

Titolo | Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981)

Autore | Donatella Orecchia

Pubblicato | «L'Asino di B.», anno XI, n. 13, novembre 2007, pp. 31-63

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag. 1 di 12

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981)¹

Parte seconda

a cura di *Donatella Orecchia*

"In ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è io procinto di sopraffarla"

W. Benjamin. *Tesi di filosofia della storia*

Le pagine che seguono si inseriscono all'interno del lavoro di ricerca che l'"Asino di B." conduce ormai da tempo sul "teatro di contraddizione" attraverso il recupero di materiali che, sebbene frammentariamente, possano contribuire a una ricostruzione di alcuni fra gli episodi più significativi di quel teatro dei suoi protagonisti.

Dopo avere dedicato due numeri alla recita di *Aspettando Godot* del 1964 (regia di Carlo Quartucci, con Rino Sudano, Leo De Berardinis, Claudio Remondi, Maria Grazia Grassini), nel numero 11 è stata pubblicata una prima raccolta di documenti sui *Pinocchio* di Carmelo Bene (una rassegna stampa delle recite del 1962 e del 1966).

Qui, a proseguire il discorso, sono raccolte alcune preziose testimonianze su quelle stesse recite e sulla versione del *Pinocchio* del 1981.

Si tratta di interventi che risalgono a cinque anni fa. Nell'aprile del 2003 infatti l'Unione culturale Franco Antonicelli di Torino promosse un'iniziativa sui *Pinocchio* di Bene. Intervennero nel primo incontro, dedicato alle due versioni degli anni sessanta, Giuliana Rossi Bene, Edoardo Torricella, Luigi Mezzanotte e Gigi Livio; nel secondo, dedicato al *Pinocchio* del 1981, Lydia Mancinelli e Roberto Tessari. Gli sguardi dei compagni d'arte si intrecciarono così con quelli di due storici e critici contemporanei che hanno seguito il percorso artistico di Bene con particolare attenzione, Gigi Livio e Roberto Tessari, e che furono testimoni d'eccezione l'uno del *Pinocchio* del 1966 e l'altro di quello del 1981.

A distanza di cinque anni, quell'iniziativa appare oggi ancor più significativa e importante di quanto già allora non fosse sembrata.

La trascrizione degli interventi e del dibattito riporta infatti alla luce frammenti vividi di una memoria da conservare come traccia preziosa non solo di un evento teatrale specifico (lo spettacolo), ma anche, e forse più ancora, di un contesto culturale e artistico complessivo. Tracce che, poste in relazione con altre, danno lo scheletro di un mosaico che non sarà mai terminato, ma che continua a provocare riflessioni sull'oggi. Poiché, sebbene il teatro sia arte che vive nella e dell'esperienza presente, sebbene cioè ciò che accade una sera a teatro non sia dato di saperlo a chi non ne sia stato spettatore, tuttavia anche del teatro restano spesso delle tracce. Negli sguardi dei testimoni, nella memoria dei teatranti, nelle rielaborazioni della critica: un'atmosfera, un gesto, un passaggio, o più di una cosa insieme. Alcuni spettacoli a cui pochissimi parteciparono si fanno persino leggenda, fondano nuovi percorsi di ricerca, restano come punti di riferimento per generazioni. Altri, cadono nell'oblio. Nell'uno e nell'altro caso l'operazione non è mai neutra.

Compito dello storico e del critico è rintracciare le ragioni della memoria e dell'oblio, le tracce lasciate dai testimoni laddove sia possibile e quelle nascoste nelle pieghe della cultura teatrale e non solo teatrale, per interrogarle con l'occhio del contemporaneo e cercare la loro verità per noi.

I *Pinocchio* di Carmelo Bene hanno una storia particolare. Innanzitutto, sebbene non sia l'unico caso (ricordiamo almeno *l'Amleto* e la *Salomè*), il *Pinocchio* di Collodi segna in modo persistente la vita artistica di Bene dagli esordi fino quasi al suo termine con episodi che, a distanza di circa vent'anni l'uno dall'altro (1962 e 1966, 1981 e 1999), sono l'espressione delle differenti fasi del suo percorso d'attore, nonché delle linee di ricerca e delle contraddizioni che lo caratterizzano.

La particolarità poi risiede anche nel fatto che, come per gran parte degli anni giovanili di Bene, poco si è conservato dei primi *Pinocchio*, avendo preso il sopravvento nella memoria dei più (da quella della critica a quella dei teatranti al più diffuso pubblico degli appassionati) la seconda fase del percorso teatrale di Bene, a partire dalla metà degli anni settanta, dal suo ritorno cioè al teatro dopo la parentesi cinematografica. Ragioni in gran parte facilmente comprensibili, come l'affermarsi della fortuna e della fama di Bene (e dunque dell'interesse per lui) dovuto alla sua attività cinematografica; ma poi anche il suo accedere ai grandi spazi teatrali, le prime apparizioni televisive, il coinvolgimento come Direttore della Biennale di Venezia con il conseguente scandalo, l'interesse della critica poststrutturalista francese (Deleuze, Klossowski innanzitutto) che fece di lui l'interprete eccezionale della temperie culturale del postmodernismo, allora incipiente e presto trionfante negli anni ottanta, condizionando in parte anche il percorso dell'artista.

Queste stesse ragioni consigliano oggi di ritornare anche all'esperienza degli anni sessanta e strapparla al parziale oblio in cui è stata costretta, complice anche Carmelo Bene.

¹ Un ringraziamento particolare a Maria Vittoria Muzzupapa che ha contribuito alla trascrizione di una parte dei materiali.

Titolo | Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981)

Autore | Donatella Orecchia

Pubblicato | «L'Asino di B.», anno XI, n. 13, novembre 2007, pp. 31-63

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag. 2 di 12

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Sono gli anni più anarchici e antagonistici, come alcuni dei testimoni anche qui confermano, nei quali proprio il *Pinocchio* (nelle prime due versioni soprattutto) si fa emblema di una ricerca inquieta e rabbiosa. Prevale allora il tratto conflittuale e grottesco, la parodia e l'insolenza giovanile, propri di un attore nervoso, smanioso, "dalla magrezza impudente d'un discepolo di Collodi, d'un lucignolo, o anche di un teddy-boy d'adesso, con quell'aria di pagliaccio vizioso e di teppista provocatore"²; un attore che ha "qualcosa di canagliesco" e irritante³; che frequenta la parodia o, come specifica Carlo Cecchi, l'autoparodia, che conosce in modo prodigioso le tecniche del Grande Attore e "se ne serve ma per che cosa? per deriderlo e per deridere la sua pretesa di rappresentazione [...] nel tempo dell'impossibilità di rappresentare Amleto, Macbeth, Otello ecc"⁴.

Eppure, nonostante il prevalere del l'elemento della "contraddizione" e del grottesco, sono allora già presenti alcuni tratti che segneranno il percorso successivo di Carmelo Bene: il gusto della provocazione e dello scandalo che confina pericolosamente con quello per la spettacolarizzazione di sé (l'episodio della minzione durante una recita del *Pinocchio* è da questo punto di vista molto interessante); ma anche quell'individualismo esasperato che è sì dannazione del soggetto e appendice parodico-grottesca dell'individualismo del Grande Attore romantico, ma sarà in parte anche il preludio a una poetica vicina a un decadentismo dannunziano di autoincensamento quasi ritualistico di sé, come esempio di eccezionalità al di fuori della conflittualità storica. Dialetticamente il "secondo" Carmelo Bene manterrà alcuni elementi stilistici che avevano caratterizzato il suo primo periodo artistico i quali, a tratti, riprenderanno vigore e rilievo (l'ultima versione del *Pinocchio* ne sarà un esempio significativo) e talvolta darà forma a un grottesco che, più amaro e disilluso di un tempo, saprà esprimere ancora la dimensione allegorica dell'opera d'arte.

Ecco che le pagine che seguono sono particolarmente preziose per chi intenda approfondire questi temi e articolare storicamente un percorso artistico la cui complessità è ancora in buona parte da sondare.

Le testimonianze di Torricella, di Mezzanotte e di Giuliana Bene ci restituiscono dettagli non solo della recita del *Pinocchio*, ma anche di una complessiva aria di quei tempi; e poi di un *modus* di essere e di vivere di Carmelo Bene in quel periodo. Torricella, per esempio, ricorda un'energia artistica mai più incontrata da allora, la "voce da cesso" con cui Carmelo Bene lo aveva impostato nella parte di Geppetto, la tensione sociale e anarchica di quel lavoro e poi il suo stupore di fronte alla versione del 1981 con la risposta amara di Bene "Edoardo, non lo vedi che questo è il mio funerale?". Luigi Mezzanotte ricorda la dimensione romantica, malinconica, perversa del suo Lucignolo, alter ego di Pinocchio e dello stesso Bene. Giuliana Bene offre una testimonianza intensa e vividissima degli anni condivisi con il marito, con un occhio partecipe e un'ironia amara e straripante. Lydia Mancinelli, testimone di entrambi i periodi dell'artista, permette di focalizzare alcune linee di continuità e di discontinuità ulteriori. Gli interventi di Gigi Livio e di Roberto Tessari, qui presenti nella duplice veste di storici e di testimoni diretti, completano questa rassegna di tracce.

Nel febbraio del 2005 Giuliana Rossi Bene è morta. A lei è dedicata questa sezione dell'«Asino di B.».

1) I *Pinocchio* 1962 e 1966

Il dialogo che segue è la trascrizione dell'incontro pubblico organizzato dall'Unione culturale Franco Antonicelli di Torino, nell'aprile del 2003. Alcuni brevi tagli redazionali sono stati effettuati al fine di permettere una compattezza del discorso intorno al *Pinocchio*.

Interventi di: Giuliana Rossi Bene, Luigi Mezzanotte, Edoardo Torricella e Gigi Livio come testimoni. Coordinamento di Mariapaola Pierini.

Giuliana Rossi Bene nel 1960 sposa Carmelo Bene da cui ha un figlio. Testimone e compagna d'eccezione dei primi anni di attività di Bene, raccoglierà e pubblicherà nel 2005 le memorie di quel periodo in un volume dal titolo *I miei anni con Carmelo Bene* (Firenze, Edizioni della Meridiana).

Edoardo Torricella dopo una breve esperienza accanto ai De Filippo, è nella compagnia «T61» di Camlelo Bene dal 1961 al 1963. Con lui recita in *Gregorio Cabaret de/l'800*. Nel primo *Pinocchio* sostiene le parti di Geppetto, il Grillo, il Lume, il Pappagallo, l'Ape industriosa, la Voce, l'Abate.

Luigi Mezzanotte nel 1963 partecipa allo spettacolo *Addio Porco* al Teatro Laboratorio e da allora inizia una lunga collaborazione con Carmelo Bene in teatro e poi, successivamente, anche in cinema. Nel *Pinocchio* del 1966 è Lucignolo.

Gigi Livio, professore di Storia del Teatro all'Università degli Studi di Torino, studioso del teatro di contraddizione e testimone del *Pinocchio* del 1966 al Teatro Alfieri di Torino.

² S. De Feo, *L'imperatore esistenzialista*, "L'Espresso", 11 ottobre 1959, p. 27. Si tratta della recensione al primo spettacolo di Carmelo Bene, il *Caligola*, del 1959, regia di Alberto Ruggiero.

³ G. Pros. [G. Prosperi], *Carmelo Bene all'assalto del mito di Pinocchio*, "Il Tempo", 18 marzo 1966.

⁴ C. Cecchi, *Contro la rappresentazione*, in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra, 1995, p. 69.

Titolo | Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981)

Autore | Donatella Orecchia

Pubblicato | «L'Asino di B.», anno XI, n. 13, novembre 2007, pp. 31-63

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag. 3 di 12

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Mariapaola Pierini introduce brevemente l'argomento e i relatori.

Livio: Partiamo di qui, dalla distinzione dell'attività di Carmelo Bene in due periodi. È questa una cosa che riveste un'importanza decisiva per gli studi su Canneto Bene, che non sono iniziati oggi ma tanti anni fa e che ancora proseguono. Perché distinguere la sua attività in due periodi? Perché intorno agli anni settanta accade qualcosa di importante nella storia di Carmelo Bene: sospende il teatro dal '68 al '72 per fare cinque film. Alcuni di questi, come la *Salomè*, sono profondamente legati al primo periodo, altri come *Don Giovanni* no. Il discorso è molto complesso, ma si può dire in sintesi che c'è un punto di discriminazione nel '74 quando Carmelo Bene, tornato al teatro, fa *S.A.D.E.* Da quel momento inizia un secondo periodo del suo percorso nel quale Bene accentua quegli elementi simbolistici che erano presenti certamente anche nel primo periodo, ma allora molto in sottordine rispetto agli elementi grotteschi e anarchici, di violento rifiuto del teatro contemporaneo (per cui lo possiamo ascrivere nella rubrica del "Teatro contro" in cui rientrano anche alcuni pochissimi altri eccellenti ed eccezionali teatranti del periodo), per imboccare una strada molto legata, non a caso, al suo incontro con i filosofi francesi (Deleuze, Guattari) del pensiero debole, dello strutturalismo, che negavano la storia. Carmelo Bene si legherà a questa scuola e inizierà questo suo modo di negare la storia, di negare il conflitto che apparteneva invece al suo primo periodo.

Detto questo, intervengo ora come testimone del *Pinocchio* di Carmelo Bene all'Alfieri di Torino nel 1966. Ricordiamoci che allora la televisione aveva un paio di canali, ma non c'era una grande diffusione di notizie. Si era sentito parlare di Carmelo Bene, ma non molto sebbene lui fosse in scena dal 1959 (risale ad allora il suo primo *Caligola* con la regia di Alberto Ruggiero).

Bene: Tradotto da tutti e due. Camus aveva negato la rappresentazione perché lo fece Strehler con Ricci [la prima al Piccolo di Milano] e ne fecero una cosa talmente pesante e volgare che Camus vietò ogni rappresentazione. Fu chiesto anche da Olivier e il permesso fu negato anche a lui. I due andarono vestiti come dei strani... con quel pallore, con i blue jeans ...

Livio: Teddy boys

Bene: Ma neppure, era qualcosa di peggio fra il foggiano e il pugliese e andarono a incontrare Albert Camus a un festival a Venezia. E Camus rimase colpito da questi due personaggi tutti secchi e strampalati. Loro chiesero del whisky e Camus bevve un'aranciata e poi non solo concesse le rappresentazioni ma ne regalò i diritti. E ci fu una bagarre pubblicitaria, da parte di tutti i giornali. Poi Camus non so perché mandò un telegramma e non venne al Teatro delle Arti. Edoardo Torricella, tu te la ricordi questa storia?

Torricella: No, la conosci meglio tu.

Bene: Beh, io lo conobbi proprio in quel periodo... Io ero fuori da ogni intellettualismo e per questo ne rimasi affascinata, perché a quei tempi un po' le grullotte belleocce, come me, piacevano agli intellettuali, capito? Sicché mi trovai questo poeta intellettuale... e scoccò questo plagio reciproco.

Livio: Dove?

Bene: Al Caffè de Paris, in via Veneto. Per fare un favore a un amico, come diceva Citti, mi trovai a Roma al Teatro dei Servi, una cosa realista allucinante si chiamava *Sedicesima strada*... Insomma per fare un piacere mi misi lì... Lui mi aveva visto e cominciò a perseguitarmi. Ma chi lo vedeva... Io ero interessata ai divoni americani... Chi lo vedeva Carmelo, sembrava Lucignolo...

[...]

Livio. Concludo con questo ricordo del *Pinocchio* che fu la seconda epifania che io vissi a teatro [la prima era stata con Memo Benassi].

Si apre il sipario, e tac, inizia Carmelo (prima c'era stato Geppetto) con la sua voce in falsetto. Ed ebbi l'opportunità di vedere finalmente qualcosa che dopo diversi anni di noia teatrale mi interessava in modo deciso. Il giorno dopo al pomeriggio, poiché quel *Pinocchio* era organizzato da Edoardo Fadini che in quel momento era il segretario dell'Unione culturale, c'era un incontro di Carmelo Bene con il pubblico. Saremo stati 10 o 12 e mi ricordo che fu molto interessante. Carmelo era teso, beveva, fumava, era irritato da qualcosa. E, infatti, la sera dopo non voleva recitare perché aspettava 200 mila lire in contanti. Era tutto vestito di nero e parlava del suo anarchismo e del *Pinocchio* anarchico, ma ciò che ricordo meglio è che in quel momento divideva l'umanità in prima e dopo Reich.

Dunque, abbiamo questa sera fra i testimoni Giuliana Rossi Bene, moglie e anche collaboratrice di questo primo periodo di Carmelo, che la critica d'oggi tende a ridimensionare o dimenticare proprio. E questo seguendo una volontà dello stesso Carmelo che negava di avere pisciato su Paolo Milano, e poi è riuscito a dare la colpa a un suo attore che è andato in Perù....

Giuliana: In Spagna. Era Alberto Greco. Un poeta argentino. Era un ingenuo, un fuoriuscito... Carmelo lo fece bere, bere... e Alberto sembra che avesse tirato sui vestiti facendo vedere un certo attributo maschile. Fu chiuso il teatro per vilipendio alla religione e atti osceni in luogo pubblico. Carmelo dette la colpa a questo poveretto, ma questo poveretto era solo un po' ubriaco. Chi fece di tutto per farsi chiudere il teatro fu Carmelo, che non ce la faceva più con questa noia di questo teatro... Anche tu hai recitato lì?

Mezzanotte: Io questa cosa... la pipì la fece proprio lui Alberto, neppure al pubblico, in un angolo. C' erano 20 spettatori, venti: ancora oggi incontro colleghi di teatro che mi dicono: io quella sera c'ero. Ma scusa come fate? C'erano tutti, tutta Roma. E si inventano delle cose. È stata una sorpresa anche per Carmelo. Avevamo provato poche volte, doveva far finta. Era

Titolo | Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981)

Autore | Donatella Orecchia

Pubblicato | «L'Asino di B.», anno XI, n. 13, novembre 2007, pp. 31-63

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag. 4 di 12

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Cristo 63 e io ricordo solo le bellissime poesie di Joyce che non conoscevo recitate da Carmelo in maniera sublime con dei frammenti, qua e là e chissà perché, del Vangelo, di frasi di Ponzio Pilato: e mi diceva "tu le dici poi, al posto di lavarti le mani, vai a tirare l'acqua del cesso". E fin lì, tutto bene, se non che Alberto Greco che non poteva restare solo perché lui ogni tanto aveva la mania del suicidio... la pipì la fece lui in teatro. Interruppe lo spettacolo Beppe Lenti, Giuseppe Lenti. Quando ha visto che questo faceva la pipì, cominciò a urlare... noi a ridere. Urlava e diceva la polizia ci mette in galera tutti... e poi fece il buio. E c'erano venti persone quella sera: ancora oggi mi sento dire (non sapendo magari che io c'ero) "io c'ero, Carmelo fece così, così, così".

Livio: Volevo proseguire con Edoardo Torricella.

Torricella: Ecco volevo dire... Ci sono tante discordanze su tutta l'attività di Carmelo perché si è cercato di creare anche il mito. Il potere e il mito. Le scene nel primo *Pinocchio* non c'erano, Vendittelli aveva fatto le maschere, bellissime maschere, ma le scene non c'erano.

La data del '61 è sbagliata. Io ero con Carmelo Bene ed eravamo al ridotto dell'Eliseo a fare il *Dottor Jekyll e del signor Hyde*, e c'era anche Giuliana.

Nel '62 si fece il Teatro Laboratorio a Trastevere, in un cortiletto, in via Roma Libera 23: si entrava da una porta normale e giù in fondo c'era questa cosa che era una specie di tipografia o magazzino di tipografia. E lì avvenne questo Teatro Laboratorio. Fu sistemato tutto quanto... le pareti erano nere, e avvenne questa cosa straordinaria che era il primo *Pinocchio*. Era uno spettacolo molto molto bello. Io ne ero affascinato. Tutte le parole erano le parole di Collodi, ma l'impostazione registica era completamente diversa. Quando, secondo la visuale di Lorenzini, avveniva che questo burattino diventava bambino in quel momento lì, secondo Carmelo, succede questo: che il bambino si imborghesisce e diventa condizionato. Era la marionetta la cosa importante, la cosa libera, la cosa straordinaria. La libertà creativa era nella marionetta. Era una rappresentazione che ricorderò sempre perché era di un'energia incredibile. Quando poi incontrai Carmelo in centro a Roma (stavo andando dal dentista) gli dissi: "Guarda che è il centenario del *Pinocchio*! Bisogna fare ancora *Pinocchio*". Dopo avremmo dovuto in effetti riprendere questo *Pinocchio*. Io continuavo a dirgli di questa energia, di questa deflagrazione teatrale, di questa forza incredibile. E speravo che riprendesse questo. Poi... lui lo fece con dei mimi... io andai a Milano a vederlo e rimasi però abbastanza colpito: diceva che si era ispirato a Carroll... Poi andai in camerino e dissi "Ma Carmelo che *Pinocchio* hai fatto? Tutta l'energia del '62, questa forza... dove è andata a finire?" e lui mi rispose ... "Edoardo, non lo vedi che questo è il mio funerale?".

Vorrei tornare a questa prima rappresentazione per ricordare una cosa abbastanza particolare. Ogni tanto io vedevo Giuliana che telefonava ai critici, chiamava le persone... perché quando facemmo la prima al Teatro Laboratorio ci guardammo tutti perché non c'era neppure un critico. Cosa successe allora? Che quella sera con la macchina da scrivere Carmelo si inventò una critica. Buttò giù tante critiche in più copie. E disse: "Bene, allora bisogna andare alle redazioni dei giornali. A 'Paese sera' dite "questa la manda Prospero" ... Insomma il giorno dopo uscirono tre critiche uguali firmate da critici diversi. Anche lì avvenne una cosa abbastanza geniale e particolare...

Bene: Ci cascarono tutti, meno "Paese sera".

Torricella: Io facevo otto personaggi. Avevo dei raddoppi. Facevo Geppetto, il Grillo, il Lume, il Pappagallo, l'Ape industriosa, la Voce e poi un altro che vi dirò dopo. Chiaramente avevano tutti un'impostazione diversa di voci, molto particolare. Io vorrei ora legervi una scena perché ho trovato il copione.

[Torricella legge: incontro Geppetto-Pinocchio nel ventre della Balena]

Torricella: L'impostazione registica che lui mi diceva era questa: che Geppetto recita il suo fallimento. Poi ognuno facendo i Geppetti ci ha messo del suo, ha ripreso delle cose che c'erano prima. Geppetto aveva una strana voce che sembra una voce un po' sgranata, scherzando noi dicevamo "da cesso".

Livio: Ma la voce sgranata è un'impostazione tua o di Carmelo?

Torricella: Era sua. Era l'impostazione un po' da orco per demolire un poco la figura paterna. Il teatro ufficiale era qualcosa di ben confezionato, chiuso, fare teatro di ricerca veniva considerata una pazzia. Quando facevo la televisione, scappavo via subito...

Apprezzo quello che hai detto a proposito di Benassi. Perché c'è un filo preciso proprio di tecnica recitativa: se tu parli con Glauco Mauri (che deriva da Benassi come attore) ti potrà spiegare i momenti in cui abbandonava la logica e seguiva un fatto musicale e ritmico. Non tutti sanno cogliere questa cosa qui. Cioè, magari la colgono ma non sanno ricondurla a un fatto preciso, tecnico diciamo.

Volevo dire ancora una cosa. La scena non c'era, c'erano tutte le pareti nere con delle scritte in bianco. L'unica cosa scenografica che c'era in questo *Pinocchio* del 1962 erano dei cartelli che alcune volte erano nella platea quando entravano gli spettatori, altre volte (per lo meno di questo mi ricordo) uno scendeva dall'alto quando c'era il teatro dei burattini. Io ho apprezzato molto questo primo *Pinocchio* e poi ho seguito meno Carmelo Bene. Qui c'era una cosa molto molto bella, perché nella scena dei burattini c'era una cosa straordinaria: una recita in cui si parlava di Caserio, un anarchico. Caserio era un anarchico nato nel 1873 che aveva affascinato Carmelo, un anarchico che a ventun anni aveva assassinato in Francia a Lione il

Titolo | Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981)

Autore | Donatella Orecchia

Pubblicato | «L'Asino di B.», anno XI, n. 13, novembre 2007, pp. 31-63

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag. 5 di 12

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Presidente della Repubblica. Ebbene le marionette mettono dentro una valenza di tipo anarchico nel *Pinocchio*. L'ultimo personaggio che non vi ho detto prima è l'Abate che era nella recita delle marionette.

Le altre cose [di Bene] mi sembrarono ricerche interessanti, ma un fatto più estetico che fondamentale.

Carmelo e noi avevamo una realtà dura da affrontare. Forse Carmelo merita questa riflessione: pensate un giovane di poco più di vent'anni da Lecce viene a Roma, vuole fare l'attore, e si trova dei muri terribili intorno di ogni tipo. Ecco questo credo abbia condizionato tutto il percorso artistico di Carmelo. E credo che nel teatro successivo lui abbandonò quella che poteva essere la valenza sociale; non avrebbe potuto ottenere quello che voleva ottenere, ossia il successo. Lui voleva andare nei grossi teatri. Quando io leggo che lui voleva andare nelle cantine... non è vero! Falsità. Lui voleva i grossi teatri. Mi raccontò una volta, quando era arrivato ai grossi teatri: "È tutto qui?". Ma la fatica che c'era voluta per arrivarci... Anche perché i giovani oggi non devono considerare Carmelo Bene come una cosa da imitare: è inimitabile. Ha fatto i suoi percorsi in modo straordinario, ha inventato una realtà. Una meteora non imitabile. Noi siamo vissuti in una situazione diversa, completamente diversa... Questa riflessione ci può far capire come Carmelo si sia poi distanziato da questa dimensione degli anarchici.

Caseo per esempio diceva: amo mia madre e i miei ma non ho potuto adattarmi ai loro pregiudizi e mi sono dedicato a una famiglia più grande. Carmelo divenne l'opposto a un certo punto. L'uomo, dicevano gli anarchici, non è uomo se non mediante la società.

Livio. Trovo questa serata molto importante perché è incentrata su questo primo Bene che tutti vorrebbero, a incominciare da Carmelo Bene, tutti vorrebbero cancellare. Io prendevo come *mise en abîme* del suo comportamento anarcoide la sua pisciata in bocca al pubblico. Lasciamo perdere. Prendiamo atto che è stato veramente Alberto Greco visto che Mezzanotte c'era e ce lo può testimoniare, fu Alberto Greco quella sera. Quello che qui è importante, mi sembra, è che questo episodio non è soltanto un aneddoto, ma è un episodio significativo appunto perché sintomo di un comportamento più complessivo. Quindi prendiamo atto di quello che si è detto, ma se non ha fatto questo per esempio, però, sputava in testa ai suoi attori e a se stesso. Questo nel 1966. Nel 1961 già lo faceva?

Torricella: Lui aveva molta saliva. Certe volte essere attori vicini poteva essere problematico.

Bene: Questo faceva parte del suo comportamento. Per esempio a volte chiedeva: che ce le hai diecimila lire? A quei tempi eran soldi. E lui poi li incendiava, e l'altro pensava che venissero restituiti. Li aveva bruciati a basta. Una volta le ha prese. Non perché fosse uno contro le pellicce... per spregio, così!

Livio: Volevo concludere dicendo che gli attori che hanno lavorato con Carmelo Bene sono attori assolutamente eccezionali. Ne abbiamo avuto adesso un esempio da Torricella. Ha sempre lavorato con attori eccezionali che ovviamente avranno risentito di questa collaborazione con Carmelo Bene. Vorremmo cercare di capire com'era il pensiero collettivo di Bene. C'è per esempio il fatto dell'impostazione anarchica quindi sociale del primo Carmelo che diventerà non sociale nel secondo Carmelo Bene.

Mezzanotte: Io vorrei dire una cosa. Mi pare interessante questa distinzione fra il primo e l'ultimo Carmelo Bene. Però io non sono sicuro che il primo periodo sia il migliore. Certamente il primo periodo è quello anarchico e il secondo è più nichilista. Però non credo che artisticamente sia in secondo piano.

Torricella: Vorrei ricordare solo una cosa. Parlo dell'energia che c'era all'inizio e non si è ritrovata mai più. E vi dico solo una cosa sempre del Teatro Laboratorio. Qui dopo *Pinocchio* fece *Majakovskij*. Si fece dare da Amalia Rosselli le bandiere di una sezione del partito comunista e succede che lui le bruciò in parte e le appese tutte al soffitto. Viene Amalia Rosselli, noi siamo lì a torso nudo perché c'era un caldo che non vi dico. Arriva lei, guarda e dice: "E le bandiere della sezione?"; Carmelo sorridendo fa: "Eccole!", Amalia Rosselli non disse niente: stava fumando e ha spento la sigaretta sulla schiena a Carmelo. Tutto qua.

[Pausa].

Mariapaola Pierini dà la parola a Luigi Mezzanotte.

Mezzanotte: Il *Pinocchio* del '66 è più o meno l'impostazione del '62. Ha dato l'esempio Edoardo adesso con Geppetto, con la voce roca. Voci che nel jazz ci sono: faccio l'esempio della Fitzgerald che sporcava la voce e poi, di punto in bianco, la voce era limpida. Il primo che in teatro l'ha fatto con gli attori... perché gli attori steccano come i cantanti... Specialmente nella lingua italiana il punto di vista musicale è importantissimo e Carmelo l'ha scoperto per primo. Ci sono dei precedenti ma questo *Pinocchio* era proprio una partitura: Geppetto aveva quella vocalità, lui aveva il falsetto che poi non era falsetto, era una voce di testa. Nel secondo periodo di Carmelo c'è qualcosa di profondo su cui bisogna meditare. Il *Pinocchio* del '66 aveva già queste premesse.

Qui a Torino c'erano le bandiere italiane. Tutto lo spazio scenico era occupato da queste bandiere perché secondo lui appena fatta l'unità d'Italia Collodi scrive questa favola amara: se è vero che il burattino diviene poi normale... è proprio questa allegoria, contro la retorica della patria falsa... Quando facevo Lucignolo mi diceva: lui è un personaggio che trascina Pinocchio in un paese cosiddetto ideale nel quale non crede, questa Italia nuova che si andava creando. Allora c'era questo nichilismo, questa nevrosi nel personaggio. Ricordo, così a memoria:

Titolo | Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981)

Autore | Donatella Orecchia

Pubblicato | «L'Asino di B.», anno XI, n. 13, novembre 2007, pp. 31-63

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag. 6 di 12

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

"Ma dove vai? Vado ad abitare in un paese che è il più bel paese del mondo. Lì non vi sono scuole, lì non vi sono allievi, lì non vi sono maestri. Ecco un paese come piace a me. Ecco come dovrebbero essere tutti i paesi civili".

Ecco questo non è un Lucignolo per ragazzini: questa è una considerazione molto profonda sull'Italia a cui Collodi si riferisce. E c'è questa interiorità che viene fuori, non è solo un dirigere le voci dando tutte le intonazioni... Mi ricordo benissimo il re Claudio di Shakespeare provato con lui. Ricordo tutte le intonazioni e non una imitando lui. Riusciva a farti recitare come voleva lui, ma come potevi farlo tu. Ecco per me la figura di Carmelo è quella del regista che contava. L'attore poi si vedeva in scena.

Rispetto alla seconda parte, non so, io sto riascoltando delle cose dell'ultimo periodo. Quel periodo che io mi rifiutavo di andare a vedere a teatro perché ero legato al Carmelo che avevo conosciuto io a teatro, anarchico e energico. Ma questo è un fatto mio psicologico. Non volevo vedere questo suo funerale. Perché vedere questa malinconia, questa sofferenza, questo altro... io non so se questo non sia proprio la maturità dell'artista. Certo è che la seconda non può esistere senza la prima: è un arco. L'una non può stare senza l'altra.

Bene: Io ho sempre amato questo romanzo magnifico, pieno di poesia. Non l'ho mai considerato una novella, perché le novelle sono altre: le favole. Un romanzo totale nel quale c'è tutto. Io ero una persona molto leggera e sciocca, con certi istinti. Lui era invece avido. Per esempio il titolo del suo romanzo *Sono apparso alla Madonna*, mica lo inventò lui, lo inventò Ruggero Orlando una sera un po' sbronzo a cena, e disse: "Ti dirò Carmelo una cosa, sono apparso alla Madonna". Lui subito: "Où è un titolo". Capito? Non era un distratto. *Questo* Pinocchio in mano a un pugliese mi faceva un po' effetto e tutte le cose venivano... drammatizzate al massimo. Noi toscani siamo diversi, siamo più polemicisti e maligni... Comunque era bellissimo, meraviglioso.

Torricella: Una sera ci mancò Lavagetto che faceva Lucignolo e Carmelo fece Lucignolo e Pinocchio.

Mezzanotte: Perché era tutte e due fra l'altro. Lui Lucignolo lo amava come l'altra faccia di Pinocchio. Per cui Lucignolo per lui era Amleto, era tutto, dava questa dimensione così romantica, malinconica, perversa anche e io l'ho fatto perché lui mi ha fatto il personaggio. Come si fa a seguire le intonazioni e le battute di un regista senza imitarlo. Fare la stessa cosa.

Torricella: Avere una personalità.

Bene: Ci sono degli imitatori di Carmelo.

Mezzanotte: Ma i registi oggi, attori-registi intendo, oggi mancano.

Torricella: Non credo che oggi manchino delle grosse personalità quello che abbiamo fatto noi non sono cose impossibili oggi. Siamo qui a parlare di una cosa avvenuta quarant'anni fa, e quindi la cosa acquista un sapore di memoria, un sapore di nostalgia. Andatele a cercare perché ci sono anche oggi.

Mezzanotte: Andate con il lanterino perché trovare qualcuno che alla periferia di Roma mette su una scuola senza chiedere nulla... però così è veramente lottare alla Don Chisciotte.

Torricella: Alla Don Chisciotte no. Alla Majakovskij semmai, è diverso. Ma non parlo di me. Parlo in generale. Allora nel '62 chi conosceva Carmelo Bene? Gli attori non volevano andare a recitare con lui. La stessa cosa può succedere adesso. Eravamo ignorati allora. Perciò io dico: fate le cose, non è un mito questo che non si può ripetere. Si può ripetere anche oggi, ci sono le premesse le possibilità le realtà culturali per farlo. Questo non deve paralizzarvi. Il passato non è che sta lì come un macigno sopra di voi. Tutt'altro. Il passato sono delle radici che un certo punto servono per fare delle cose, mi spiego?

Livio. Hai fotografato benissimo la condizione vostra di quando avevate vent'anni. Il passato oggi è una pietra perché il presente non risponde assolutamente alle aspettative del passato.

Torricella: Non ci credo. Io credo che la pietra era allora nel 1962 con una realtà politica estremamente ideologizzata. Voi pensate che nel 1967 c'è stato proprio a Ivrea un convegno sul Nuovo Teatro, c'erano Carmelo, Quartucci, Ricci, De Berardinis. Fra l'altro da quel momento i critici si sono un poco impossessati di questa realtà perché noi reclamavamo.... Era dal sessantadue che noi facevamo spettacoli e nessuno ci filava... Poi arriva il Living e... mezze pagine di giornale! E allora abbiamo detto: no signori, noi cosa facciamo? Ma veramente è possibile questo? Ed ecco che si fece poi l'associazione "Nuovo teatro", ma anche qui andarono avanti le logiche monolitiche e di potere che c'erano allora. È importante fare. Ascoltare va bene, ma fare è fondamentale.

Dal dibattito con il pubblico: frammenti.

Dal pubblico: Perché *Pinocchio* attraversa tutta la carriera di Carmelo Bene?

Livio: La persistenza dei testi di Carmelo Bene non è solo di *Pinocchio* ma anche di *Amleto* e, per un periodo di tempo, di *Salomé*. Cioè ci sono dei testi che Carmelo Bene ama riprendere, riplasmare, cesellare eccetera eccetera. *Pinocchio* è un po' particolare perché l'ultimo *Pinocchio*, quello dell'99 riprende quello del '66, cercando non so quanto coscientemente e volutamente di annullare quello dell'81. Comunque credo che questo personaggio sia la parte in cui Bene si è riconosciuto di più.

Dal pubblico: È possibile avere qualche informazione sullo spettacolo di *Gregorio cabaret dell'Ottocento*?

Titolo | Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981)

Autore | Donatella Orecchia

Pubblicato | «L'Asino di B.», anno XI, n. 13, novembre 2007, pp. 31-63

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag. 7 di 12

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Toricella: L'abbiamo fatto al Ridotto dell'Eliseo e nasce da un canovaccio-copione, così si diceva, creato da Aldo Braibanti.

Pare che Aldo Braibanti avesse consegnato a Carmelo una serie di poesie esasperate e Carmelo ci mise dentro tutta una carica di ironia... e ne venne fuori questo spettacolo. Aldo Braibanti con Bussotti e Firenze.

Bene: Io posso dare una testimonianza meno poetica. Lui aveva questo teatro al Ridotto dell'Eliseo dove andò a fare il *Dottor Jekyll*, un bellissimo spettacolo espressionista, con un pubblico di gente abituata a vedere i gialli. Bucciarelli era l'organizzatore. C'era un attore straordinario (Carlo D'Angelo)... lui scelse questo posto stupidamente... non puoi fare un *Dott. Jekyll e Misler Hyde* di fronte a dei giallisti... la gente andava via inorridita. Pensavano che Stevenson era Agatha Christie. La gente non veniva. Però ebbe ancora questo teatro per qualche giorno e siccome era un vulcano di idee... C'erano delle poesie dell'Ottocento minore, che Carmelo faceva mettendoci in mezzo anche il 24 maggio.

Questo testo *Gregorio*, che era goliardico, nacque dalla contingenza di sfruttare ancora questo teatro per una settimana. Ma poi non venne nessuno.

Toricella. Aldo Braibanti era uno strano personaggio, Emiliano di Fiorenzuola d'Arda che scriveva poesie, faceva dei quadri collage materici con arte povera che trovava in giro, pezzi di bambolette. Braibanti è stato accusato di plagio dai genitori di una ragazza [...]. Uno dei pochi casi di plagio...

I genitori fecero benissimo a denunciarlo. Era una specie di pedofilo. Con il pretesto dell'arte...

II) Il Pinocchio 1981

Il dialogo che segue è la trascrizione dell'incontro pubblico organizzato dall'Unione culturale Franco Antonicelli di Torino, nell'aprile del 2003. Anche in questo caso alcuni brevi tagli sono stati effettuati per mantenere una compattezza del discorso sul *Pinocchio*.

Interventi di Lydia Mancinelli e Roberto Tessari. Coordinamento di Gigi Livio.

Lydia Mancinelli incontra Carmelo Bene nel 1964 ed esordisce subito dopo *nell'Amleto* come Gertrude. Nel *Pinocchio* del 1966 è la Fata turchina. Nel 1981 la Bambina dai capelli turchini.

Roberto Tessari, professore di Storia del Teatro all'Università degli Studi di Torino, studioso di Carmelo Bene e testimone del *Pinocchio* del 1981.

Breve introduzione di Gigi Livio, in cui espone l'argomento dell'incontro accennando alle due fasi artistiche di Carmelo Bene.

Mancinelli: A mio parere il secondo Carmelo comincia dopo il cinema; dopo i film ha avuto un altro tipo di pubblico...

Livio: Inizia col *Don Giovanni*, non dopo i film, col *Don Giovanni* proprio, un film molto particolare di Carmelo, che è molto diverso da *Capricci*, da *Nostra Signora dei Turchi*, da *Salomè*.

Mancinelli: Certamente è diverso. Gli altri sono tutti teatrali quella invece è un'opera completamente cinematografica [...]. Io penso che dopo il cinema lui, innanzitutto, abbia ingrandito il pubblico e questa è una cosa importante. Perché mentre prima erano delle "cantine"... A Roma se c'erano ottanta persone era il grande pieno nelle cantine [...]. In fondo le produzioni sono anche determinate, io parlo adesso un po' come amministratore, perché ero anche amministratore della compagnia, se uno si rivolge a poche persone, in una cantina... Quando, dopo i film, abbiamo fatto *Nostra Signora* in grandi teatri abbiamo fatto le scene da opera lirica, abbiamo fatto la grande finestra che arrivava alla graticcia. Forse si può mettere la cosa in questa maniera: il mezzo è anche un po' il significante... Penso che Carmelo vada prima del cinema e dopo il cinema.

Tessari: Quando sono arrivato a Pisa, che era il '79, ero pieno di un grande rimpianto che era appunto quello di non aver potuto vedere Carmelo Bene, se non rare volte a Torino (ma era già il periodo che giustamente ricordava come discriminante tra due epoche Livio) e non aver potuto vedere i Pinocchi storici ad esempio. E ho visto con mia grande gioia che invece il Teatro Verdi aveva deciso proprio la produzione del *Pinocchio* del 1981, che ebbe la sua prima il primo dicembre al Teatro Verdi. Ebbi anche, per fortuna, il grande piacere di conoscere direttamente Carmelo, più direttamente; ci eravamo conosciuti prima in momenti molto curiosi, ma lì ho avuto modo, diciamo, di partecipare dall'esterno a un momento di creazione artistica, che certamente, apparterrà... io non lo so... questa distinzione tra un primo e un secondo Carmelo Bene temo che venga messa come discriminante di salto di differenza artistica. Io credo che sia molto vero quello che ha detto Lydia prima: è un mutamento proprio interno a un percorso teatrale nel suo rapporto con il pubblico. E devo dire che anche a me stupì la possibilità di seguire un po' la costruzione di *Pinocchio* perché io lavoravo, oltre che con l'Università, col Teatro Verdi di Pisa. Si era deciso di cercare di fare, in quel periodo se ne parlava proprio a partire dall'Università di Torino, un minimo di documentazione un po' seria sui singoli spettacoli, cercando di fermare tutto quello che era possibile fermare della realizzazione di un evento, possibilmente che fosse un evento non del teatro che Carmelo chiamava morto, ma di un teatro effettivamente vivo. E questa è stata, diciamo, la lunghezza d'onda sulla quale ho partecipato allo spettacolo; dopodiché uno è bene che lasci perdere, forse, le sue cose autobiografiche e cerchi di restituire un momento quelli che erano alcuni dati precisi di Carmelo Bene all'altezza del 1981 e che penso abbiano avuto una delle manifestazioni più sintetiche e più ricche proprio nel *Pinocchio* di quell'anno.

[Titolo](#) | Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981)

[Autore](#) | Donatella Orecchia

[Pubblicato](#) | «L'Asino di B.», anno XI, n. 13, novembre 2007, pp. 31-63

[Diritti](#) | © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) | pag. 8 di 12

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Sono dati tecnico-artistici, se vogliamo, ma sono anche dati, penso, filosofici, di maturazione di un certo tipo di pensiero teatrale che Carmelo Bene ci ha in qualche modo donato. Pensieri, diciamo, di elementi tecnici; io credo che il *Pinocchio* dell'81 sia stato uno degli spettacoli in cui è giunto a maturazione un discorso che era già partito da molto tempo di Carmelo sulla *phonè* e, soprattutto, sui rapporti tra quella che è la voce umana, anche, dell'artista-attore e la strumentazione appunto fonetica.

Noi del Teatro Verdi tenemmo una lunga, lunghissima e bellissima conversazione-intervista con Carmelo Bene e in quel momento Carmelo Bene era molto interessato proprio non solo a portare nei termini più maturi il suo discorso sulla *phonè*, che è un discorso insieme da artista, ma è anche un discorso tecnico. E soprattutto sulle tecnologie, sugli strumenti tecnologici utilizzabili a teatro. E allora credo che, veramente, si dà ragione a quello che Lydia diceva prima, cioè che è avvenuto dopo il cinema anche un percorso che ha permesso all'arte di Carmelo Bene, di Lydia Mancinelli, del gruppo, di sperimentare, di avere tra le mani, anche economicamente, dei nuovi strumenti.

Carmelo Bene in quello spettacolo ebbe la possibilità di utilizzare tutta una serie di microfoni, di registrazioni, di giochi in playback che gli costarono fatica, da un lato; ma non è solo un discorso che riguarda la voce; è anche un discorso che riguarda l'icona, l'immagine teatrale.

La prima lezione che ho vissuto nel contatto con Carmelo Bene è stata la visione di un artista che deve lottare, deve al limite utilizzare stratagemmi, deve passare attraverso tutti i condizionamenti dell'economia per arrivare a ottenere non un lusso fine a sé stesso, ma semplicemente gli strumenti che sono all'altezza dei tempi, sono già esistenti, sono usati in altri settori comunemente e sono quelli gli strumenti che possono permettere alla voce, da un lato, e all'immagine, dall'altro, di presentarsi esattamente come l'artista, il poeta di uno spettacolo vuole che il suono e l'immagine escano.

I due dati banalmente tecnici fondamentali dello spettacolo erano veramente il gioco di Carmelo Bene e della voce di Lydia Mancinelli... le uniche due voci presenti erano queste. In realtà lo spettacolo, a differenza dell'ultima versione del 1999, si basava sulla presenza fisica di Lydia, di Carmelo e anche dei due fratelli Maschera, che assumevano soprattutto la funzione... il Gatto, la Volpe, le figure, diciamo, le grandi maschere dell'immaginario di Collodi.

Le due voci uniche che risuonavano erano, comunque, quelle della Fata-Bambina-Divina Provvidenza, cioè di Lydia, la Fata dai capelli turchini che qui assume nello spettacolo, dirci proprio nella grande creazione anche di pensiero, di riflessione artistica, creativa di Carmelo un elemento centrale che io non credo avesse prima in questi termini. Qui siamo arrivati anche a una svolta, forse, del pensiero.

Ma l'altro elemento, ripeto, oltre alla *phonè*, era il gioco delle immagini. Lo spettatore si trovava davanti, direi, a una serie di quadri ed erano quadri creati da rapidissime, brucianti assolvenze di luce. Se un movimento di ritmo della vicenda nasceva e si consumava, si consumava sulla base del suo spegnersi in un accecante bagliore di luce in un momento di tenebra. Questo fu il ritmo. In realtà Carmelo Bene, come credo abbia sempre fatto, anche da quando ha detto "Shakespeare sono io", è stato sempre estremamente capace di penetrare aldilà della lettera di un testo, rispettandone lo spirito.

Stranamente, forse, la lettera che ha rispettato di più è sempre stata quella di *Pinocchio*; rispettarla nel senso di attraversarla con un certo tipo di lettura, di restituire, come diceva lui, a Collodi la favola che Collodi forse non era neanche riuscito a fare fino in fondo, graziandolo, magari, per certe cose come il moralismo che inevitabilmente chi scrive anche un grande capolavoro, ma lo scrive a puntate su un giornale, deve in qualche modo rispettare.

Ma parlavo di questo ritmo: era un ritmo di grandi immagini, di un grande immaginario che si apriva, si articolava, si spezzava in segmenti. Un grande immaginario che non a caso si apriva all'interno di una serie di cornici, uno spazio, per così dire, assoluto, dove la prima presenza che si vedeva sulla scena era proprio la presenza di Lydia Mancinelli, quella che per Carmelo a quel tempo era l'immagine desunta dalla figura della Fata dai capelli turchini, di una Provvidenza-Bambina. Provvidenza-Bambina nel senso di uno spirito religioso che per Carmelo Bene era *l'arké*, l'inizio dell'unica cosa che credo gli sia sempre interessato, cioè la manifestazione non dell'Io, ma del Soggetto scatenato, libero. Per lui la scelta di Collodi, la fedeltà a personaggi come quello di Collodi e quello di Amleto è la fedeltà a esseri che non crescono, si rifiutano di crescere, o riescono a trascinare, attraverso la creazione artistica, una sorta di continuo gioco, di continua affermazione di quello che a noi, come esseri inseriti in una società con la nostra individualità sancita dalle regole sociali, normalmente non è concesso. La parabola di *Pinocchio* nel 1981 e poi ancora nel 1999 è la parabola di chi viene sbizzato, nasce perché in realtà è sognato, immaginato proprio da questa Divina Provvidenza-Bambina, che non è nient'altro che una bambina in una camera dei giochi.

Lydia Mancinelli con la sua icona da Fata-Provvidenza era al centro di giocattoli sparsi, insieme a una presenza che era anch'essa costante e anch'essa molto importante: il gomitolino. Un gomitolino di lana, che poi diventa, in tutte le varie azioni dei quadri in cui si risolve il *Pinocchio* di Carmelo di quell'anno, la base di tutte le scene, la base instabile, ma insieme essenziale [. . .]. Gomitolino come sintesi; e qui si apre la possibilità del teatro di fare poesia e di fare pensiero. Credo che se uno pensa all'*ònphalos* greco, all'importanza del gomitolino e insieme lo riscopre in un'altra linea che è quella che Canneto Bene induceva a riscoprire come semplice gioco infantile, come realtà da cui si dipanano tutte le altre realtà... Questo era *l'arké* dello spettacolo: il quadro di una bambina che è perfettamente a suo agio in una stanza, in una sorta di soffitta dell'infanzia e dei giochi. Ed è da questo momento che nella sequenza di quadri nasce il burattino, non l'essere umano in quanto Io, ma la super

Titolo | Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981)

Autore | Donatella Orecchia

Pubblicato | «L'Asino di B.», anno XI, n. 13, novembre 2007, pp. 31-63

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag. 9 di 12

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

marionetta di Craig, se vogliamo, oppure la marionetta di cui parlava Von Kleist, o semplicemente il burattino di Pinocchio che forse ha espresso anche in termini più limpidi e più penetranti tutte queste essenze e tutte queste realtà.

E lo sviluppo, a questo punto, dei quadri si realizza anche come *phonè*, in una continua serie di giochi tra il registrato e l'intervento in diretta di Carmelo Bene, ma soprattutto all'interno dei registrati e degli interventi in diretta che sono asincroni e che istituiscono un doppio registro per la voce, uno sdoppiamento continuo. Più importanti ancora sono, credo, i continui mutamenti di registro, in questo caso realizzati nel 1981 tanto da Carmelo quanto da Lydia Mancinelli, tra toni di voce seri, giocosi, alti, estremamente bassi, affettuosi, estremamente duri, che vengono a essere gli autentici attori dello spettacolo.

Ripeto, questo ritmo creava, in pratica, un'intersezione continua tra una variazione e l'immagine giudicata in certi casi un po' dolciastra, un po'... addirittura qualcuno scrisse che sembrava Walt Disney. In realtà non avevano capito niente. L'immagine era l'immagine di un mondo di maschere, di fantocci, di un immaginario infantile, il Gatto, la Volpe, il Grillo Parlante. Tutti fatti anche con una bella dose di giocosa ironia, in realtà. Carmelo Bene lo definiva in un certo senso il trionfo del *peluche*, ma invitava immediatamente dopo a considerare che era il *peluche* nel senso della pelliccia di Masoch, cioè non è il *peluche* del negozio da bambini e neanche il finto *peluche* da *comics* di Walt Disney. È, in realtà, il piacere, è una superficie di piacere che è legato al dispiacere; la vicenda che si snodava, poi, la favola che veniva a manifestarsi attraverso le intermittenze di questi quadri, era una favola di una piacevolissima tortura giocata tra la Bimba-Divina Provvidenza infantile e il burattino, due elementi di un gioco. Il burattino che desidera essere giocato, che desidera essere impiccato in fin dei conti, per essere magari resuscitato; che desidera vedere morta la bella Fata per poter dire "rivivisci", per recitare un bel pezzo di melodramma sul suo cadavere che non esiste, perché ovviamente la Fata non è morta e non può morire [...] tutte queste cose creano in realtà uno stupendo scatenamento dell'immaginario che è il trionfo, l'unico trionfo possibile al soggetto io preda al suo desiderio... e che oggettiva questo desiderio in un elemento divino, che forse è quello che lo ha evocato, ed è esattamente la Fata.

Io credo, tra l'altro, che proprio nello spettacolo del 1981 uno degli elementi, per quello che ne so io indirettamente, non presente negli spettacoli precedenti di *Pinocchio*, ma qui portati forse al livello di una sofferenza molto più radicale, molto più totale, è il gioco tra la Fata e Pinocchio. Ed è su questo elemento che si gioca, poi, la possibilità dello spettacolo di produrre un immaginario... Se non mi sbaglio una delle prime rappresentazioni fu data davanti a ragazzi estremamente giovani perché Carmelo volle questo, con una reazione assolutamente armonica a quanto Carmelo desiderava...

Mancinelli: Sì, si meravigliavano solo quando venivano in camerino, dicevano "Ma è una signora!". Perché veramente riuscivo... io non mi sono mai vista, adesso ho visto le foto di me. Avevo assunto, avevo studiato proprio le bambine piccole con la pancia in avanti, mi ero imbottita i polpacci con la gomma piuma, le caviglie sottili le avevo fatte diventare..., con queste scarpette da bebè, questi vestiti ottocenteschi bellissimi, pieni di pizzi... Insomma ero una bambina di Lewis Carroll proprio. A Carmelo piaceva molto questa figura di bambina.

Posso dire solo una cosa, la differenza col Pinocchio *precedente*, io ero una donna, una donna che se lo prendeva, era sessuale, lo prendevo, me lo sbattevo sulle gambe "... vieni qui. Adesso vieni qui da me..." e continuavo con questi toni, proprio me lo mangiavo, insomma, sessualmente. E la seconda [Fata] era una bambina. Questa è un'enorme differenza nel secondo *Pinocchio*. A parte il formale, a parte la tecnica, a parte la *phonè*, a parte i mezzi, a parte i grandi teatri, era proprio un'altra cosa, perché nel secondo *Pinocchio* io assumevo tutte voci da bebè. A tratti ero ancora la tragica... c'è il momento del tragico, però c'era anche la bambina che da un momento all'altro diventava la bambina di cinque anni.

Quindi c'è questa differenza della Bambina e della Fata. Nel secondo spettacolo non ero la Fata dai capelli turchini ero la bambina dai capelli Turchini. Nel primo questa bambina era una donna. Nel secondo rimane sempre bambina questo è importante come lettura, proprio la Bambina della Provvidenza.

Tessari: Infatti devo dire che bisognerebbe rileggere oggi, anche col senno di poi, il filosofare a posteriori di Carmelo. Questo spettacolo puntava sempre sulla scoperta di questo elemento sacro dell'infanzia. Ma non sacro nel senso che ha un aureola; sacra nel senso... di ciò che risiede nelle perversioni infantili, quindi in un infantilismo dove c'è il perverso: c'è a livello di *phonè*, proprio con questi trapassi, dal trillo fino all'assumere la finzione, per gioco, della donna, a cui corrispondere, ma è sempre un fatto di *phonè*, lo stesso cambiamento opposto o simmetrico da parte della voce di Carmelo Bene. C'era veramente in queste considerazioni che Carmelo stesso faceva, c'era una riflessione che oggi credo sia molto importante da riportare alla luce, sul valore sacrale di questa infanzia. Sacrale nel senso... credo che dietro ci fossero, e Carmelo lo disse, studi sull'iconografia di Carroll, ma soprattutto c'erano studi volti ad approfondire un tentativo di scavare al massimo il concetto di bambina, addirittura con la volontà di dare delle determinazioni estremamente geometriche. Mi disse: "Le donne vanno bene fino a nove anni, una donna cresciuta dopo i nove anni è finita". C'è un mistero probabilmente anche in questo; un mistero da un lato da rispettare, ma dall'altro credo tale da indurci alla meditazione.

Quando finimmo questa intervista Carmelo continuava a parlare di questa sacralità perversa, complessa fino in fondo, della Bambina e le ultime parole che mi disse, quando restammo solo io e lui, furono "e mi raccomando non dimenticare le bambine".

Mancinelli: Io ricordo una volta, facevamo proprio l'*Amleto*, non ricordo in quale città d'Italia, c'era un cinese in platea, che poi venne in camerino e disse che aveva capito tutto. Cioè non capiva niente come lingua, però aveva capito lo spirito e

Titolo || Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981)

Autore || Donatella Orecchia

Pubblicato || «L'Asino di B.», anno XI, n. 13, novembre 2007, pp. 31-63

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag. 10 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

quindi andava oltre la parola. E questo forse era quello che voleva Carmelo, andare oltre la chiacchiera. E per uno straniero che non capiva la lingua... era facilitato rispetto a un italiano che capiva tutte le parole perché andava proprio allo spirito.

Certo, ripensando al primo e al secondo *Pinocchio*... perché poi ogni tanto questo spettacolo... il *Pinocchio* dove c'era Vida, Vida era un attore che poi è diventato un bravo attore di cinema che fece un Lucignolo. Quindi c'è stata quella versione. Poi c'è stata quella dove Lucignolo era stato Luigi Mezzanotte, invece...

Nel *Pinocchio* del 1999 c'era solo Carmelo... Io ho visto quello spettacolo... era molto più fermo, immobile, era tutto più ristretto, anche quello era stato fatto per lo spazio piccolo.

Mentre la differenza, a parte questa, che una donna... Quando io dicevo "Devi prendere la medicina", io mi mettevo la mano sotto la gonna, la tiravo fuori da mezzo le gambe, dicevo "è amara, ma ti farà bene". Forse in certi momenti rasentava una sublime goliardia quello spettacolo. Quando nel Paese dei balocchi... Carmelo ci aveva messo dentro persino un pezzo del *Libro cuore*, la piccola vedetta lombarda. C'era Mezzanotte che montava su una fune attaccata alla graticcia e arrivava con questa gru a metà platea e si dondolava. Era un Collodi. Era più Collodi il primo perché c'erano tutti i personaggi interpretati dagli attori; io facevo per esempio, non a caso, un doppione voluto, ero la Fata dai capelli turchini poi mi levavo la parrucca a vista e mi mettevo la maschera della Volpe ed ero vestita come un prete, avevo la cotta proprio come è vestito un prete quando celebra. Questo doppione era importantissimo... la Fata innanzitutto era cattivissima perché lo strapazzava, poi per dargli da mangiare gli mandava una lumaca che ci metteva dei giorni ad arrivare.

Era volutamente a vista questo doppione. L'invenzione stupenda di questo testo, la critica a Collodi da Carmelo è data solo dalla punteggiatura: spostando la punteggiatura, lasciando le parole collodiane, slittava con la critica... proprio con quella che poi avrebbe chiamato la *phoné*. Negli anni '60 questa parola ancora non c'era, però c'era, non era stata nominata, ma c'era. Quindi questa critica avveniva con la punteggiatura e l'intonazione. Anche la Volpe, con questa maschera, si sudava tantissimo, era molto faticoso... Il secondo *Pinocchio* è stato quasi una passeggiata farlo. Era tutto giocato su queste voci... è stato anche un duro lavoro di interpretazione questo, a parte il movimento scenico. Quando io ho inciso il secondo *Pinocchio*, non quello della radio, l'ultimo, della base del 1981, l'ho fatto da sola. La regia Carmelo l'ha fatta in scena, ma non sulla registrazione perché io ormai l'avevo talmente maturato... Carmelo l'ha sentito e diceva questa è buona questa non è buona, senza altre indicazioni. Il secondo, si può dire, era stilizzato, aveva uno stile preciso visivamente, con questi quadri istantanei e l'altro era, invece, proprio un Collodi raccontato. Raccontato in una maniera micidiale, velenosa perché c'era più cattiveria nella Volpe, nella Fata, in tutti quanti insomma. Il secondo era più pacificato... era una bambina, la differenza era questa, tra la donna e la bambina.

[...] Noi abbiamo avuto degli attori ricorrenti, con delle eccezioni. Vincenti... Nel *Pinocchio* [radiofonico] lui era un po' un elemento estraneo... Questo *Pinocchio* era stato macinato dai primi anni '60, è stato il primo, dove io non conoscevo ancora Carmelo Bene, io sono entrata nel '64... e ho visto però il primo *Pinocchio* da spettatrice perché io ho debuttato con Carmelo Bene nel primo *Amleto* integrale, non commisto a Laforgue. Proprio Shakespeare integrale, tutti gli atti completi. L'unico intervento di Bene era quello di fare degli ensemble. Gli ensemble erano diversi piani di recitazione. Di solito erano quasi sempre questi palcoscenici elisabettiani, bassi; poi c'era un secondo piano per il trono, poi un altro indietro dove poteva esserci Laerte, Orazio... erano diversi piani. E quindi se durante un monologo di re interveniva un [altro] monologo, si intersecavano. E questo era il primo *Amleto* di Carmelo Bene. E io sono stata scritturata per fare la regina.

Avevamo portato questa grande tenda da circo al festival di Spoleto per poter fare questi due spettacoli, *Amleto* e *Pinocchio*. Quindi la sera prima della prova generale dell'*Amleto*, prova per la stampa, vidi il *Pinocchio* e vidi un *Pinocchio* con Luigi Mezzanotte che faceva la Fata. Pensate la cattiveria ancora più esasperata di una Fata fatta da un uomo. Quindi con la voce... Luigi non ha una voce melodiosa, tutt'altro. Non c'era la piccola vedetta lombarda, era proprio un *Pinocchio* molto fedele. Non c'era la terza persona che leggeva, che raccontava. Era un primissimo *Pinocchio*. Torricella però non c'era.

Livio: No, ma Torricella era in quello del '62, in cui non c'era la piccola vedetta lombarda...

Mancinelli: No, ma neanche in quello del '64...

Livio: Ma c'era Caserio.

Mancinelli: C'era Sante Caserio, che c'era anche nel '64.

Livio: Io nel '66 Caserio non lo ricordo...

Mancinelli: Ma nel '66 c'ero io, nel '64 invece io ho debuttato con l'*Amleto*, una sera abbiamo fatto il *Pinocchio*, la sera dopo abbiamo fatto l'*Amleto* e Mezzanotte faceva la Fata che era una donna con le fattezze da uomo, non è che si era truccato da donna Mezzanotte. Aveva la parrucca però era un uomo, la voce... che è proprio quello che conta in *Pinocchio*... era tutta una critica con la voce. Questi stacchi tonali sono la critica per esasperare. Io ho visto questo bellissimo *Pinocchio* di Carmelo Bene, mi colpì veramente tanto perché io non l'avevo mai visto prima.

Dal dibattito con il pubblico: frammenti.

Dal pubblico: Qualche notizia a proposito de Il Rosa e il Nero?

Titolo | Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981)

Autore | Donatella Orecchia

Pubblicato | «L'Asino di B.», anno XI, n. 13, novembre 2007, pp. 31-63

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag. 11 di 12

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Mancinelli: Fu un cast abbastanza strano. Carmelo conobbe Maria Monti, che era una cantante abbastanza nota, e cercò il modo di coinvolgerla. Con Maria Monti vide la possibilità di avere della musica, di cantare delle ninna-nanne. E infatti Bussotti scrisse una musica per lei da farle cantare in scena. E provammo questo spettacolo a casa di Maria Monti.

Ambrosia, che è il protagonista del romanzo di Lewis, era un predicatore... allora andavano di moda i predicatori... il predicatore allora stava sul pulpito e tutti andavano ad ascoltarlo, era il teatro dell'epoca, quindi un predicatore che aveva successo era un monaco di successo, quindi era un attore di successo.

Carmelo Bene era l'attore. Si era fatto fare delle grandi cornici d'oro e recitava sempre con la cornice davanti. Poi c'erano nelle quinte delle specie di bussolotti con dei perni che ruotavano, qui la luce filtrava. Erano un po' dei confessionali. Io ero la Matilda, questo diavolo, che però era sotto le vesti della Madonna. Quindi ero la Madonna, questo ritratto di cui si innamora il prete, però ero il diavolo che poi ha portato alla perdizione il monaco.

Ero il diavolo con le sembianze di una donna... tutti veli, erano tutti drappi, bellissimi drappi di broccato, tutti bordati d'oro quindi la vanità ... avevamo Lutti delle maschere in viso. Le maschere erano tutte piene di pietre preziose, di vari colori.

Eravamo delle maschere che recitavano, con questi drappi.

Quando gli dico che sono il Diavolo recito tutto all'incontrario, facevo dei lunghi monologhi tutti al contrario.

Poi avevo una lunga sciarpa di tulle bianco e svelandogli chi ero, lo legavo tutto con queste decine di metri di tulle al trono.

Visivamente era molto interessante. Con le musiche di Bussotti, con questa figura di Maria Monti che invece era una monaca sedotta da Ambrosio, da cui aveva avuto un bambino...

Dal pubblico: Tornando al *Pinocchio* del 1981, in cui il testo era da una parte inciso e dall'altro recitato in scena, vorrei sapere se dai colloqui di Tessari con Carmelo o se dalla concezione [di Bene] viene fuori la presenza di una strategia chiara, definita, una sorta di poetica che permettesse di selezionare quali dovessero essere le parti registrate e quali interagite invece dal vivo, direttamente con il pubblico e se ci fosse anche una sorta di sovrapposizione, tra la banda musicale del testo registrato e invece quella diretta dal vivo.

Mancinelli: Non ricordo che fosse fatto in doppiione. Per esempio questa scena ultima "perché tu non crescerai mai... ", è una scena abbastanza forte, abbastanza drammatica. Io la recitavo anche dal vivo. Quindi diciamo che fino alla quinta, sesta fila sentivano la mia voce, oltre che quella registrata. Io andavo molto bene a sincrono, Carmelo non tanto [...] anche nel *S.A.D.E.*... C'era sempre questa sfasatura, tecnicamente. Onestamente non so se era voluta o non potuta, però lui ci teneva che arrivasse anche la voce dell'attore al pubblico, doveva sentire che recitava, insomma. So che davo la forza della figura solo facendola veramente, non fingendo di farla.

Tessari: Io devo dire che a livello di discussione Carmelo Bene parlava dello stesso tipo di lavoro, cioè il playback in quanto partenza del registrato, la voce che viene immediatamente a istituire un gioco col registrato. Devo anche dire che la sensazione probabilmente era difficile da calcolare perché io nelle prime file avevo un certo tipo di effetto, quando andavo nelle ultime era leggermente diverso. Io avevo dei dubbi che lui avesse calcolato tutti questi effetti. Ho l'impressione, e del resto eravamo in teatro, che non sia una cosa calcolabile in termini riproducibili fissi all'infinito. È un elemento, probabilmente, di gioco tra l'improvvisazione e il calcolo che è stato fatto tra mezzo e voce.

Certamente Carmelo Bene parlava di un effetto proprio di asincrono che avrebbe dovuto venir fuori per il pubblico, ma non di asincrono finto, di playback che non riesce o che viene effettuato solo mimando. Ma di asincrono tra onde musicali.

Mancinelli: Sicuramente per rendere fisicamente la corposità della voce bisogna farlo, non si può far finta.

Livio: Anche in *S.A.D.E.* c'erano questi siparietti in cui Carmelo Bene cantava e anche lì cantava in playback, però nelle prime file si sentiva la sua voce. Cantava sul serio.

Mancinelli: Carmelo aveva studiato da tenore da giovanissimo e nel *Pinocchio* si sente questo, soprattutto nel *Pinocchio*. Lui usa una voce tra il palato e la testa che nessuno usa in teatro. Sono tecniche da cantante lirico.

Dal pubblico: Com'era Carmelo Bene con gli attori?

Mancinelli: Era molto esigente nelle prove. Nessun critico ha mai detto male degli attori di Carmelo perché lui non era il regista che non sa recitare, lui era un grande attore che poi faceva degli spettacoli. Però bisogna pensare questo: che se Carmelo Bene non fosse il grande attore che fa quel *Pinocchio*, non esisterebbe quel grande *Pinocchio*. Poi Carmelo è andato sempre togliendo tutto dalle scene, però secondo me è sempre rimasto il grande attore. Questa sua bravura enorme, tecnica della voce, del gesto non gli derivava dall'attore moderno; veniva da Zacconi, aveva una grande ammirazione per Benassi. Questi erano i suoi ispiratori. Quindi, questa sua grande bravura cercava di inculcarla nelle parti, volta per volta. Tutti gli attori dopo mesi di prove, di otto-dieci ore al giorno di prove, erano grandi attori anche loro, nella loro parte erano tutti bravissimi. E infatti hanno sempre preso delle ottime critiche [...]. Negli ultimi anni che ho vissuto con lui, e parlo degli anni del *Romeo e Giulietta*, dell'*Amleto*, del *Riccardo*, dell'*Otello*, lui registrava tutte le sere lo spettacolo, perché mica tutti erano registrati. *Riccardo III* non era mica registrato. Lui registrava tutte le sere e quando finito lo spettacolo si andava a cena e dopo cena si faceva lo spostamento, si cambiava piazza [...], si sentiva la cassetta dello spettacolo, ci sentivamo le cassette strada facendo. Quindi era una critica continua, era un continuo lavoro. Si arrabbiava se in scena non era fatto come lui voleva, era molto esigente.

Titolo || Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981)

Autore || Donatella Orecchia

Pubblicato || «L'Asino di B.», anno XI, n. 13, novembre 2007, pp. 31-63

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag. 12 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Dal pubblico: Lavorava con tutti gli attori allo stesso modo?

Mancinelli: Dipende, a volte ti aiutava proprio facendoti sentire come la voleva [la battuta]. Quando c'erano dei passi obbligati, lui ti faceva sentire come la voleva questa parte. A volte te lo tirava fuori con il lavoro dell'attore.

Dal pubblico: Dal punto di vista del suo modo di essere regista, è stato diverso in questi due periodi pre-cinema, dopo-cinema perché io ho l'impressione che in questa sua prima fase, l'impronta registica fosse meno forte.

Mancinelli: No è il contrario [...]. Lui sapeva come doveva essere detta, nella sua testa era tutto un continuum. Doveva essere tutto uno stile, il suo. Nessuno poteva recitare imitando lui perché nessuno poi in fondo lo ha imitato, però lui dei ritmi li voleva in una certa maniera. Ma questa cosa era più presente nella prima parte perché erano più recitati i primi lavori. Se ci pensi gli ultimi erano fissati col playback, quindi una volta fatto quello... i primi no, i primi no, erano sempre dal vivo, quindi ci doveva essere necessariamente un rigore registico di voce.

Nel secondo periodo gli spettacoli erano sempre meno recitati da parte degli attori, erano macchine attoriali, erano rumori. Dal 1983 io non c'ero, non ho visto come insegnava agli altri; certo è che non mi sembrava che ci fosse una grande recitazione, parlando proprio di voci.