

Titolo | Colloquio con Luigi Mezzanotte. Roma, 25 settembre 2003

Autore | Armando Petrini, Luigi Mezzanotte

Pubblicato | Armando Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, pp. 159-166

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 1 di 3

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

## Colloquio con Luigi Mezzanotte. Roma, 25 settembre 2003<sup>1</sup>

di Armando Petrini

PETRINI. *Se non sbaglio hai conosciuto Carmelo Bene proprio in occasione dell'Amleto del '62.*

MEZZANOTTE. Sì, l'ho conosciuto perché gironzolavo per Roma, avevo fatto delle domande per il Centro Sperimentale, per l'Accademia ma c'erano problemi d'età... ero minorenne: non avevo neanche diciassette anni e avevo fretta di fare una scuola... quindi qualsiasi scuola andava bene, Accademia o Centro Sperimentale, però scelsi per il Centro Sperimentale, chissà perché... Insomma, finii a recitare in un teatro della Doriglia Palmi, che era a Borgo Santo Spirito. Lì c'era un attore, piuttosto anziano, che lavorava invece con Carmelo. Si chiamava Manlio Nevastrì. E mi disse: perché non vieni, la sera c'è questo laboratorio... parlava di teatro però poi parlava di un luogo strano, perché dice poi si beve, si offre il cognac... insomma sono stato incuriosito e sono andato ad assistere a uno spettacolo. Mi ha colpito moltissimo perché io vidi *Gregorio*, che era già una cosa che aveva fatto e da lì poi... sempre clandestinamente, perché lui non lo sapeva, andavo ad assistere... poi due lavori come *Majakovskij* e *Lorca* mi hanno dato modo di vedere la grandezza dell'attore. Sia *Majakovskij* sia *Lorca*, che pochi ricordano... *Il Lamento per la morte di Ignazio* era una cosa straordinaria, c'è l'ho ancora nelle orecchie... non so se esiste un documento... *Le cinque della sera*... Lì capivo che c'era qualcosa di diverso dagli altri teatri. Mi aveva colpito la recitazione di questi attori, proprio il modo di recitare, mi ha colpito moltissimo... Tant'è vero che ho detto: ma forse questa cosa qui potrebbe andare bene anche per me, mi piacerebbe... e allora questo Nevastrì mi disse che si stava progettando di fare *l'Amleto* di Shakespeare. Mi ricordo che mi presentò a Carmelo. Io l'avevo visto in palcoscenico ma non da vicino. Al bar, vicino al teatro Laboratorio in Trastevere, mi presentò Carmelo che m'ha colpito moltissimo, soprattutto la persona. Era quasi magnetico, ma inquietante proprio. Questa è una parola che allora non si usava, non andava di moda ma ricordo questa impressione che difficilmente le persone mi facevano, anche importanti, anche conosciute... e lui mi dice: puoi assistere, poi vediamo, non promise nulla... e cominciarono le prove, lì, di questo *Amleto*... e io assistevo... stavo lì fino a tardi, mi ricordo che mi intrattenevo fino a tardi... *l'Amleto* era quello di Shakespeare, non c'era ancora Laforgue... Insomma poi mi capitò di fare, insisti oggi, insisti domani, mi capitò di fare o Rosencrantz o Guildenstern, non so quale dei due personaggi, uno dei due insomma, e poi altri piccoli ruoli che erano scoperti. Mi ricordo la simultaneità delle scene. C'era una regia bellissima... questo spazio piccolo... ah sì, facevo anche un altro ruolo, Marcello, che vede lo spettro, anche quello facevo... C'era questa struttura in alto dove appariva lo spettro, su un piano... su un altro piano veniva anticipato l'"essere o non essere" e il discorso di re Claudio di apertura. Tutto questo veniva incastrato a mo' di concerto: "l'hai visto o non l'hai visto lo spettro", si diceva... "essere... ", "benché abbia ancora... ", cioè tutto un incastro di battute e di scene secondo me modernissimo ancora... per cui era *l'Amleto* più o meno integrale, c'erano pochi tagli...

PETRINI. *C'erano già allora delle inserzioni di altri testi, al di là di Laforgue?*

MEZZANOTTE. No, c'era solo Shakespeare, montato in questo modo, per cui non era appunto tanto tagliato... sì, era un po' tagliato a monte, non era integrale... però grosso modo era quello che facevano più o meno tutti, *l'Amleto* con le scene importanti... che venivano però incastrate così e quindi tutto lo spettacolo era diciamo abbreviato perché c'era questa simultaneità delle scene, questa sintesi... e veniva fuori una cosa molto strana, perché... come se accadesse nello stesso tempo il discorso del re, quelli vedevano lo spettro e lui... anticipa il monologo dell'"essere o non essere"... una strana cosa ad incastrarsi... Ed anche, come dire, il... cioè un verso vicino a un altro significava un'altra cosa, perché... "lo vedi? eccolo, ecco che appare lo spettro, eccolo che appare" e il re che diceva: "benché abbia ancora il suo color del verde la memoria", "essere o non essere", "di nostro padre...". Cioè c'era un incastro di battute per cui certo la trama era distrutta... era distrutta, non so se era distrutta... era come un montaggio cinematografico... ecco questo mi colpiva molto... dicevamo prima degli attori che lui usava... li usava in chiave critica. Questi attori, che avevano comunque una tecnica, Sonni e Nevastrì, avevano questo modo di recitare un po' trombone, e lui li usava in maniera critica, cioè li esasperava, sapeva come... quindi veniva fuori una recitazione critica. Tanto è vero che quando una sera, durante le prove di questo *Amleto*... io parlavo pochissimo, ero intimidito, dovevo fare questi ruoli, ero intimidito e quindi... ero proprio alle prime armi... però una sera mi sono divertito, siccome lui provava moltissimo, era la scena del re, ho fatto l'imitazione dell'attore che faceva il re, convinto che lui non ci fosse, io facevo l'imitazione di Sonni, Rosabianca Scerrino faceva Ofelia, tra di noi, pensavamo che Carmelo fosse al bar, invece quando lui è rientrato ha sentito l'imitazione e si è divertito molto di questa cosa, ed è finita lì. Poi abbiamo fatto altri spettacoli, ho recitato in *Addio porco*, *Cristo 63*... poi al Festival di Spoleto, dove si inventò questo spazio abusivo che non c'era, voleva allestire ancora *l'Amleto* di Shakespeare e tentò una carta, proprio perché si ricordava dell'imitazione che io facevo dell'attore Sonni, mi affidò il ruolo del re, con quella chiave... Per cui veniva ancora più fuori la distanziamento critica,

---

<sup>1</sup> Nella trascrizione dei colloqui siamo intervenuti solo quando lo abbiamo ritenuto indispensabile, preferendo mantenere complessivamente sulla pagina scritta la freschezza del linguaggio parlato. In questo modo la lettura potrà forse in qualche punto risultare meno immediatamente scorrevole, ma restituirà in compenso meglio, crediamo, il senso profondo del dire di Luigi Mezzanotte, Lydia Mancinelli e Carla Tatò.

Titolo || Colloquio con Luigi Mezzanotte. Roma, 25 settembre 2003

Autore || Armando Petrini, Luigi Mezzanotte

Pubblicato || Armando Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, pp. 159-166

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

diciamo dal personaggio no? Intanto perché lo faceva un giovane, e la Mancinelli debuttava, l'aveva conosciuta in quel periodo e faceva la regina, quindi c'erano i giovani, vestiti di bianco, tolti da ogni realismo... E la chiave dell'interpretazione di questo re era che io facessi il verso a quello e diventava critica, quindi esasperando questo fatto, trovando non una parodia... ma alla fine diventava credibile lo stesso. E ho avuto la gioia di fare questo re Claudio, anche se per una sera sola, poiché non ci furono repliche... ci sfrattarono da Spoleto. Poi nell'altro *Amleto* che io ho fatto, saltando quello del '65 in cui non c'ero, e cioè al Beat nel '67, ho fatto Laerte, che è poi il ruolo che feci da lì in poi sempre...

PETRINI. *Volevo ancora chiederti come recitavate nel primo Amleto. C'erano caratterizzazioni molto precise?*

MEZZANOTTE. La recitazione era molto curata... però Carmelo era molto attento alla lettura: da un punto di vista della sintassi era quasi classico... poi c'erano delle esasperazioni caratteriali, cioè di tipo caratteristico, ma non ricordo questo stravolgimento di quello che era il testo tradotto... so che usava più traduzioni, bisognava rispettare il verso, c'era un che di classico da rispettare. E poi dopo c'erano i *tic* suoi che sono venuti fuori e poi via via sono stati resi più evidenti nelle ultime cose. In questi anni lavorava sempre con gli stessi attori, quindi il discorso diventava più semplice, proprio perché ci conoscevamo. Era abbastanza facile avere Alfiero Vincenti, o Nevastrì o la Scerrino o la stessa Mancinelli che capivano ormai quello che voleva lui. Dopo ha lavorato sempre con meno attori, ha ridotto proprio questo ruolo di regista, per essere artefice di una cosa, ma usava pochi attori, e infatti fece quel *Pinocchio* con i burattini e altri spettacoli, no? Anche perché poi dirigere gli attori era una fatica, comportava una fatica fisica, che cominciava ad accusare... poi diceva: se non entrano nel gioco, io non posso insegnare, indicare agli attori personaggi che non hanno, quindi diventava difficile per lui dirigere gli attori, anche dal punto di vista pratico.

PETRINI. *Paragonando i diversi Amleto che hai fatto con lui trovi degli elementi che permettano di individuare dei momenti differenti del lavoro, o sono più gli elementi di continuità?*

MEZZANOTTE. Mi sembra che con la scelta di Laforgue ci sia una continuità sottile, però c'è una rottura molto forte. Cioè è dichiarato... quello che nell'*Amleto* di Shakespeare, prima versione, veniva, anche con i costumi che erano dell'epoca, suggerito appena appena, però a un occhio attento doveva capire... quello che hanno capito la dissacrazione dell'anti-eroe... era già forte il grottesco ... Ma è ovvio che poi prendendo Laforgue, un saggio critico, parodistico nel senso alto della parola dell'*Amleto*... Poi lui diceva: c'è Shakespeare, c'è Laforgue, poi ci sono io... non fatevi prendere la mano da quei due stronzi... [ride] Quindi da quell'*Amleto* a quello di Laforgue ci sono dei salti formali enormi ma sostanziali no, sostanziali in fondo non ce ne sono. L'*Amleto* di Shakespeare fa ridere in certi momenti, è molto divertente, come del resto tutte le altre sue opere. Quindi per farlo capire ha dovuto prendere Laforgue ma secondo me bastava... So che a me faceva molto ridere questo *Amleto*, il primo, mi divertiva... L'uccisione di Polonio, un topo, un topo... quando poi gli appare lo spettro, che gli dice vecchia talpa, cosa vuoi? Ma era Shakespeare... Vedendolo negli allestimenti di quell'epoca, figuriamoci... Il dramma cominciava dall'inizio... Mi è capitato di vedere L'*Amleto* di Gassman, quello degli anni cinquanta... Proprio l'anno scorso...

PETRINI. *L'involontario ridicolo.*

MEZZANOTTE. L'involontario ridicolo, sì... Il tono tragico di lui... Sono tutti presi da questo lutto, hanno un tono melodrammatico. Ed è una cosa di un ridicolo... La polemica nei confronti del teatro ufficiale veniva fuori da una presa in giro, ma non era una facile presa in giro, era una polemica sottile, perché diceva: voi fate questo testo così, allora guardate in questi momenti come è invece ridicolo, come invece l'autore non vuol dire questo... e quasi ribaltava, riportava alla filologia del testo, era una polemica che oggi possiamo definire molto giusta. Perché prima dicevamo di Gassman... Ma non essendoci nessuna chiave di lettura e nessun tipo di critica, viene fuori una cosa che non è neanche Shakespeare. Non era solo che in simultanea accadeva questo in modo temporale, no, era proprio il discorso che si confondeva, e diventava un altro. Veniva fuori quel melodrammone, tra il declamato e il cantato. È chiaro che nell'*Amleto* di Carmelo c'era attraverso gli attori, soprattutto quello che faceva il re, che lo aveva esasperato, tra l'altro era un ottimo attore, a Carmelo piaceva... poi si poteva leggere in tanti modi: come se il re parlasse un linguaggio d'altri tempi, e quindi un'altra generazione e c'era uno scontro generazionale. Amleto invece si contrapponeva a tutto quel sistema di potere... Ma ripeto tutto questo forse c'è nel testo, è probabile che ci sia nel testo. Ecco perché ritengo che sia stata una lettura molto corretta e rispettosa del testo, non una dissacrazione contro Shakespeare, tutt'altro. Ma c'era una violenta polemica nei confronti del teatro ufficiale d'allora. E anche questa cosa che gli hanno attribuito, che dissacrava... Non mi risulta... Lui lo ha negato. Anche quando faceva la *Salomè*, che è di quegli anni, quale dissacrazione? Non c'è nessuna dissacrazione di Oscar Wilde... l'unico modo in cui si può fare teatro è negandolo, negando la figura stessa dell'attore prima di tutto, che finge di essere un altro, questa è la tragedia... Il teatro è fastidioso perché quando si entra in un teatro, ci si siede, e si sentono dei dialoghi in quel modo, ripetuti mille e mille volte, ti dà questo senso di morte... senza necessità... Ecco, lui, Carmelo che ha sempre negato questa cosa, era sempre vivo, il suo era un teatro vivo. Negandolo diventa qualcosa di vivo, di reale poi, di concreto. E proprio la realtà di quel momento, cioè dell'attore che sta in scena a dire è impossibile far questa cosa, vediamo come si può fare però sto qua e quindi tutto quello che viene è... è arte, è artificio... Lui aveva sempre queste due cose, dell'arte e dell'artificio.

Titolo || Colloquio con Luigi Mezzanotte. Roma, 25 settembre 2003

Autore || Armando Petrini, Luigi Mezzanotte

Pubblicato || Armando Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, pp. 159-166

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

PETRINI. *Anche qui c'è molto Wilde.*

MEZZANOTTE. Sì... Sì, è solo quella la cosa reale, cosa può rendere vivi. Può rendere vivi il tentativo, l'impossibilità di essere, no? E allora denunciando questo, comunichi qualcosa di vivo, non stai bleffando a fingere di essere... perché poi per primo non ci credi... Non credo che nemmeno vedendo *l'Amleto* di Gassman non credo che lì sia stato applicato il metodo Stanislavskij...

PETRINI. Sì, nell'*Amleto di Gassman c'è la variante italiana di d'Amico e dell'Accademia.*

MEZZANOTTE. Carmelo Bene aveva una coerenza spaventosa, agghiacciante. Uno non si voleva rendere conto perché non faceva neanche comodo, ma come si fa... Silvio d'Amico effettivamente ha distrutto l'attore, persino l'attore che lui rispettava, di repertorio, ha distrutto anche quello... Ha consegnato il nulla. Prendi invece Brecht... Era molto citato anche Brecht da Carmelo... Lo citava spesso... La critica al personaggio, la distanziamento, tutte queste cose qui poi, sono state recuperate più da lui che da altri. Quando Brecht rende consapevoli gli attori... dice: ma voi state dicendo queste cose, voi dovete dire che siete l'attore che fa quello, dovete far capire che l'attore racconta il personaggio, e lo critica, e quindi lo racconta, perché lui era didattico no? Quindi voleva che arrivasse il ragionamento. Allora, lì aveva ragione a dire i mattatori... la finta psicologia... perché voglio fare arrivare una storia e voglio creare una coscienza critica, politica. L'ha fatto per scopi politici, Brecht. Certo, ma se tu non hai nessuno di questi scopi... Nel *Pinocchio* Carmelo diceva: insomma, quando ci vuole, non me lo sono inventato io, se qui è così... ed è Brecht, e c'è anche dell'ideologia, in Collodi... facciamola, perché nasconderla... è così, c'è una critica all'Italia, forte... da un punto di vista anarchico, da un punto di vista ideologico... si direbbe oggi... e non possiamo ignorarla, lui che era fuori dalla politica... dal momento che c'è, questo è Brecht...



Armando Petrini

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

Edizioni ETS