per un clima culturale in cui il gesto del rifiuto, radicale e violento, così tipico del teatro di Carmelo Bene fino a quel momento, ha sempre meno possibilità di esprimersi, divorato com’è – anche proprio malgrado – dalla *messa in scena* della protesta che in quegli anni di ‘rivolta’ (e sempre meno di *rivoluzione*) si afferma progressivamente annunciando già fra le righe la temperie postmoderna che di lì a poco inizierà a manifestarsi compiutamente. Tutte cose che non sono certo subito evidenti, o almeno non lo sono ai più; mentre lo erano già per alcuni che sapevano guardare più a fondo e perciò più lontano, come è certamente il caso oltre che di Carmelo Bene soprattutto di Pier Paolo Pasolini.

Il cinema per Carmelo Bene segna così (anche, ma naturalmente non solo) la sottolineatura di una distanza, di un ritrarsi: un primo registrare un segno di cedimento nei confronti della possibilità dell’azione diretta, viva, bruciante, come sembrerebbe essere connaturato al gesto teatrale. Non è un caso che sin dal primo spettacolo con cui tornerà al teatro dopo gli anni del cinema, *Nostra Signora dei Turchi*<sup>57</sup>, Bene inizierà a fare largo uso del *play back*, in un primo momento in alternanza alle parti dette in scena, ma poi, alcuni anni dopo, sostituendo del tutto il rapporto diretto e unico fra attore e spettatore che si

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Antonio Attisani, *La Duse, CB e il teatro poetico*, in Antonio Attisani, *L’invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 225.

<sup>51</sup> Vice, *Un altro “Amleto” di Carmelo Bene*, cit.

<sup>52</sup> *Colloquio con Carla Tatò*, p. 175.

<sup>53</sup> Vice, *Un altro “Amleto” di Carmelo Bene*, cit.

<sup>54</sup> Rodolfo Wilcock, *Carmelo Bene e il piacere del ritorno*, cit.

<sup>55</sup> Vice, *Un altro “Amleto” di Carmelo Bene*, cit.

<sup>56</sup> Giuseppe Geraci, *Per Bene e Laforgue Amleto è un’“altra cosa”*, cit.

<sup>57</sup> *Nostra Signora dei Turchi*, a differenza di quanto riportato nelle cronologie degli spettacoli di Carmelo Bene, è dell’aprile del 1972 e non del 1973.

Titolo | Amleto secondo Carmelo Bene (1962-1975)

Autore | Armando Petriani

Pubblicato | Armando Petriani, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, pp. 123-157

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 6 di 13

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

realizza di sera in sera con la recita della sua ormai avvenuta impossibilità, a cui assistono impotenti, in costante asincrono, attori e spettatori.

Il terzo fattore che ci sembra contribuire in questi anni al progressivo mutamento di segno dell'opera di Carmelo Bene è il successo che, grazie al cinema, Bene ottiene soprattutto in Francia. Non tanto successo di pubblico, quanto di critica<sup>58</sup>. Ciò determina due conseguenze principali. Innanzi tutto uno sguardo più indulgente della critica italiana nei suoi confronti: il che favorisce quel progressivo collocarsi di Carmelo Bene nel limbo tendenzialmente inoffensivo dei *grandi maestri* della scena. In secondo luogo l'avvio di un'operazione critica che da allora si è irrobustita e amplificata – grazie all'avallo dello stesso Bene (che d'altra parte ha avallato anche la propria consacrazione fra i *grandi maestri* di cui dicevamo) – che ha inteso annettere l'opera di Bene alla teoria critica dei cosiddetti *nouveaux philosophes* francesi, con tutto il loro portato antistorico e antidialettico. Ciò ha determinato non solo una progressiva spoliatura della forza critica e di contraddizione dell'arte di Carmelo Bene (che pure è sempre Carmelo Bene e dunque, come già detto, ha comunque saputo mantenere in alcuni momenti la propria straordinaria capacità di *graffiare*) ma anche una rimozione – supportata (e forse anche ispirata) dallo stesso Bene – del suo periodo precedente.

L'ultimo *Amleto* che prendiamo in considerazione – *Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue)* del 1975<sup>59</sup> – appartiene a questo complesso periodo di mutamento, fatto di lampi eccezionali (come sarà per esempio il *S.A.D.E.*) e di alcuni primi scricchiolii. *Amleto* rappresenta ancora certamente, proprio insieme a *S.A.D.E.* (oltre a *Nostra Signora dei Turchi* e alla *Cena delle beffe*), un momento di straordinario fulgore della sua arte e per questo va collocato a conclusione, e in certo qual modo a suggello, della sequenza di spettacoli sin qui discussa.

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

In una recensione davvero esemplare del mutato atteggiamento non solo della critica teatrale ma della cultura tutta nei confronti di Carmelo Bene, Alberto Abruzzese, dopo aver definito in modo onnicomprensivo questo *Amleto*, finendo per non attribuire più alcun valore preciso a ciò che descrive ("un Amleto frantumato, spellato, ironizzato, attualizzato, integrato, ridotto, profanato, riprodotto, sovrapposto [...], autobiografizzato [...], citato, recitato, ricitato, colorato e musicato, cantato perfino tra melodramma e operetta, omogeneizzato, impacchettato. E *catastrofico*"), e dopo aver sottolineato la "visione godibilissima" dovuta all'"estrema bravura nell'accorpore scenicamente la parola e il gesto, il personaggio e la decorazione, la grammatica e la sintassi di un 'buon' spettacolo", esalta le qualità di Carmelo Bene come capocomico. Il "gusto *retro* d'alta classe", la "consapevolezza accesa di una fase necessaria e irrinunciabile del teatro come *piacere*", la "piena acquisizione degli strumenti linguistici e manageriali", sono tutte doti, secondo Abruzzese, che fanno di "un così esperto ma disincantato divo" il prototipo del "direttore ideale dei teatri stabili quali dovrebbero diventare"<sup>60</sup>. Naturalmente si tratta di un auspicio in linea di principio del tutto condivisibile, nel senso che è evidente che se un ruolo gli stabili devono avere, tanto vale consegnarli nelle mani dei migliori artisti di cui si disponga, in grado perciò di correggere e di modificare quello che è stato definito assai efficacemente il linguaggio, appunto, *da stabile* (anche se poi vicende come quella più recente della Biennale veneziana, che ha avuto come protagonista proprio Carmelo Bene, dimostrano forse che l'idea, alla prova dei fatti, si rivela impraticabile). Ma ciò che qui si vuol far notare non è tanto la correttezza o meno della proposta in sé, quanto il fatto che qualcosa è davvero cambiato nel modo di collocarsi di Carmelo Bene nel panorama del teatro italiano se un critico, sia pure a suo modo raffinato e colto come Abruzzese e scrivendo su un periodico come «Rinascita», può proporre per un "così esperto ma disincantato divo" il ruolo di direttore di teatro Stabile, pur, s'intende, nella consapevolezza dell'evidente provocazione.

---

<sup>58</sup> Vedi Alessandro Canepa, *Il bene (e il male) della critica*, in Enrico Baiardo e Roberto Trovato, *Un classico del rifacimento. L'Amleto di Carmelo Bene*, cit., pp. 189 e ss.

<sup>59</sup> Prato, teatro Metastasio, 8 ottobre 1975. Così la distribuzione delle parti: Carmelo Bene, Amleto; Alfiero Vincenti, re Claudio; Luigi Mezzanotte, Laerte; Lydia Mancinelli, Kate; Franco Leo, Orazio; Paolo Baroni, Polonio; Benedetta Buccellato, Ofelia; M. Novella De Cristofaro, Fortebraccio; Massimo Fedele, primo attore in Elsinore; M. Agnes Nobecourt, Gertrude; M. Luisa Serena, secondo attore in Elsinore; Marina Tagliaferri, Rosencrantz; Vera Venturini, Guildenstern. Regia, scene, costumi e musiche a cura di Carmelo Bene.

<sup>60</sup> Alberto Abruzzese, *Fervore di invenzioni a Roma*, in «Rinascita», 6 febbraio 1976, p. 27.

Titolo | Amleto secondo Carmelo Bene (1962-1975)

Autore | Armando Petriani

Pubblicato | Armando Petriani, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, pp. 123-157

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 7 di 13

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Cambia poi anche il modo complessivo di presentarsi dello spettacolo, che sembra ora dischiudere la possibilità di una fruizione giocata su più piani di lettura smorzando in parte la carica aggressiva e risolutamente ‘provocatoria’ degli anni precedenti. “Si tratta – afferma lo stesso Carmelo Bene durante una conferenza stampa – di uno spettacolo che anche gli spettatori più ingenui potranno godere”<sup>61</sup>. Gli fanno eco molte cronache, in cui si allude a “una certa tenerezza” nella concezione complessiva<sup>62</sup>, a un lavoro ben confezionato “nel senso proprio del pacchetto col fiocco”<sup>63</sup>, a “forme vocali e visuali sempre meno irritanti e più diletteose”<sup>64</sup>, insomma a un Amleto “costruito per strati sovrapposti” in grado di offrire “al pubblico, intanto, una superficie smagliante, di immediato gradimento”<sup>65</sup>.

Pubblico e critica sembrano insomma complessivamente più accondiscendenti nei confronti di Carmelo Bene: “nemmeno l’ombra di un dissenso”<sup>66</sup>, nota Savioli nella sua recensione all’esordio romano. Ma il fatto che tutto ciò valga semplicemente come linea di tendenza lo conferma la circostanza che per esempio nelle *piazze* di Torino e soprattutto di Napoli le cose vanno in modo molto meno tranquillo. A Torino si accende una forte polemica con i giornalisti (“Carmelo piantala”<sup>67</sup> titola un quotidiano, a riassumere, anche nell’occhiello – “solite ingiurie” – il clima della conferenza stampa). A Napoli la contrapposizione si manifesta in toni molto accessi anche con il pubblico, tanto che la *prima* del febbraio 1976, come si è già ricordato più sopra, finisce a sputi e a male parole<sup>68</sup>.

Non bisogna insomma lasciarsi trarre in inganno dall’accoglienza tutto sommato favorevole di questo nuovo *Amleto*. Lo spettacolo resta complessivamente ancorato a una fortissima e consapevole matrice critica. Lo scrive chiaramente Maurizio Grande nel programma di sala (*L’arte cancellata*) quando osserva che Bene tende “a un teatro che [...] è la risultante di tutto ciò che *non deve* essere teatro e che si afferma come negazione paradossale di un teatro dalle forme ‘rispettabili’ e ‘digeribili’”<sup>69</sup>. Carmelo Bene costruisce un raffinatissimo gioco che dall’interno dell’apparente gradevolezza di un *Amleto* fatto anche di “piacere visivo” e di momenti vivacemente spettacolari, ribadisce più in profondità, e nella sostanza, il proprio discorso critico e grottesco “petroliniano al confine – osserva Ghigo De Chiara – tra risata beffarda e pianto di rabbia”<sup>70</sup>.

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

È certo comunque che da questo spettacolo, più che dai precedenti, traspaiono quella femminità, quel donnesco, quel senso di fragile e inerme che sono caratteri fondamentali dell’arte di Carmelo Bene, tanto più forti, tanto più disperati, quanto più strilla e fa smorfie il pagliaccio<sup>71</sup>.

Ripellino registra qui una chiara traccia dell’ambivalenza del linguaggio della scena di Carmelo Bene in questi anni. Per un verso si fa largo quel tratto come di leggerezza di cui abbiamo detto, quella sfarzosa ma raffinata spettacolarità (lo “sgargiante colorismo da fiera o da palio” di cui parla ancora Ripellino), quel senso di “nostalgia per l’opera e per il melodramma” – scrive Vigorelli – che “gronda festosamente da ogni parte”<sup>72</sup>. Per altro verso giunge forse a piena maturazione

<sup>61</sup> Carmelo Bene citato in m.ac., Carmelo Bene presenta il suo “Amleto”, in «l’Unità», 8 gennaio 1976. Queste le parole di Carmelo Bene riportate da Donata Righetti su «Il Giorno»: “Vedrete lo spettacolo più ricco e costoso dell’anno. Prometto divertimento puro, circo, luna park. Nessuno pensi al prence pallido e triste di Scaparro o di Olivier. Niente toni cupi, tutto rosa shocking come la copertina del programma di sala” (Donata Righetti, Il principe triste è diventato un clown, in «Il Giorno», 28 ottobre 1975).

<sup>62</sup> A.R., *Ironia e tenerezza nell’Amleto di Bene*, in «L’Avvenire», 11 dicembre 1975.

<sup>63</sup> Guido Boursier, *Uno, due, mille Amleti*, in «Gazzetta del Popolo», 11 dicembre 1975.

<sup>64</sup> Aggeo Savioli, “Amleto” e la nevrosi da impotenza, in «l’Unità», 10 gennaio 1976.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> a.vald., *Carmelo piantala*, in «Stampa sera», 16 dicembre 1975.

<sup>68</sup> Vedi Ernesto Flore, *Gli sputi no, signor Bene*, cit.

<sup>69</sup> Maurizio Grande, *L’arte cancellata*, cit., p. 220.

<sup>70</sup> Ghigo De Chiara, *La verità di Amleto*, in «Avanti!», 10 gennaio 1976. Fra i moltissimi esempi di come la critica recepisca l’operazione di Bene: “Si tratta di una rielaborazione ‘beniana’, volutamente confusa, disordinata, approssimata, che presuppone la precisa conoscenza dei testi originari per apprezzarne l’ironica deformazione caricaturale e parodistica ma anche, al tempo stesso, un’allucinante sintesi sul piano della più spudorata teatralità, quasi come negazione contraddittoria di un teatro dalle forme ‘rispettabili’: il tutto sul piano dell’esasperazione grottesca in quanto – secondo lo stesso Bene – non esiste concezione sublime che non abbia in sé qualcosa di ridicolo”: Sergio Lori, *Uno “spudorato” Amleto in una scena caleidoscopica*, in «Roma», 19 febbraio 1976.

<sup>71</sup> Angelo Maria Ripellino, *Che donnina, quell’Amleto*, in «L’Espresso», 4 gennaio 1976.

<sup>72</sup> Giancarlo Vigorelli, *Amleto adolescente tra fuochi artificiali*, in «Il Giorno», 30 ottobre 1975. La stessa polemica con l’avanguardia che Bene porta avanti in questi anni rivela in fondo un carattere ambivalente. Per un verso coincide con la condivisibile presa di distanza dal ‘nuovo teatro’ e dell’avanguardismo che impoveriscono e svisiscono il lavoro di teatranti del suo calibro (si pensi all’analogo sentire polemico di Rino Sudano e di Leo de Berardinis) riducendolo a un semplice articolo del mercato. Per altro verso però corrisponde all’avvio della presa di distanza di Carmelo Bene dal suo passato, da quella stagione in

Titolo | Amleto secondo Carmelo Bene (1962-1975)

Autore | Armando Petriani

Pubblicato | Armando Petriani, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, pp. 123-157

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 8 di 13

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

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

Un attore privato in sé del *femminile* non sarà mai un artefice, un artista. La certezza, anche sessuale degli attori nei ruoli ben distinti *maschio* o *femmina* è un rimpianto iperrealista, nel migliore dei casi, e non più. [...] L'avvento della donna sulle scene segna una volta per tutte la scissione tra *maschio* e *femmina*, condannati a caratteri sessuali, differenti nel senso di diversi l'uno dall'altro, cancellando da una parte l'*erotismo* [...] e dall'altra l'*osceno* [...], la *perversione* che è il teatro nel suo farsi: il *fantasma*<sup>73</sup>.

Una "femmineità" dunque consapevolmente contrapposta alla tecnica *maschia* del teatro ufficiale e alla sua altrettanto *maschia* incapacità "di rimettere in gioco ogni sera il *modo stesso di fare teatro*", scrive ancora Bene, elemosinando cocciutamente "una sciagurata attendibilità"<sup>74</sup>. È la contraddizione, elemento *femminile* per eccellenza, a costituire, qui più che mai, il tratto portante del gesto teatrale di Carmelo Bene. Contraddizione sofferta, lacerante, eppure pateticamente esplosa in una forma raffinata e altissima, ancorché torbida e magmatica, come peraltro avviene sempre nel teatro di Carmelo Bene.

Questo *Amleto* esprime una rabbia meno deflagrante dei suoi precedenti, forse complessivamente più trattenuta e raggelata ma ancora tutto sommato ben affilata e crudele: "Carmelo – scrive Ripellino –, muovendosi, come egli suole, col passo cauto di un cacciatore di palude, barbuglia con voce nasale e ghignante, squassata da accelerature e falsetti, spezzata a sproposito per irridere il pathos, ripida come il dorso di una filastrocca"<sup>75</sup>. Assistiamo qui alla sottolineatura nella recitazione del tratto per così dire più introverso, come ripiegato su se stesso, che si incarica di realizzare il paradosso di Epitteto del sapiente che parla al proprio orecchio in pieno mercato: "questo paradosso di parlarsi nell'orecchio in pieno mercato è secondo me proprio la contraddizione del grande teatro, del teatro *par excellence*"<sup>76</sup> afferma Bene stesso nel 1975.

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

rimane solamente lo scandalo. Cioè lo scandalo di questa comunicativa che diventa... che è corruzione, dal momento che tu non cambierai quella persona in platea, perché anche non la vuoi cambiare; la puoi scandalizzare, le puoi procurare una certa crisi di un momento, ma solo d'un momento: corruzione in questo senso. L'impiegato tale è e tale resterà, come dice Amleto in Laforgue: 'Una volta a casa uomini e donne ammireranno i miei scrupoli sull'esistenza ma non li imiteranno nemmeno per sogno'. Questo è il discorso: 'Non se ne vergogneranno affatto. A quattr'occhi, da uomo amato a donna amata, in famiglia. Più tardi mi si accuserà d'aver fatto scuola. Come sono solo e quest'epoca non c'entra nemmeno un po'.'<sup>77</sup>.

Al gesto violentemente anarchico e *rivoluzionario* dei primi anni sessanta Bene tende ora a sostituire un più incupito gesto dal carattere *stoico*, più marcatamente contraddittorio, evidentissimamente lacerato fin nell'intimo. Un gesto venato di una sorta di malinconia tragica e patetica, pur se di quell'unica forma del tragico qui e ora frequentabile, e cioè di un tragico vissuto fino in fondo nella sua infrequentabilità, poiché sempre implacabilmente spiazzato dal comico che lo "cadaverizza e lo sfinisce in un ghigno sospeso"<sup>78</sup>. Con questo *Amleto* non siamo più di fronte al grottesco beffardo e impudente dei primi anni, manifestandosi piuttosto l'ironia "critica e amara"<sup>79</sup> di Gozzano (del Gozzano dell'"io non voglio più essere io" così stupendamente recitato qui da Bene), certamente ancora *grottesca* ma percorsa da un doloroso sentimento della fine: "Questo è l'Amleto più comico e più funebre che sia mai stato immaginato"<sup>80</sup>, afferma Bene. Un sentimento crudelmente malinconico che affonda le proprie radici in una rabbia di cui si avverte ancora, con grande chiarezza, lo spasimo nascosto e autentico

---

sensu nobile d'avanguardia che ora egli stesso inizia a guardare con sospetto perché "polemica" e perciò "volgare": "Per quanto riguarda il resto, il cosiddetto teatro d'avanguardia, ad esempio, questa definizione tipicamente fascista, che dire se non che parlandone sono stati dati i numeri? E non è uscito neppure un piccolo ambo... Si è parlato di scuola romana: non è un dare i numeri? Distinguerai semmai tra avanguardia e sperimentazione: la sperimentazione è sacrosanta, necessaria. L'avanguardia non altro se non manifestazione di cinismo. Anche io ero cinico, all'inizio degli anni sessanta: magari in buona fede. Ma ora ho capito che conta solo il presente: il teatro, soprattutto, è solo hic et nunc, una specie di vocazione perpetua al fallimento" (Carmelo Bene citato in Franco Cordelli, *Carmelamleto Bene uno "spudorato" in scena al Quirino*, in «Paese Sera», 8 gennaio 1976).

<sup>73</sup> Carmelo Bene, *L'avvento della donna*, cit., pp. 65 e 67.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>75</sup> Angelo Maria Ripellino, *Che donna, quell'Amleto*, cit.

<sup>76</sup> Carmelo Bene citato in Ruggero Bianchi e Gigi Livio, *Incontro con Carmelo Bene*, cit., p. 108.

<sup>77</sup> Carmelo Bene citato in *Ivi*, p. 106.

<sup>78</sup> Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 31. Si affaccia qui quel tragico *sospeso* di cui parlerà poi Bene negli anni successivi, quando questo elemento stilistico evidenzierà meglio la propria matrice simbolistica.

<sup>79</sup> Edoardo Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1975, p. 22.

<sup>80</sup> Carmelo Bene citato in Donata Righetti, *Il principe triste è diventato un clown*, cit.

Titolo | Amleto secondo Carmelo Bene (1962-1975)

Autore | Armando Petroni

Pubblicato | Armando Petroni, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, pp. 123-157

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 9 di 13

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

(come le fiamme che ardono alle spalle di Carmelo Bene nel coevo *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi*<sup>81</sup>) ma che finisce però per implodere nel sentimento contraddittorio e *negativo* di una scena frequentata per svelarne ormai soltanto l'impraticabilità.

Non è certo un caso che proprio in questo *Amleto* sia testimoniato l'uso ricorrente dello sputo in scena. Lo sputo – elemento stilistico frequente e ben preciso nel linguaggio della scena di Bene<sup>82</sup> (ma di cui curiosamente nessuna cronaca dei diversi *Amleto* fa menzione fino al 1975) – è una *mise en abîme* di un sentimento del teatro fortemente contraddittorio. Carmelo Bene sputa ripetutamente sulla scena dove egli stesso agisce: sputa sugli attori, sul pubblico, su di sé, sul suo teatro<sup>83</sup>. È l'“orrore di se stessi” di petroliniana memoria. Il gesto del rifiuto, quando è profondo, ancorché radicale, passa per lo straziante riconoscimento dell'atroce sedimentare nella propria opera di ciò che si rifiuta. Quello stesso rifiuto diventa perciò sofferto e amaro. Lo sapeva benissimo Pasolini: “In questo mondo colpevole, che solo compra e disprezza, il più colpevole sono io, inaridito dall'amezza”. Lo sputo si configura dunque come un gesto insolente, beffardo, ma allo stesso tempo come un segno molto preciso dell'umiliazione e della degradazione del teatro – e di se stessi – in un teatro umiliato e degradato. Uno sputo rabbioso ma impotente (e certo anche *bello*, pur se di una bellezza baudelairianamente “laida”) che costringe l'attore a sbocconcellare le parole fra uno sputo e l'altro rifiutandone perciò anche da questo punto di vista la tranquilla e normale dizione.

Contraddittorio è anche il sentimento del teatro sotteso alla concezione di questo *Amleto*. Riferendo della conferenza stampa di Carmelo Bene, il cronista de «Avanti!», dopo aver notato un cambiamento “nei modi, nella volontà di dialogare”, scrive:

Bene [...] afferma di essersi reso conto da sempre che non è possibile esprimersi al di fuori dei compromessi nei quali il tipo attuale di società borghese impone di agire, tuttavia non l'ha mai detto, come oggi, in maniera così partecipata, e il pubblico e la sua comprensione non gli sono mai stati così a cuore<sup>84</sup>.

E se non è detto che il resoconto del cronista sia fedele alla lettera di quanto effettivamente affermato da Bene, il nucleo di fondo del suo pensiero è probabilmente rispecchiato correttamente in quel “non è possibile esprimersi al di fuori dei compromessi”. L'*espressione*, in questo senso, nel teatro di Carmelo Bene si dà soltanto nella sua forma *negativa* e cioè come messa in crisi della possibilità dell'espressione. La “società borghese” – la società alienata dei rapporti reificati e amministrati – non lascia all'espressione autentica altro terreno se non la propria continua messa in scacco, poiché, come ogni altra cosa, si presenta anch'essa nella forma corrotta e degradata della semplice merce fra le merci. Carmelo Bene sale sul palcoscenico – contraddizione nella contraddizione – per recitare il proprio grandioso “fallimento”, senza compiacimenti di sorta: non c'è appiglio possibile, anche il fallimento fallisce: “Amleto è precisamente questo – afferma ancora in conferenza stampa Carmelo Bene –: la summa dei miei fallimenti e anche, nello stesso tempo, perché è lo spettacolo più importante che io abbia fatto, la fine di questo fallimento, il fallimento dei fallimenti”<sup>85</sup>.

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

Tutto ciò viene infine rovesciato in questo *Amleto* – ormai, sin dal titolo, *di* Carmelo Bene<sup>86</sup> – in una forma ancora una volta genialmente parodica.

<sup>81</sup> Su testi di Majakovskij, Blok, Esènin, Pasternak. Realizzato per la televisione nel 1974 e trasmesso poi nel 1977.

<sup>82</sup> Gigi Livio, riferendosi al *Pinocchio* del 1966, ha scritto di un vero e proprio “linguaggio degli sputi” (Gigi Livio, *Minima theatralia*, cit., p. 83).

<sup>83</sup> Carmelo Bene rivolge esplicitamente gli sputi anche contro se stesso per esempio in *Pinocchio*. Lo si legge nelle parole di Gigi Livio: “Quando Bene è in scena, egli sputa da vicino, sottolineando così battute e ruoli particolarmente compromessi; quando scende in platea, ‘giudica’ e con lunghe parabole, sputacchia un po’ tutti; e, infine, non risparmia se stesso, sputando in aria dritto alla sua testa e ricevendosi anche lui-Pinocchio, il dovuto” (*Ibidem*). Ma anche negli spettacoli in cui Bene non rivolge direttamente contro di sé l'arma oltraggiosa, il senso del ricorso allo sputo è invariato. Significative queste parole di Bene a proposito di Nostra Signora dei Turchi: “La quarta parete è la vetrata in *Nostra Signora dei Turchi*: io sputavo contro i vetri e questo poteva essere uno sputo contro il pubblico. Ma in fondo sputavo nella mia immagine riflessa”. (Carmelo Bene citato in Ruggero Bianchi e Gigi Livio, *Incontro con Carmelo Bene*, cit., p. 119).

<sup>84</sup> Carmelo Bene citato in MC.B., *L'“Amleto” di Carmelo Bene*, in «Avanti!», 9 gennaio 1976.

<sup>85</sup> Carmelo Bene citato in Franco Cordelli, *Carmelamleto Bene uno “spudorato” in scena al Quirino*, cit.

<sup>86</sup> Un *Amleto* che ha molti punti di contatto con le precedenti edizioni cinematografica (1973), radiofonica (1974) e, soprattutto, televisiva (ancora 1974). I cronisti che riferiscono di questo *Amleto* teatrale evidenziano la vicinanza con la versione cinematografica tacendo quella con l'edizione televisiva – in realtà probabilmente più forte – per la semplice ragione che quest'ultima, pur registrata nel 1974, verrà trasmessa soltanto quattro anni più tardi, nel 1978.

Titolo | Amleto secondo Carmelo Bene (1962-1975)

Autore | Armando Petriani

Pubblicato | Armando Petriani, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, pp. 123-157

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 10 di 13

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

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

Claudicante e legnoso nei movimenti, il Claudio di Alfiero Vincenti è un re ricalcato dalla noia dell’attore. Compreso in se stesso e assorto solo quando ha rapporti economici con Amleto, egli ‘recita’ quasi senza colore di voce, giocando su toni e su ritmi e su cadenze astratte la sua scarsa adesione al ruolo. Battute tirate via a velocità altissima lungo un rigo musicale monocorde, parentetiche impennate freddamente giocose su espressioni insignificanti come un “ohibò!”, monologhi troppo gridati per rabbia poco convinta, risate emesse a forza costituiscono il repertorio essenziale d’una figurazione di ‘usurpatore’ che il figurante – per finta noia e per reale abilità – abbozza svuotandola<sup>87</sup>.

Amleto, anch’esso accidioso e svogliato<sup>88</sup> perde naturalmente qualsiasi tratto eroico o sublime. Un cronista, dopo aver scritto che per Carmelo Bene “non esiste concezione sublime che non abbia in sé qualcosa di ridicolo”, aggiunge: “è proprio per questo che egli stesso, in scena, si mostra consapevolmente di quando in quando ‘ridicolo’ e ‘clownesco’, prendendo in giro non solo il teatro elisabettiano, il teatro come fatto di cultura e forma d’arte, non solo gli spettatori ma perfino se stesso”<sup>89</sup>.

Amleto non rinuncia solo alla pietà filiale ma anche, volutamente, ai monologhi shakespeariani (mantenendo invece quelli di derivazione laforguiana), cedendoli a un Orazio “allampanato” e “in palandrana”<sup>90</sup>, sua “coscienza trasferita”<sup>91</sup>, che smania al contrario per incarnare fino in fondo il ruolo (che vorrebbe per sé) di vendicatore della coscienza offesa. Scrive ancora Tessari:

[Orazio] vorrebbe in realtà recitare la parte del protagonista: ma quella tradizionalmente seria, tutta dedicata a “far gridare l’ultimo grido al sangue” del padre, e non quella perduta nelle “finzioni di un bell’argomento”. [...] Orazio, parlando dello spettro, grida con tutta la rabbia scomposta del figlio esulcerato. E Amleto risponde con l’amabilità dell’uditore affatto disinteressato. Orazio, accogliendo le pagine shakespeariane che il principe gli passa, si accinge a leggerle con la gioia di chi sta per realizzare il suo sogno. E finisce con lo sputarle tra incredulità e rabbia; e le ingoia con parossismo isterico. Perché Amleto lo deride, affidandogli proprio quei passi dove brillano patenti l’incertezza e il gusto dell’indugio che caratterizzano il ‘vendicatore’<sup>92</sup>.

Ancora, e come già anticipato nel capitolo sulla scrittura drammatica, la figura di Polonio si incarica di affrontare ed elaborare criticamente, in chiave parodica, l’interpretazione edipica di *Amleto*. Comparendo e scomparendo in scena al fianco di una Gertrude “silenziosa e allibita”<sup>93</sup>, Polonio bisbiglia in modo incomprensibile, pedantesco e meccanicamente, brani dell’*Interpretazione dei sogni* di Freud: “Incumbente su Gertrude come un saggio gufo, Polonio è talmente immedesimato nella sua cultura freudiana da non riuscire a comunicarne che i rumori di sottofondo: l’insistente e gorgogliante di parole tanto esatte da risultare profondamente inutili”<sup>94</sup>. Ma la parodia rivela qui tutto il suo sapore tragico. Alla morte di Polonio, ucciso dall’artista (Amleto-Bene) che rifiuta la spiegazione razionale del proprio inconscio, Gertrude e Amleto possono finalmente mostrarsi nel loro rapporto madre-figlio, intenso, struggente, incomprensibile (parlano in francese) e intraducibile. Un’altra contraddizione insolubile: l’arte nasce da una ferita – qui la ferita edipica – ma non potrà mai pretendere di emanciparsi da essa: piuttosto, si limiterà a mostrarla nelle sue insondabili profondità.

Ofelia (Benedetta Buccellato) è ridotta sostanzialmente al silenzio. Ripete, balbettandole, le frasi suggerite da Kate (Lydia Mancinelli, sapiente parodia della “primattrice”) mostrando attraverso una “gestualità isterica”<sup>95</sup> la smania erotica che già la caratterizzava negli *Amleto* precedenti “con scatti protesi verso il sesso di Amleto e irrefrenabili impulsi a stropicciarsi costume e corpo”<sup>96</sup>. Una smania contraddetta vistosamente dal modo di presentarsi in scena e in particolare da quel costume bianco e ‘casto’, “tra di monaca e di infermiera”<sup>97</sup> che allude anche a un tratto torbidamente infantile dei suoi scatti erotici.

<sup>87</sup> Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 392.

<sup>88</sup> Vedi Angelo Maria Ripellino, *Che donnina, quell’Amleto*, cit. E anche Tian: “quella bislacca frantumazione di un’azione che potrebbe fermarsi ad ogni momento per stanchezza o fastidio degli attori” (Renzo Tian, *Il fascino di Amleto dodici anni dopo*, in «Il Messaggero», 10 gennaio 1976).

<sup>89</sup> Sergio Lori, *Uno “spudorato” Amleto in una scena caleidoscopica*, cit.

<sup>90</sup> Renzo Tian, *Il fascino di Amleto dodici anni dopo*, cit.

<sup>91</sup> Maurizio Grande, *L’arte cancellata*, cit., p. 228.

<sup>92</sup> Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 394.

<sup>93</sup> Renzo Tian, *Il fascino di Amleto dodici anni dopo*, cit.

<sup>94</sup> Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 393.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 392.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> Roberto De Monticelli, *Il Pierrot-Amleto di Bene*, in «Corriere della Sera», 30 ottobre 1975.

Titolo | Amleto secondo Carmelo Bene (1962-1975)

Autore | Armando Petrini

Pubblicato | Armando Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, pp. 123-157

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 11 di 13

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Un'Ofelia, insomma – scrive Roberto Tessari –, in cui “scompare il romanticismo legato al personaggio [...]. E scompare anche il personaggio, cui il romanticismo si era abbarbicato”<sup>98</sup>.

C'è poi l'intenso Laerte di Luigi Mezzanotte, vigoroso, “grintoso”<sup>99</sup>, “perennemente esagitato”<sup>100</sup>, dalla voce che “urla fuori dai denti una rabbia precisa”<sup>101</sup>, incarnazione sofferta, con Laforgue, del populismo rivoluzionario che Amleto non può più accogliere (in una scena del film Laerte compare con alle spalle il popolo in armi allontanato con sarcasmo da Claudio). La figura di Laerte coincide qui con un velleitario incitamento diretto all'azione, con un richiamo al “senso morale” che non fa i conti con la sua avvenuta impraticabilità (poiché la ‘morale’ è subito, qui e ora, ‘morale borghese’): “Dio, che mancanza di senso morale!” afferma disgustato ma impotente Laerte rivolto ad Amleto. Eppure tutto ciò esprime, e si esprime, attraverso un sentimento sofferto e contraddittorio, che rivela come la denuncia dell'impraticabilità del “senso morale” coincida infine con una forma altissima – forse l'unica possibile – di sensibilità autenticamente *etica*. Lo stesso Laerte non può fare a meno di riconoscerlo: ucciso Amleto (e dopo averlo ancora una volta investito di un'aspra condanna di ordine morale: “quando si finisce con la follia è segno che si è cominciato col gigionismo!”) lo prende fra le braccia e lo bacia sulla bocca sussurrandogli con struggimento: “compagno!”.

In questo *Amleto* tutti gli attori sono privati della propria *naturale* corrispondenza al ruolo. Si tratta, osserva Tessari, di “*ruoli recitati* che [...] una compagnia di attori che si fingono attori passa in rassegna”<sup>102</sup>. Il chiarissimo effetto epico che ne deriva è rafforzato qua e là dal ricorso al *play back*:

Immagine e parola, in questo teatro, hanno solo occasionalmente rapporti di integrazione: per lo più hanno rapporti di dissociazione. La parola è diretta o registrata, come la voce di un narratore, o corre con effetti asincroni mentre in palcoscenico si succedono le immagini<sup>103</sup>.

Lo spettacolo è costruito con un minor ricorso alle sovrapposizioni di battute e di dialoghi rispetto agli *Amleto* precedenti e piuttosto procede per frammenti accostati e montati insieme – quasi fossero sequenze cinematografiche – da una rutilante ancorché funebre macchina scenica. Il che rende per un recensore come Giorgio Prosperi il tutto “stranamente limpido (almeno rispetto all'esercizio della sporificazione, che ha praticato così a lungo, e non senza successo)” anche se non facile da comprendere, anzi “per lo più [...] probabilmente impossibile”<sup>104</sup>. Altri, per esempio Angelo Maria Ripellino, ne colgono il sottile ma evidente legame con la precedente edizione cinematografica. “Lo spettacolo – scrive Ripellino – cresce come un convoglio sonnambulo di sparpagliati frantumi con soprassalti e trabalzi e bruschi passaggi che sanno di cinema”<sup>105</sup>.

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

Ed ecco che un sistema di pannelli laterali scorrevoli e un fondale rotante, alternando superfici bianche e nere, consente di far seguire al candore accecante che illumina i passaggi canonici della vicenda l'oscurità in cui sono immersi i momenti di derivazione laforguiana<sup>106</sup>. Una scenografia volutamente spettacolare: l'effetto rilevato da molti cronisti è quello della “lanterna magica” e del “caleidoscopio”<sup>107</sup>. Un “raffinato giocattolo in bianco e nero [...] con effetti *a vista* da sordida civiltà consumistica”<sup>108</sup> scrive Ghigo De Chiara, cogliendo il tratto fortemente parodico della scenografia nel suo complesso.

Nel fondale si apre poi un varco circolare<sup>109</sup> che viene utilizzato dagli attori per entrare in scena, a sottolineare ulteriormente l'effetto straniante di uno spettacolo tutto, ossessivamente, perentoriamente e magnificamente *finto*: “Passaggio ingannevole, la porta circolare non mette in comunicazione con qualcosa che sia al di là della scena, ma è la falsa frontiera che permette alla finzione di esistere come finzione”<sup>110</sup>. Una “sistole-diastole”<sup>111</sup>, scrive Ripellino, che catapulta sul palcoscenico

<sup>98</sup> Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 392.

<sup>99</sup> Ghigo De Chiara, *La verità di Amleto*, cit.

<sup>100</sup> Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 394.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 391.

<sup>103</sup> Giorgio Prosperi, *Carmelo-Amleto follia con metodo*, in «Il Tempo», 10 gennaio 1976.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> Angelo Maria Ripellino, *Che donnina, quell' Amleto*, cit.

<sup>106</sup> Se ne ha una chiara traccia nella scenografia per l'edizione televisiva.

<sup>107</sup> Paolo Emilio Poesio, *L' Amleto per Bene*, in «La Nazione», 10 ottobre 1975.

<sup>108</sup> Ghigo De Chiara, *La verità di Amleto*, cit.

<sup>109</sup> Questo meccanismo scenografico è ancora ben visibile in molte sequenze del film, mentre la versione televisiva, tenendo conto del linguaggio specifico del mezzo, evidenzia di più il gioco dei pannelli bianchi e neri. Per l'estrema consapevolezza di Carmelo Bene delle particolarità linguistiche di ciascuno dei mezzi espressivi utilizzati, si veda quanto lui stesso dichiara in Maurizio Grande, *L'estetica del dispiacere...*, cit. e in Italo Moscati, *Dopo il teatro e il cinema la tv secondo Carmelo Bene*, in «Cineforum», ottobre 1978.

<sup>110</sup> Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 389.

Titolo | Amleto secondo Carmelo Bene (1962-1975)

Autore | Armando Petrini

Pubblicato | Armando Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, pp. 123-157

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 12 di 13

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

gli attori e li riinghiotte nel suo invisibile corpo dolente. Anche i costumi, coloratissimi, volutamente eccessivi, ostentatamente *teatrali*, con rigonfiamenti e rigidità che alludono a una sorta di coercizione patita dai personaggi nell'indossarli, partecipano dello stesso elemento straniante. E ci sono poi i crudi "tagli gelidi di luci"<sup>112</sup> che irrompono come "sciabolate"<sup>113</sup> a raffreddare il *pathos* per lo "sgargiante colorismo da fiera o da palio" che "accalora" lo spettacolo<sup>114</sup>. Ancora, la musica di scena – "una colonna sonora che spazia dal canto popolare abruzzese in versione da organetto di Barberia alla sottolineatura d'effetto, d'impronta operistica o cinematografica"<sup>115</sup> – viene anch'essa costantemente utilizzata in funzione di contrappunto al *pathos* di una vicenda che non può più rischiare il sottile cedimento estetizzante presente qua e là *in nuce* nel testo di Laforgue.

Infine, i bauli sparsi – elemento scenografico che abbiamo già trovato negli *Amleto* precedenti – sono qui il segno preciso della vita teatrale da cui tutto nasce e in cui tutto irrimediabilmente finisce. Lo spettacolo si apre infatti con gli attori che rimestano nei bauli alle prese con vari oggetti di trovarobato: "quei bauli aperti – scrive Tian – e quegli elmi cornuti che sembrano il bri-à-brac di un teatro all'antica italiana dove si sia messo a rovistare un umorista privo di scrupoli"<sup>116</sup>. E si conclude con il precipitare di tutti gli attori dentro i bauli, chiusi con fragoroso clangore metallico da un Fortebraccio in armatura presente sin dall'inizio dello spettacolo, incombente ma in disparte, a significare l'esito ineluttabile della vicenda.

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

la "diversità" di Bene sta proprio in questa partecipazione totale, irruenta, ironica, dolorosa a un teatro che considera agonizzante [...]. È facile intuire che questo dramma sul teatro sarà anche autobiografico: "Tutte le sere quando lo recito sono triste, molto triste. E dopo Amleto non so, davvero, che cosa potrò ancora fare"<sup>117</sup>.

Togliendo l'elmo per incoronarsi, Fortebraccio scopre un volto di donna (l'attrice M. Novella De Cristofaro). La morte del teatro, sancita dall'arrivo di "quel Fortebraccio senza testa che è il potere"<sup>118</sup>, coincide con "l'avvento della donna sulle scene": con il *teatro borghese*, con il naturalismo, con la normalizzazione della perversione. Non a caso i sicari del re, Rosencrantz e Guildenstern, traditori di Amleto, sono anch'essi recitati da due donne – "due perverse bambine"<sup>119</sup>, scrive Savioli –, vestite in modo identico, impossibili ormai da distinguersi, che recitano con "una sola dizione a due voci sussurrate"<sup>120</sup>.

Prima di morire e di precipitare nel baule che lo ingoia Amleto pronuncia le parole attribuite a Nerone che già Laforgue riferiva al principe danese: *qualis artifex pereo*. Parole che sopportano una doppia interpretazione (come ancora recentemente è stato mostrato<sup>121</sup>) restituita qui da Carmelo Bene nella sua ambivalenza. *Qualis artifex pereo* significa innanzi tutto "quale artista muore con me!", e allude dunque alla sconfitta dell'artefice nei confronti del potere, all'impossibilità dell'arte nel tempo del trionfo dell'*avere* sull'*essere*. Ma significa anche, e allo stesso tempo, "muoio come un attore muore in teatro", richiamando ancora il senso profondo, intimamente teatrale appunto, di ciò che sta avvenendo in quel momento in scena, come a voler spiazzare fino all'ultimo ogni possibile prevaricazione del *pathos* su una scena per contro, e come si è detto, amaramente grottesca.

Il teatro di Carmelo Bene si conferma così nel suo carattere profondissimamente *autentico*. Per un verso infatti nega e rifiuta il *teatro* – il teatro di *rappresentazione*, il teatro dell'attore- *interprete*, della *messinscena* –, per altro verso, e proprio attraverso tale negazione, giunge alla verità più concreta (e perciò più profonda) del gesto teatrale stesso, configurandosi come

---

<sup>111</sup> Angelo Maria Ripellino, *Che donnina, quell'Amleto*, cit.

<sup>112</sup> Paolo Emillio Poesio, *L'Amleto per Bene*, cit.

<sup>113</sup> Sergio Colomba, *Carmelo eroe dell'indecisione*, in «Il Resto del Carlino», 10 ottobre 1975.

<sup>114</sup> Angelo Maria Ripellino, *Che donnina, quell'Amleto*, cit.

<sup>115</sup> Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 398.

<sup>116</sup> Renzo Tian, *Il fascino di Amleto dodici anni dopo*, cit. Tutti gli elementi scenici hanno questo stesso ruolo nello spettacolo: il trono, la tomba di Ofelia "compaiono sul palco solo con la necessaria funzionalità di oneste comparse da trovarobato". E così è anche per l'altro elemento scenografico, lo scrittoio: "Dominante, in questa logica, il pulpito-scrittoio posto al margine destro della scena: luogo deputato alla preghiera e all'istrionismo; cassaforte del denaro con cui Claudio paga la rappresentazione, e leggio del testo shakespeariano con cui Amleto, facendolo a brani, la alimenta" (Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 389).

<sup>117</sup> Donata Righetti, *Il principe triste è diventato un clown*, cit.

<sup>118</sup> Maurizio Grande, *L'estetica del dispiacere...*, cit., p. 166.

<sup>119</sup> Aggeo Savioli, *"Amleto" e la nevrosi da impotenza*, cit.

<sup>120</sup> Roberto Tessari, *Un Amleto e una armatura*, cit., p. 393.

<sup>121</sup> Vedi Michele Coccia, *Addendum Pascolianum*, in «Paragone/Letteratura», agosto-dicembre 2003, pp. 60-62 e Cesare Garboli, *Nerone. Ma un imperatore muore come un artista o come un attore?*, in «la Repubblica», 20 dicembre 2003.

Titolo || Amleto secondo Carmelo Bene (1962-1975)

Autore || Armando Petrini

Pubblicato || Armando Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, pp. 123-157

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 13 di 13

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

l'unica vera forma di grande teatro oggi possibile. Un teatro dunque che nega se stesso e che proprio per questo è intimamente *vero, autentico*. Lo ha ricordato con estrema lucidità nel colloquio qui riportato in appendice Luigi Mezzanotte:

il teatro è fastidioso perché quando si entra in un teatro, ci si siede, e si sentono dei dialoghi in quel modo, ripetuti mille e mille volte, ti dà questo senso di morte [...]. Ecco, lui, Carmelo che ha sempre negato questa cosa, era sempre vivo, il suo era un teatro vivo. Negandolo diventa qualcosa di vivo, di reale poi, di concreto. È proprio la realtà di quel momento, cioè dell'attore che sta in scena a dire è impossibile far questa cosa, vediamo come si può fare però sto qua e quindi tutto quello che viene è... è arte, è artificio [...] è solo quella la cosa reale, cosa può rendere vivi. Può rendere vivi il tentativo, l'impossibilità di essere, no? E allora denunciando questo, comunichi qualcosa di vivo, non stai bleffando a fingere di essere...<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> *Colloquio con Luigi Mezzanotte*, p. 165.



Armando Petrini

*Amleto*  
da Shakespeare a Laforgue  
*per* Carmelo Bene

Edizioni ETS