



Salvatore Vendittelli
Armando Petriani (ed.)

Carmelo Bene fra teatro e spettacolo

Accademia University Press

L'arrampicata finale

DOI: 10.4000/books.aaccademia.875
Editore: Accademia University Press
Luogo di pubblicazione: Torino
Anno di pubblicazione: 2015
Data di messa in linea: 27 ottobre 2015
Collana: Mimesis Journal Books
ISBN digitale: 9788899200053



<http://books.openedition.org>

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 15 febbraio 2015

Notizia bibliografica digitale

VENDITTELLI, Salvatore. *L'arrampicata finale* In: *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo* [online]. Torino: Accademia University Press, 2015 (creato il 05 mai 2019). Disponibile su Internet: <<http://books.openedition.org/aaccademia/875>>. ISBN: 9788899200053. DOI: 10.4000/books.aaccademia.875.

aA

Pochi giorni dopo, il Ministro del Turismo e Spettacolo, Matteotti, convocava Carmelo al Ministero. Qui Carmelo azzarda una nuova sceneggiata. Dice al Ministro che lo Stato è un corruttore, correo in circonvenzione d'incapace, analfabeta e guastatore a un tempo. Che è esso stesso un attentato al buon senso, un crimine, e che è ora che cestini ogni velleità di sovvenzioni assassine e chiuda i battenti del suo Ministero, già abolito da un referendum plebiscitario. Che è tempo che lui si dimetta.

Matteotti è sorpreso e divertito. Questo giovanotto che sta facendo l'attore gli piace, lo trova un politico nato. Dopo questa sparata, il Ministro gli dice di non preoccuparsi per i suoi debiti perché il mancato premio di qualità per *Nostra Signora dei Turchi* gli sarebbe stato assegnato per il nuovo lavoro, *Don Giovanni*, appena terminato. Carmelo non è contento e rincara la dose. Spesso diceva: «Bisogna esagerare per far capire meglio il proprio punto di vista» e qui lo mette in pratica, incalzando:

Le domando, signor Ministro che cos'è questa intollerabile minaccia assistenziale a ogni costo? L'assegnazione e la liquidazione degli interventi finanziari prevede che l'assegnazione e la liquidazione dei sussidi degli interventi

finanziari sono subordinati alle disponibilità della quota del Fondo per lo Spettacolo annualmente destinate alle attività di prosa, ma l'entità di questa quota non la si conosce al momento della domanda... Allora niente, non è possibile fare nessuna domanda. Cosa sa questo governo dei mis-fatti dell'arte? Visto che non resiste a intromettersi e a distillare quintessenze paternalistiche, a farneticar di ricette per sanare il luna-park del cinema e teatro, sperperando migliaia di miliardi di lire per questa ingloriosa rappresentazione di stato, per questa rincoglionita massa "artistica" attuale.

Dopo questa sfuriata Matteotti lo licenzia dandogli ragione e lo spedisce dal Sottosegretario Franco Evangelisti per stabilire nuove collocazioni logistiche e nuovi budget. Un volta davanti al Sottosegretario, Carmelo ricomincia da dove aveva lasciato, e riprende: «Io sono la cultura italiana. Il governo è responsabile dei miei reumatismi, costretto a esercitare nelle cantine, quando i cafoni dello pseudo-teatro occupano da anni le sale migliori». Evangelisti lo rassicura, lui ha tutti i diritti di protestare. Tutte le sue istanze saranno prese in considerazione. Gli dà ragione e gli dice che le sue ricerche sono state in questi anni una rivelazione e che ha tutti i motivi di pretendere un maggior riconoscimento. Gli spiega che comunque non è quella la sede per stilare un libro sugli scompensi tra la sua qualità intellettuale e la mediocrità che lo circonda e che lo farà ricevere dal Direttore Generale, Carmelo Rocca, che provvederà a rivedere la sua posizione. Carmelo ringrazia e si precipita alla Ferratella (Ministero del Turismo e Spettacolo). Rocca, che nel frattempo ha già ricevuto una telefonata dal Sottosegretario, lo incontra con molta diffidenza, sentite anche le premesse del Ministro Matteotti. Fatte le presentazioni, anche qui Carmelo inizia il suo martellamento: «Ho sufficiente autocritica per riconoscere al mio cinema l'importanza che merita, universalmente riconosciuta come la più indiscussa rivoluzione copernicana del Novecento cinematografico e teatrale, basta ricordarle i premi internazionali targhe e trofei che fin qui ho ricevuto. Ora passo all'incasso». Rocca lo rassicura dicendo che sa benissimo quali sono i suoi meriti, ma lo invita a esprimere in concreto cosa vuole. Carmelo non se lo fa ripetere due volte e chiede il Quirino e il Valle. Ma non si tratta solo di questo:

Lo Stato deve rivedere la sua posizione per quanto riguarda i sussidi, sta finanziando dei dementi, un volgarissimo

sub-avanspettacolo ignobilmente incolto e fraudolento, gestito da millantatori, simulatori accorpati solo dalla costante della scuola dell'obbligo, il suo destino è unicamente quello del diseducare la bestialità dell'ignaro contribuente.

Rocca lo rassicura ancora ma, spazientito e allarmato, lo interrompe invitandolo a fare delle proposte. Carmelo risponde: «Maggiore considerazione per il mio lavoro». Rocca gli dice che il Ministro gli ha già assicurato che avrà il premio di qualità per i suoi lavori cinematografici e per quanto riguarda la disposizione degli spazi teatrali lo metterà in contatto col direttore generale dell'ETI, Bruno D'Alessandro, che gestisce in Italia ben settantacinque teatri: «Stia tranquillo, sarà seguito con più attenzione e rispetto. Vada in via delle Vergini e parli con D'Alessandro». Carmelo si presenta alla direzione dell'ETI e chiede del Direttore. Questi lo sta aspettando, lo saluta e si congratula con lui con una banale bugia: «Io l'ho sempre seguita, conosco tutti i suoi lavori». In realtà D'Alessandro non aveva mai visto nessun lavoro teatrale né tanto meno cinematografico di Carmelo. Gli dice di avergli preparato il contratto per il periodo più prossimo della programmazione. Carmelo lo ringrazia, anche per l'appoggio alla sua attività all'estero: tramite l'EIST era stato selezionato più di una volta per partecipare al Festival di Parigi. D'Alessandro gli mostra il contratto da firmare per il teatro Quirino, ottantamila lire a sera. Carmelo si accinge a firmare, ma si ferma, poi rivolto al Direttore dice: «Qui c'è un errore». D'Alessandro guardando il contratto stupito, chiede: «Dove, cos'è che non va?». Carmelo: «Qui manca uno zero». Il Direttore, quasi senza fiato, chiede: «Ottocentomila?». Carmelo sapeva qual era il budget di Eduardo e di Gassman e voleva lo stesso trattamento. Tanto valeva esagerare. Era in ballo ed esagerando poteva trattare a un livello più alto. Ormai si era convinto di essere il migliore. D'Alessandro allora chiese una pausa, si attaccò al telefono e chiamò Rocca al Ministero e gli disse: «Onorevole, ma chi mi ha mandato? Questo è matto, vuole ottocentomila lire a sera. Noi non possiamo derogare...». Il dottor Rocca lo interruppe sbrigativo dicendo che quella era una mina vagante e che se lo doveva togliere di torno, e aggiunse: «Gli dia quello che vuole, basta che smetta di rompere». Così Carmelo firmò il suo primo contratto decente e, a sentir lui, appena adeguato al suo valore. Dentro

l'Ente il personale era scandalizzato, la faccenda era trapelata nei minimi particolari.

Smaltita la sbornia cinematografica, Carmelo Bene torna al teatro ma con altri presupposti e altre prospettive. Ormai ha messo in ginocchio gli uomini che contano, può avere tutto e quando vuole. Ottiene grandi teatri, code ai botteghini, un via vai di critici e uomini di cultura smaniosi della sua amicizia. Dal '71 in poi occupa i grandi teatri collezionando *esauriti* in tutta Italia e all'estero. Mette in scena buona parte dei nostri lavori passati, tradendoli, mortificandoli in *spettacoli* belli, ricchi. Ormai se lo può permettere. Passa all'incasso e paga tutti i suoi debiti (meno i miei). D'ora in poi mette in scena spettacoli con grandi mezzi economici e tecnologici, gli stessi che aveva deplorato poco prima col Ministro, i funzionari e i media (un esempio è il *Pinocchio* del Quirino).

Ora finalmente può fare grandi spettacoli che piacciono. Quelli del passato non solo non piacevano, ma facevano discutere: ricordo che dopo la recita della *Manon*, alle sei del mattino c'era ancora gente fuori del teatro a litigare e a confrontarsi. Ma Carmelo ormai afferma che il teatro «è un *non-luogo*», «non ha da essere *compreso*», «non ha “messaggi” da distribuire», «è *depensamento* antidialettico e privo di coscienza collettiva»¹. Dunque non c'è pensiero, né dialettica, ma solo emozione, «arte». Da qui in poi sarà l'epoca delle «interviste impossibili», delle sue presenze in radio, delle apparizioni televisive per letture di poesie, come *Quattro diversi modi di morire in versi. Majakovskij-Blok-Esenin-Pasternak*, delle chiamate in vari atenei a tenere lezioni o conferenze, come accadde quando fu chiamato dall'Accademia di Belle Arti de L'Aquila, dove insegnò per pochi giorni e dove, qualche anno dopo, entrò a insegnare anch'io avendo vinto l'ultimo concorso nazionale per la Cattedra di Scenografia.

Il secondo cambiamento di Carmelo avviene, come ho detto, nel 1977 grazie all'incontro con il Maestro Siciliani, allora Direttore del Conservatorio di Santa Cecilia. Carmelo aveva ragione quando diceva di essere la Callas del teatro italiano. Aveva tutti i mezzi per esserlo, ma con Siciliano abbandona la prosa per la lirica, che è cosa completamente diversa. Passava dalla *ratio* all'emozione.

1. C. Bene e G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 315.

Fin dalla scuola dell'obbligo Carmelo era stato incoraggiato a declamare versi, lodato e gratificato per le sue capacità di recitarli ad alta voce. Dice lui stesso: «Ero l'addetto a "recitare" le poesie nella mia classe. Per la prosa era stato designato un compagno con la voce più timbrata, baritonale. I versi toccavano sempre a me, che avevo una voce bianca»². E ancora, riferendosi agli anni dell'Accademia: «"È nato per dire versi", diceva l'insegnante di metrica»³.

Questa sua passione, coltivata a lungo e sviluppata nel tempo, in memoria e vocalità, lo ha portato a diventare l'unico grande dicitore della nostra storia contemporanea.

Ma Pavarotti, la Callas, erano personaggi di teatro? Il teatro lirico e il teatro di prosa sono la stessa cosa?

Carmelo scrive:

Fu una folgorazione reciproca l'incontro [con Siciliani]. Il maestro m'invitò a discutere alcuni suoi progetti *musicistici*. Mi propose due situazioni operistiche: il *Manfred*, cinque atti di Lord Byron, musiche di Schumann; e il *Peer Gynt* di Ibsen, musica di Grieg. Siciliani m'avrebbe dato carta bianca: adattamento, regia, scene, costumi, parte da protagonista in entrambi i casi. Produzione: Santa Cecilia. Rappresentazioni al Teatro dell'Opera di Roma⁴.

Dice ancora Carmelo: «Dopo l'incontro con il mio grande maestro Siciliani non potevo continuare a non guadagnare una lira»⁵. Un'occasione unica per ricavare tanto con poca fatica. Carmelo si era stufato di fare l'attore sempre con pochi mezzi.

Dopo il *Romeo e Giulietta* con Branciaroli e il primo utilizzo del *play-back* in scena, e presto anche con la grande amplificazione di diecimila watt, registrazioni multi-piste digitali, campionature elettroniche del suono e della voce, Carmelo si abitua sempre meno agli attori e famigliarizza sempre di più con la grande tecnica acustica. Diventa la *voce-orchestra*. Negli anni Ottanta viaggia su enormi TIR e i suoi spettacoli diventano allestimenti da grandi concerti rock. Gli ingegneri del suono diventano i suoi interlocutori privilegiati.

2. *Ivi*, p. 28.

3. *Ivi*, p. 45.

4. *Ivi*, p. 350.

5. *Ivi*, p. 204.



Foto 37
Locandina del *Manfred* al Teatro della Scala
(1980)

Nel 1979 prepara il *Manfred*, poema drammatico di Byron, con musica di Schumann, orchestra e cori dell'Accademia di Santa Cecilia diretti da Piero Bellugu. È il suo debutto concertistico. Dice Carmelo: «Proposi a Siciliani una formula “nuova”, inedita: sottrarre il *Manfred* all'operistica e riportarlo in *forma d'oratorio*». Qui ci sono le rimembranze di quando era chierichetto, le messe cantate, i *de profundis*, i canti gregoriani. Continua:

Mi sarei assunto da voce recitante di tutti i “ruoli” [...] introducendo la *strumentazione fonica* in concerto per consentire alla magnifica musica di Schumann (affrancata dal servilismo delle scene) d'essere centrale per tutto lo spettacolo [...] uno spettacolo sul semplice rapporto Byron-Schumann, non disturbato finalmente da costumi, *décor*, trovarobato, fumi infernali e stolto arredamento⁶.

Questa formula fu più di una semplice trovata, fu la fine del suo teatro di prosa. Carmelo aveva avvocato a sé tutte le parti del testo di Byron in una sorta di fantasmagoria timbrica straordinaria. Un trionfo. Un'esaltazione mistica più che meritata. Aveva sfruttato e portato al massimo delle possibilità le grandi doti vocali che possedeva. Ma quanto di quel trionfo, tolta la musica, sarebbe rimasto? E cosa c'entrava tutto questo con il teatro di prosa? Da allora avrà ricchezza e trionfi in tutti i teatri lirici d'Italia. La successiva lettura dell'*Otello* segna l'addio al teatro di prosa per l'avvio del puro intrattenimento, dello spettacolo.

D'ora in poi farà letture di poesie con grandi orchestre, ritornando per certi versi all'esperienza del *Gregorio*, ma senza più uno straccio di contenuto. Allora quelle poesie erano uno strumento, un mezzo per comunicare un contenuto, il messaggio tanto deriso da Carmelo dopo gli anni Settanta. Ora inizia a recitare solo con l'appoggio di grandi orchestre d'opera. Leggerà le poesie di Majakovskij, Pasternak, Blok, Esenin, *Hyperion*, *Egmont*, *Adelchi*, ecc. Oratori-spettacoli. In seguito, se Carmelo rimetterà piede in un teatro di prosa, gli basterà transitare per la scena e spalancare la bocca. Ormai si muove e gesticola sopra la sua voce registrata fuori campo, buona una volta per tutte. Pezzi di recitativi utilizzati più volte in tutte le repliche e in tutti gli spettacoli riproposti. Ormai è arrivato, non si scompone più, *canta*. I conflitti a lui non interessano. Non è forse questa l'epoca del trionfo della canzonetta e dei grandi concerti rock? Calcio e San Remo?

A forza di sottrarre significati non è rimasto che il burattino, a forza di uscire dalla parte, alla drammaturgia non è rimasto altro che lo «spettacolo di rappresentazione».

Dunque, dopo il 1971 per Carmelo si aprono nuove prospettive di lavoro a tutto campo: cinema, televisione, teatro, editoria. Un anno di incontri fondamentali: Eduardo De Filippo, Salvador Dalì, Emilio Villa, ecc. Ormai tutte le porte dei teatri sono aperte, comprese le borse di molti investitori pronte a intervenire per sostenere il nuovo guru della cultura italiana.

In questo periodo Carmelo frequenta il ristorante Il Bolognese e il Caffè Rosati a Piazza del Popolo, dove si ritrova l'*élite* culturale romana e tutti i giovani artisti della cosiddetta Arte Povera, che esponevano già negli anni Sessanta. Marotta gli presenta il critico d'arte Emilio Villa. Carmelo aveva una

voglia matta di essere *à la page* e di partecipare a questa ondata di novità. Scrive egli stesso: «Praticavo, ostentavo un po' di esibizionismo, ma non sono mai stato un esibizionista»⁷.

È stato questo un periodo di affinamento e di fondazione teorica, per lo meno estetica, tutt'altro che irrilevante, sia pure rispetto a un processo artistico già maturato. Il passaggio parigino si è trasformato per Carmelo Bene in un'occasione per altri incontri fondamentali. Uno di questi è stato con Jean-Paul Manganaro, che gli presenterà Deleuze e gli altri. Da qui in poi Carmelo cambierà pelle, diventerà un manager, un vero produttore con l'occhio attento al borderò. Complice la Mancinelli, che per otto anni rimarrà l'amministratore delegato della società cinematografica da loro fondata.

Finalmente arrivò il telegramma della vincita del premio di qualità per il film *Don Giovanni*. Un premio di quaranta milioni così suddivisi: il quattro per cento per lo scenografo, il quattro per cento al costumista, il dieci per cento al regista, il rimanente al produttore. Carmelo era il regista e il produttore. Dunque tolto l'otto per cento dai quaranta milioni tutto il resto era suo (speravo di prendere finalmente qualche soldo: un'illusione). Quel premio fu la premessa della nostra separazione.

7. *Ivi*, p. 49.