

HYPERION

On the Future of Æsthetics

INTERVIEW WITH LUSIA VIGLIETTI ON CARMELO BENE



© Giorgio De Finis

CONDUCTED BY
CAROLE VIERS-ANDRONICO
& RAINER J. HANSHE

In Italian & English

Cominciò che era finita, di cui lei è autrice e che uscirà a settembre, sarà la terza biografia pubblicata su Carmelo Bene, insieme a Vita di Carmelo Bene (1998) di Giancarlo Dotto e Sono apparso alla Madonna (1982) di Bene stesso. Potrebbe dirci se questa sua opera prende in

esame l'intera vita di Bene o se riguarda in particolare gli anni che lei ha trascorso con lui?

Devo correggere la sua domanda, *Sono apparso alla Madonna e Vita di Carmelo Bene*, le due autobiografie di Carmelo Bene, sono state scritte entrambe insieme a Giancarlo Dotto. *Sono apparso alla Madonna*, pubblicato da Longanesi nel 1982, anche se in copertina evidenziava solo il nome di Carmelo Bene, nelle pagine interne subito dopo il titolo in carattere minore e corsivo era scritto "I brani in corsivo sono testimonianze di Giancarlo Dotto." Avevano lavorato alla stesura del libro registrando delle conversazioni che poi venivano trascritte; la stessa procedura usata per *Vita di Carmelo Bene*.

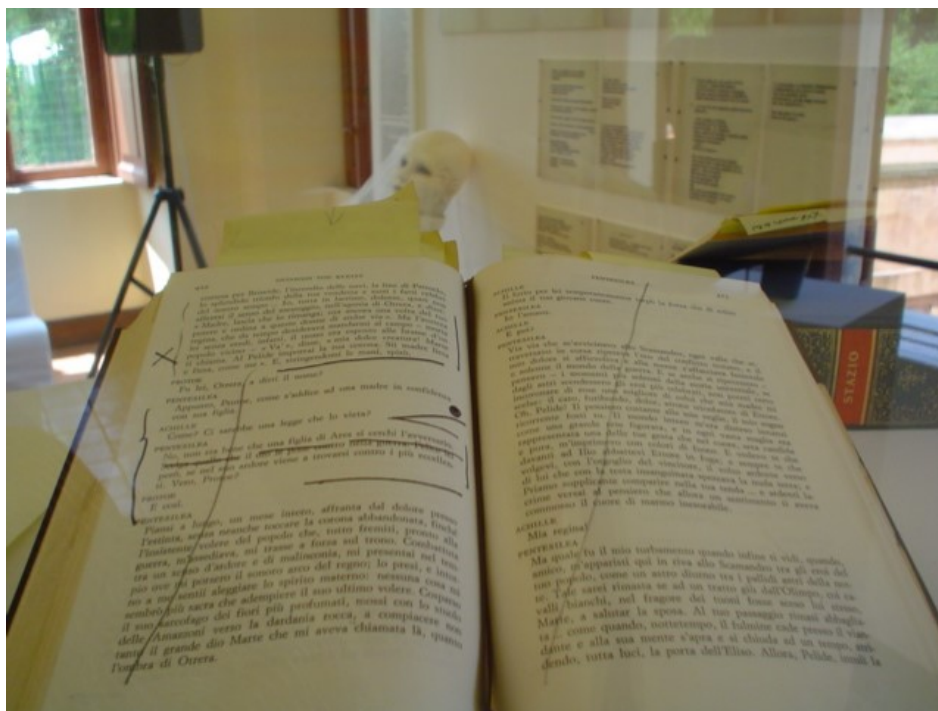
Cominciò che era finita che uscirà in autunno per Edizioni dell'Asino (direzione editoriale di Goffredo Fofi) non la definirei una biografia: è il racconto della nostra relazione e collaborazione, del lavoro fatto e dei progetti a venire. Nato per esigenze pratiche, memorie difensive per i tribunali civili e penali, nel tempo il testo ha trovato una forma concreta, cercando di svelare a me stessa i meccanismi della nostra relazione e quindi anche del lavoro che insieme abbiamo fatto per lunghi anni. Credo, o almeno ho cercato, di trovare qualche chiave in più. E per raccontare di noi, ho avuto in alcuni passaggi la necessità di recuperare memorie più lontane.

Lei a incontrato Bene nel 1994, quando collaborò come costumista all'allestimento di Hamlet suite. Che cosa ricorda di quell'incontro e quale fu la vostra relazione da allora in poi?

Era il 1994 e Carmelo stava preparando il debutto di *Hamlet suite* per il Festival Shakespeariano di Verona previsto per la fine di luglio, e aveva bisogno di una costumista. Il 27 giugno, erano circa le due del pomeriggio, incontrai per la prima volta Carmelo Bene. Non aveva un ufficio, scriveva e lavorava a casa al montaggio dei suoi spettacoli. Il colloquio durò poco più di un'ora. Mi ricevette nel tinello, la stanza attaccata alla cucina, dove lui era solito lavorare. Parlava solo lui, io prendevo appunti e annuivo. Era simpatico e di buon umore. Quel modo di parlare veloce però trasmetteva una certa ansia a chi gli stava intorno. Aveva tanti progetti e tante incertezze. Tornava al teatro dopo circa quattro anni, l'ultimo spettacolo che aveva fatto era

Pentesilea al Teatro Olimpico nel 1990. Da allora in poi la sua vita era cambiata. Sopraffatto dagli eventi, sono gli anni che in *Vita di Carmelo Bene* chiama "La Rovina," la sua carriera aveva subito un fermo in seguito a gravi problemi legati di salute. A metà del 1994 guarito, decide di riprendere in mano la sua vita, il teatro. In questo clima nasce il progetto *Hamlet suite*. Il desiderio feroce di riaffermare la propria voce, e la paura di non riuscirci. Per fare smuovere l'attenzione pubblica aveva chiesto a Maurizio Costanzo uno spazio nel suo show *Uno contro tutti*. Il giorno del nostro primo colloquio è anche il giorno della registrazione televisiva del *Costanzo Show*. Prima di andare via, erano circa le 15,30, mi chiese di dargli una mano a vestirsi per l'occasione. Mi spiegò che doveva confrontarsi con il pubblico e alcuni ospiti del Teatro Parioli, persone selezionate dallo staff di Maurizio Costanzo: una sorta di match all'ultima parola. La trasmissione come previsto ebbe un notevole successo registrando una media di ascoltatori eccezionale, quanto serviva a rimettere in gioco il nome di Carmelo Bene. Il giorno dopo arrivarono all'organizzatore di Carmelo decine di richieste di scritture tante da assicurare la tournée dei due anni successivi. Era stato certo un evento mediatico eccezionale nato da necessità pratiche, in cui Carmelo utilizza la pressione accumulata nel suo forzato isolamento degli anni *rovinati* per far sentire la sua voce. E credo che al di là delle battute e dei luoghi comuni che ormai si raccolgono intorno alla figura di Carmelo nascosto in bella mostra in quel sorriso beffardo che sfoggia sul palco di Costanzo c'è tutto il dolore di ritrovarsi ancora una volta punto e a capo.

La nostra relazione nasce poco dopo il debutto di Verona, ci abbiamo messo del tempo per individuarci. In *Vita* Carmelo racconta delle sue abitudini nel rapportarsi alle donne che lo avevano accompagnato per un certo periodo della sua vita, relazioni che spesso prevedevano contratti di ingaggio remunerati alla maniera di Masoch, contratti sempre disattesi dalle donne che li avevano sottoscritti, diventando spesso problemi da sciogliere nei tribunali. Per concludere il discorso e arrivare alla nostra relazione, aggiunge che il colpo definitivo potrebbe arrivarci ora che al suo fianco "c'è qualcuno che dice di volerti bene."



Mostra “Carmelo Bene, la voce e il fenomeno/Suoni e visioni dall’archivio” a cura di Luisa Viglietti. Casa dei Teatri, Villino Corsini, Villa Doria Pamphilj, Roma, 28 aprile 26 giugno 2005.

Teca dedicata agli studi per le traduzioni di “In-vulnerabilità d’Achille, Impossibile suite tra Ilio e Sciro,” Teatro Argentina 24 novembre 2000.

Lei ha avuto un ruolo apprezzabile nell’aiutare Bene, durante gli ultimi anni della sua vita, a riordinare i molti scritti che aveva prodotto. Potrebbe parlarci di questa esperienza?

Tutto è nato quasi subito, insieme alla nostra relazione, il successo e risonanza di *Uno contro tutti* erano arrivati all’editor di Bompiani, che ebbe l’idea di proporre a Carmelo la pubblicazione dei suoi scritti all’interno della collana *Opere* in cui erano inseriti i più illustri letterati del mondo. Una proposta alla quale non si poteva rinunciare, vista la prestigiosa collocazione. E di conseguenza uno dei miei primi incarichi extra teatrali fu quello di seguirlo nella complicata selezione dei testi, e la trascrizione per la casa editrice dei capitoli introduttivi alle opere. Un lavoro redazionale che portai avanti negli anni successivi per tutti i libri che furono pubblicati. Carmelo scriveva rigorosamente a mano, su quaderni. Io trascrivevo, correggevamo

le bozze insieme. Alcune volte, come per *'l mal de' fiori* ho impaginato il testo e progettato le copertine.

Lei ha gestito per parecchi anni la fondazione "L'Immemoriale di Carmelo Bene" a Roma. Potrebbe descrivere lo scopo e la funzione di questa fondazione purtroppo non più in attività?

La fondazione testamentaria di Carmelo era la naturale conclusione di un progetto più ampio che aveva portato avanti in oltre quaranta anni di attività. Il progetto fondante era la visione e la conseguente destinazione dell'opera e dei beni che insieme dovevano costituire il lascito di Carmelo Bene destinati ad una gestione e fruizione pubblica. Mi spiego meglio: la sede della fondazione doveva essere la sua residenza a Otranto; la casa era stata acquistata proprio nell'intento di costituire al suo interno la sede della fondazione, uno spazio destinato a custodire e promuovere la sua opera, costituita dal suo archivio, la vasta biblioteca e nastroteca, a disposizione di studiosi e ricercatori. Un centro di formazione per i giovani sostenuto da un consiglio di amministrazione di cui facevano parte la Regione Puglia, la Provincia di Lecce e il Comune di Otranto. Enti che ben presto, visto l'agguerrito attacco delle eredi estromesse che impugnarono il testamento, si ritirarono dal programma, promuovendone la liquidazione. In poche parole abbandonarono la nave. Del programma di Carmelo non rimane nulla. Dal 2005 tutto il lascito e la sede della fondazione è caduto sotto la gestione delle eredi. L'immobile è una residenza privata e il fondo da pochi mesi è stato acquisito con un contratto economico in comodato d'uso dalla Regione Puglia per dieci anni. L'augurio, per tutti i contribuenti che pagano le tasse, è che nei prossimi dieci anni la Regione Puglia riesca quantomeno a digitalizzare e rendere fruibile quel materiale, che nel testamento Carmelo Bene gli aveva assegnato a titolo gratuito. La politica in questi casi si muove seguendo linee misteriose.

Saprebbe dirci se esistono dei testi non ancora pubblicati, per esempio lettere indirizzate ad amici e conoscenti, oppure delle opere teatrali o dei film che Bene aveva in mente di realizzare e che non fu in grado di portare a termine a causa delle sue condizioni di salute o per altri motivi?

Per tutelare gli interessi di tutti, ma soprattutto per tenere insieme nel tempo l'archivio (scritti, libri e registrazioni) ed evitarne la dispersione e il frazionamento, il primo febbraio del 2005 la Soprintendenza archivistica del Lazio dichiarò il fondo di Carmelo Bene patrimonio di interesse storico sottoponendolo a vincolo ministeriale. Per il Ministero avevamo depositato una lista di otto pagine che identificava i beni: 1500 volumi con le note autografe (di cui circa 540 con note ai margini e circa 1000 autografati), oltre mille fotografie, 700 nastri revox con le registrazioni delle colonne sonore e degli spettacoli live, 50 tra agende e quaderni, e numerose cartelline con progetti.

Per completare queste liste avevamo redatto inventari molto accurati delle opere e la catalogazione della vasta biblioteca di Roma, che comprendeva poco più di 6000 libri.

Esistono numerosi scritti di progetti mai realizzati, le cinquanta agende custodite nel fondo raccolgono idee che spesso non hanno avuto la fortuna di essere portate alla luce.

Le lettere furono archiviate così come le conservava Carmelo, in una scatola di polistirolo; non erano molte, forse una decina. Non le ricordo tutte; ne ricordo una perché l'avevo recuperata e inserita tra le altre: era la risposta di Laurence Olivier, un biglietto scritto a macchina e firmato. All'invio da parte di Carmelo dei testi delle sue opere teatrali, Olivier aveva dato una risposta negativa che Carmelo non si era preso la briga di conservare.

Sicuramente tra le opere inedite resta l'ultimo lavoro letterario *Leggenda*, che nasce sulla scia della scrittura del poema *'l mal de' fiori*. In quel periodo progettava di riportare in scena lo spettacolo che poi ebbe il nome di *In-vulnerabilità d'Achille*. In questa ricostruzione era partito, o meglio aveva creduto di trovare la conferma che miss (signorina) e missing (mancante) avessero una radice comune (riagganciandosi così alla memoria lacaniana sulla mancanza della donna...). Sul tema di *Pentesilea* concepisce questo nuovo poema. Aveva lavorato a lungo negli anni precedenti ed evidenziato tramite l'uso del manichino il gioco dei ruoli: Pentesilea si anima, solo quando Achille le parla, la parola che dà vita. Il poema era stato poi ridotto in versione spettacolo perché doveva essere il testo da portare in scena dopo *In-vulnerabilità*.



Mostra "Carmelo Bene, la voce e il fenomeno/Suoni e visioni dall'archivio" a cura di Luisa Viglietti. Casa dei Teatri, Villino Corsini, Villa Doria Pamphilj, Roma, 28 aprile 26 giugno 2005.

Androide Penthesilea per "In-vulnerabilità d'Achille, Impossibile suite tra Ilio e Sciro," opera di di Tiziano Fario, Teatro Argentina 24 novembre 2000.

Potrebbe dirci quali libri e quali film interessavano Bene durante l'ultimo periodo della sua vita?

Negli ultimi anni leggeva saggi di filosofia, aveva letto tanto negli anni precedenti. Leggeva e rileggeva gli stessi libri, aggiungendo chiose sui margini di alcuni testi. Aveva scoperto e letto con interesse Carlo Sini. Sicuramente non era disposto a leggere né romanzi e nemmeno poeti viventi. Alcuni amici scrittori a lui cari gli mandavano i libri freschi di stampa, di cui leggeva solo la dedica, senza aprirli per non compromettere la loro amicizia. Era irremovibile. Per fare qualche nome tra i suoi contemporanei riconosceva Landolfi, Pizzuto, Brancati e Gadda, mai una donna: nessuna era all'altezza di Emily Brontë.

Il cinema lo conquistava in rare occasioni. Quello italiano contemporaneo lo definiva "due camere e cucina." Fatta eccezione per il duo Ciprì e Maresco e per Joao César Monteiro.

Come descriverebbe il rapporto di Carmelo Bene con la musica? Condividevate la passione per l'opera lirica? Quali brani ascoltava/ascoltavate più frequentemente?

Il suo legame con la musica era profondo e lo aveva coltivato per tutta la vita. Non aveva avuto una formazione musicale vera e propria. Non sapeva leggere uno spartito, ma era dotato di un formidabile orecchio e di una volontà d'acciaio, grazie alle quali aveva educato la propria voce seguendo quella direzione: la musicalità. L'opera era stata la sua prima passione, impressa nella sua memoria era *Traviata* diretta da Toscanini con l'orchestra e il coro della NBC del 1946, che per lui era l'unica lettura possibile di quell'opera. I tempi musicali accelerati creano una serie di difficoltà ogni volta superate dalle virtù eccezionali degli esecutori. In alcuni passaggi il dramma diventa quasi comico, come nel finale che invece di essere calante, diventa impetuoso e violento. Licia Albanese che interpreta Violetta incalzata da Toscanini a rivedere i tempi musicali si era recata a visitare le donne malate di tubercolosi, per constatarne i sintomi isterici dai quali erano dominate. Nella registrazione c'è un breve passaggio, pochi minuti, da cui Carmelo aveva appreso una grande lezione, ed è la lettera, scena che avviene nel finale. Nella tradizione operistica viene eseguita in voce, quasi mai interpretata. Licia Albanese la ese-

gue in un musicale parlato d'opera, a cui vale la pena prestare attenzione. La Albanese come lui era di origine pugliese e conservava una dizione delle vocali aperte che lo divertivano molto. Amava in maniera particolare Maria Callas e Kathleen Ferrier, Giuseppe di Stefano e Tito Schipa, cantanti che in qualche modo avevano superato i propri limiti naturali, e su quelli avevano costruito l'eccezione.

Abbiamo ascoltato insieme *Rigoletto* e *Macbeth* di Verdi per questioni di lavoro, ma anche il *Don Giovanni* di Mozart con la direzione di Josef Krips, *Lucia di Lammermoor* alternando l'ascolto della Sutherland e Callas, Rossini in tutte le sue composizioni, i *Kinder-totenlieder* di Mahler nell'esecuzione di Bruno Walter. Non amava Puccini, ma diceva che "il valzer di Musetta" era il più bel valzer mai scritto. Per non parlare delle collaborazioni con compositori e musicisti per le produzioni dei suoi spettacoli, con partecipazioni straordinarie, per esempio nel 1962 per la seconda edizione di *Spettacolo-concerto Majakovskij* la poetessa Amelia Rosselli eseguiva le musiche dal vivo. Nel corso degli anni aveva collaborato con Bussotti, Zito, Ferrero, Luporini, Lenti, Gelmetti, Romitelli, Bellugi, Panni, Sciarrino, e tanti altri.

Cosa pensa a proposito dell'utilizzo dell'amplificazione nel teatro di Bene? E della produzione cinematografica? Bene mirava, come da lui stesso più volte sottolineato, alla distruzione dell'immagine: secondo lei, il cinema ha informato in qualche modo i suoi lavori teatrali successivi?

Credo che sia stata l'unica logica conseguenza della sua ricerca teatrale. La seconda prova d'attore che Carmelo affronta dopo il debutto con il *Caligola* di Camus è una prova da solista, lo *Spettacolo-concerto Majakowski* con le musiche dal vivo di Sylvano Bussotti, dove per necessità inizia ad avvicinarsi a strumenti che gli permettevano di utilizzare una gamma vocale maggiore. Un attore di prosa della fine degli anni cinquanta veniva educato a impostare la voce per arrivare all'ultima fila, cosa che riduceva la fascia timbrica alle sole note alte. Negli anni le sue collaborazioni con i musicisti diventarono un punto fisso di tutti gli allestimenti sia per i recital che gli spettacoli corali. Nel '66 per *Il rosa e il nero* alle elaborazioni musicali di Vittorio Gelmetti e le canzoni di Silvano Spaccino aggiunge un nuovo strumento:

il Sinket di Paul Ketoff. Utilizza così nel corso degli anni tutti gli strumenti che favoriscono la sua ricerca teatrale.

L'esperienza cinematografica, le tecniche che aveva appreso nel fare cinema, le applica alle opere che porterà in scena dopo il 1972: una scena doppiata in fase di montaggio si trasforma a teatro in play-back. Ma non sono escamotage tecnici: tutti sono capaci a riprendere una scena in presa diretta, o a lasciare all'attore in scena la libertà d'espressione. Utilizza la strumentazione fonica e il play-back per evitare l'equivoco dell'interpretazione. Il senso e il significato di questo esercizio si possono capire solo se si considera il percorso artistico di Carmelo Bene nel suo insieme.

Il teatro, il cinema, la letteratura, la poesia di Carmelo Bene rappresentano un corpo unico: ha dedicato quaranta anni della sua esistenza alla "demolizione" dei concetti estetici e etici precostituiti, dei significati catartici, dell'impegno sociale manifesto. Come chiarisco nel mio libro, spiegando il senso e l'origine del titolo che ho scelto (*Cominciò che era finita*), metafora della vita per la vita.



Mostra "Carmelo Bene, la voce e il fenomeno/Suoni e visioni dall'archivio" a cura di Luisa Viglietti. Casa dei Teatri, Villino Corsini, Villa Doria Pamphilj, Roma, 28 aprile 26 giugno 2005.

Teca con i libri studiati intorno al tema di Amleto, appunti di scenografia per la messa in scena del film per la Rai Amleto 1978.

Nella sua autobiografia, Bene fa notare di cucinare spesso in scena: secondo lei, quale ruolo avevano questi exploits culinari nei suoi lavori teatrali e cinematografici? Quali erano i suoi piatti preferiti?

A teatro la scelta di utilizzare il convivio come luogo dove avveniva l'azione scenica è stata la diretta conseguenza dettata dalla necessità di uscire fuori dalla finzione teatrale. All'inizio degli anni '60 Carmelo insieme ad un gruppo di fedeli collaborati fonda il Teatro Laboratorio, uno spazio adattato a teatro con pochi posti e una pedana che serviva da palcoscenico. Come lui stesso racconta, tra i pochi arredi c'era un tavolaccio intorno al quale la compagnia si riuniva bivaccando. Parte della compagnia era Manlio Nevastri, addetto anche alla cucina. Questa "situazione" veniva adottata spesso in scena. Momenti dove l'azione si svolge intorno all'argomento culinario ricorrono spesso, solo per citarne qualcuno: In *Nostra Signora dei turchi*, nel *S.A.D.E*, in *Don Giovanni*, *Capricci*.

Nella vita privata Carmelo aveva abituato il suo corpo ai suoi ritmi circadiani sostituendo il giorno con la notte: il teatro lo esige. In questa organizzazione per tutta la vita ha consumato un solo pasto, quello serale che molto spesso diventava notturno. Si svegliava solitamente dopo le 12, prendeva un caffè, e tirava avanti fino a sera.

Quando ci siamo conosciuti nel '94, per i primi tempi era lui a cucinare. Era abitudinario, maniaco della ripetizione e spropositato nelle quantità. Per un po' continuò a cucinare lui, e a occuparsi della spesa, che faceva al telefono. Non mangiava quasi mai verdure. Cambiava il suo menù raramente: abbiamo avuto il periodo del brodetto di cernia, dei peperoni arrostiti, del pollo al brodo, delle polpette, della cicoria, della frittura di pesce, della tarte tatin, del crème caramel, del pesce spada, dei fasolari, delle cozze, del prosciutto di Parma, della bresaola della Val Chiavenna, del salame di Felino e del baccalà. Comprava venti chili di spaghetti, cinquanta scatole di pelati, dieci chili di cernia, cento fasolari, cinquanta gamberoni, quattro aragoste... per due persone.

A Otranto aveva fatto costruire nel tinello lungo tutta una parete un camino, un barbecue e un forno. In quel camino abbiamo cucinato spesso il pescecane di Pinocchio, per dire pesci dalle misure spropositate, che avevano bisogno di ore per la cottura. Il pesce spada cucinato alla maniera di Carmelo: bisognava aspettare che il suo refe-

rente pescatore recuperasse un pesce dalle dimensioni straordinarie, cioè che il diametro del povero pesce superasse i cinquanta centimetri, dal quale bisognava ricavare una unica fetta dalla parte centrale alta tra i dodici e i quindici centimetri. Ottenuta la materia prima, bisognava procedere per la preparazione: nelle prime ore del pomeriggio veniva avviato il fuoco alimentato esclusivamente con ceppi di legno d'ulivo. La quantità era determinata dall'esigenza di ottenere una brace che doveva durare più ore. Verso sera quando l'incendio era stato domato e la legna si era tramutata in una bava rossa, veniva posizionata la griglia con la fetta gigante di pesce spada. Andava cotto un'ora per lato. All'esterno diventava nero; i primi centimetri di carne venivano completamente carbonizzati. Ultimata la cottura, il corteo funebre deponeva i poveri resti sul tagliere in cucina. Con alcuni coltelli sottili e lunghi veniva tagliata via la parte carbonizzata, e recuperato il cuore della fetta, che si era cotto conservando l'umidità giusta e un sapore straordinario. Il pesce veniva servito al naturale. La sua cucina era molto gustosa, ma dopo qualche tempo passò la mansione a me, riconoscendo le mie capacità culinarie.

Cosa pensa della caratterizzazione di Bene (che alcuni suoi conoscenti e detrattori condividono) come narcisista, misogino e misantropo? Erano certi suoi atteggiamenti da provocateur soltanto una maschera pubblica che non corrispondeva in realtà al suo carattere?

Aveva tanto avversato gli stereotipi da averne creato suo malgrado uno tutto suo: il cibiismo. Di maschera ne aveva una sola, che manteneva saldamente al suo posto sia in privato che in pubblico. Non concependo in alcun modo una separazione tra i due spazi, potremmo dire che viveva come se fosse sempre in pubblico o sempre in privato. A narcisista, misogino e misantropo aggiungerei megalomane. A sostenere la propria causa aveva assunto dai pensieri leopardiani il XXIV:

O io m'inganno, o rara è nel nostro secolo quella persona lodata generalmente, le cui lodi non sieno cominciate dalla sua propria bocca. Tanto è l'egoismo, e tanta l'invidia e l'odio che gli uomini portano gli uni agli altri, che

volendo acquistar nome, non basta far cose lodevoli, ma bisogna lodarle, o trovare, che torna lo stesso, alcuno che in tua vece le predichi e le magnifichi di continuo, intonandole con gran voce negli orecchi del pubblico, per costringere le persone sì mediante l'esempio, e sì coll'ardire e colla perseveranza, a ripetere parte di quelle lodi. Spontaneamente non isperare che facciano motto, per grandezza di valore che tu dimostri, per bellezza d'opere che tu facci. Mirano e tacciono eternamente; e, potendo, impediscono che altri non vegga. Chi vuole innalzarsi, quantunque per virtù vera, dia bando alla modestia. Ancora in questa parte il mondo è simile alle donne: con verecondia e con riserbo da lui non si ottiene nulla.

La misoginia faceva parte del bagaglio: il suo rapporto con le donne probabilmente nasce proprio in seno alla sua famiglia d'origine, organizzata secondo le regole del matriarcato. Con la famiglia, ma con la madre in particolare, si consuma un'opposizione che va avanti tutta la vita, tanto da impedirgli di presenziare ai funerali di entrambi i genitori. E non è stata una rappresaglia dell'eccentrico personaggio, ma una conseguenza determinata da accadimenti accumulati nel corso degli anni. In una trasmissione televisiva Carmelo si era pronunciato più volte contrario al concetto di famiglia; diciamo che lui non era stato particolarmente fortunato, e a quella d'origine si aggiunge all'ultimo, ma per questo non ultima, "la famiglia" residua. Secondo Carmelo, Narciso si suicida perché quello che vede gli fa orrore: si potrebbe partire da qui per argomentare sul tema, e probabilmente dovremmo convenire che è solo la punta dell'iceberg chiamato Carmelo Bene.

Cosa può dirci a proposito delle cause sociali sostenute da Bene, in particolare riguardo al suo rapporto con Eduardo De Filippo e l'istituto Filangieri (che De Filippo promosse verso la metà degli anni 80)?

Ho letto che Carmelo e Eduardo De Filippo avevano devoluto l'incasso di alcuni recital negli anni ottanta. Ma personalmente di quegli eventi non so di più. De Filippo ha portato avanti per anni il suo progetto per il recupero dei giovani del carcere minorile di Nisi-

da, e credo che in quel caso Carmelo lo abbia seguito da filantropo. Negli anni che ci siamo frequentati, l'ho visto spesso aiutare amici in difficoltà, e anche finanziare cause umanitarie (aveva inviato un sostegno economico alle vittime della guerra serbo bosniaca) evitando di rendere la cosa pubblica.

In una delle sue 'lettere del veggente', Rimbaud afferma che il principale ruolo del poeta deve essere quello di trasformarsi in veggente e raggiungere l'ignoto. Non importa se, nel fare questo, il poeta finisca per perdere l'intelligenza delle sue visioni, perché altri verranno dopo di lui che ne riprenderanno il cammino. Quali furono secondo lei le visioni di Bene e quali i suoi contributi più importanti nel campo del teatro, del cinema e della letteratura? Legata alla precedente domanda: c'è qualcuno secondo lei, nel panorama italiano o internazionale, che ha ripreso il cammino iniziato da Bene? C'è al giorno d'oggi un artista (maestro) di comparabile statura?

La sua veggenza lo aveva spinto a non aderire al furore politico dei suoi contemporanei. Alla fine degli anni sessanta scrive almeno due sceneggiature intorno al soggetto di *Pinocchio*: il film non trovò finanziatori e rimase insieme a tanti altri un progetto incompiuto. Nel finale di *Pinocchio 70* il protagonista responsabile e rassegnato si unisce alla folla del corteo del Primo Maggio, che festeggia la propria schiavitù. Un sogno finito prima ancora di cominciare.

L'adattamento di questo *Pinocchio* si pone in completa antitesi con quanto si produceva all'epoca nel cinema. Avendo ben chiari oggi i movimenti politici di quegli anni, le battaglie della classe operaia, il terrorismo, l'ostracismo della Democrazia cristiana, questo *Pinocchio* era impossibile da realizzare: sarebbe stato una spina nel fianco di chiunque l'avesse finanziato. Nessun ministero, nessun partito ci avrebbe messo una lira. Qui la classe operaia non va in paradiso, ma si avvia verso il precipizio dei giorni nostri.



Mostra "Carmelo Bene, la voce e il fenomeno/Suoni e visioni dall'archivio" a cura di Luisa Viglietti. Casa dei Teatri, Villino Corsini, Villa Doria Pamphilj, Roma, 28 aprile 26 giugno 2005.

Particola maschera per Pinocchio, ovvero lo spettacolo della Provvidenza. Teatro dell'Angelo 10 novembre 1998, per il personaggio della Fata opera di Tiziano Fario, indossata da Sonia Bergamasco.

La premonizione di un destino già segnato è anche nelle pagine di *Nostra Signora dei Turchi* — le pagine dedicate ai preparativi degli

autoctoni per l'arrivo dei nuovi Turchi, i turisti. Cinquant'anni prima aveva descritto con dovizia di particolari il destino di quella terra.

Goffredo Fofi descrive in una intervista televisiva la differenza nell'essere lo spettatore di uno spettacolo teatrale di Carmelo e del Living Theatre: la spinta creativa della ricerca del Living Theatre è incentrata sul completo coinvolgimento del pubblico, un lavoro corale che funziona quando le due parti sono completamente fuse; mentre Carmelo scava un solco intorno allo spettatore, lo isola dal resto dei presenti, lo obbliga a fare i conti con sé stesso.

Il teatro senza spettacolo e *La ricerca impossibile* non sono solo due titoli, sono soprattutto due assunti, due premesse alla comprensione dell'opera di Carmelo, ammesso che ci sia qualcosa da capire, direbbe lui.

Il teatro, la letteratura, ma direi tutte le arti performative degli ultimi anni in Italia, seguono i gusti del pubblico, il massimo della ricerca è indirizzato verso l'impegno sociale: immigrati, carcerati, abusati; e alle riproposte dei classici in versione integrale con l'intento formativo, indirizzato alle comitive scolastiche. E in nome dell'impegno che non demorde gli artisti devono essere brave persone e esempi per le prossime generazioni.

Il teatro italiano subisce l'affronto delle amministrazioni pubbliche che sono obbligate a riferirsi culturalmente alla maggioranza elettorale: la supposta borghesia. Nel 1963 Pier Paolo Pasolini nel film *La ricotta* fa dire a Orson Welles, che nel film interpreta il regista, chi è l'uomo medio italiano, e alla domanda: "Che cosa ne pensa della società italiana?" Il regista risponde: "Il popolo più analfabeta e la borghesia più ignorante d'Europa." Il giornalista segue il discorso del regista senza capirci niente. A quel punto il regista è obbligato a informarlo che non ha capito niente perché è un uomo medio, "un uomo medio è un mostro, un pericoloso delinquente, conformista, colonialista, razzista, schiavista, qualunquista." E in Italia dal '63 a oggi poco è cambiato: l'analfabetismo delle classi sociali meno abbienti si è unito all'analfabetismo di ritorno della media e alta borghesia; una congiunzione tragica per la salute del Paese.

La fine del novecento si è trascinata dietro tutti i conflitti intellettuali, ideologie comprese, lasciando questa conca vuota, questo spazio bianco, al quale prima o poi qualcuno comincerà a dare un nome. Noi non vediamo l'ora.

Your biography on Carmelo Bene, Cominciò che era finita, will be coming out in September of this year. It will be the third published biography on Bene, including Giancarlo Dotto's Vita di Carmelo Bene (1998), and Bene's own autobiography, Sono apparso alla Madonna (1982). Is your biography of Bene an examination of his entire life and work, or do you focus in particular on the years you knew him?

First of all, your question needs some clarification. *Sono apparso alla Madonna* and *Vita di Carmelo Bene* were both co-written by Carmelo Bene and Giancarlo Dotto. *Sono apparso alla Madonna* was first published by Longanesi in 1982.¹ While only Bene's name appears on the cover, in the initial pages — in lower-case italics just after the book's title, we find written "The sections in italics are Giancarlo Dotto's." They put the book together by tape-recording their conversations and then transcribing them; the same process was used for *Vita di Carmelo Bene*.

My book, *Cominciò che era finita*, which is coming out this fall with Edizioni dell'Asino (under the editorial direction of Goffredo Fofi), is not truly a biography in my opinion; it is rather the story of our personal relationship and of the work we did together as well as the projects we hoped to accomplish.

The book was born from practical exigencies — a defendant's notes for both civil and criminal court cases — but then, over time, it became something more concrete, as I attempted to understand the mechanisms at play in our relationship, and, therefore, also in the work we did together over the course of long years. I believe to have found, or, at the very least, tried to find some answers. In order to tell our story, in certain passages, I had to look back on more distant memories.

You met Bene in 1994, when you collaborated with him on the costume design of Hamlet Suite. What do you recall about that initial meeting, and how did your personal and professional relationship evolve?

¹ While the first edition was co-written, *Sono apparso alla Madonna* was edited and republished with only Carmelo Bene's autobiographical text for his collected works (*Opere*, Bompiani: 1995).

It was 1994. Carmelo was preparing the debut of his *Hamlet Suite* for Verona's Shakespeare Festival at the end of July, and he was looking for a costume designer.

The first time I met Carmelo was on June 27th, at around two o'clock in the afternoon. He didn't have an office; he worked from home, where he wrote and worked on his plays. The interview lasted a little over an hour. We met in the dinette — the room next to the kitchen — where he usually worked. He talked while I took notes and nodded my head. He was friendly and in good spirits. But that way of his of talking fast elicited a certain form of anxiety in those around him. He had a lot of projects and a lot of incertitudes.

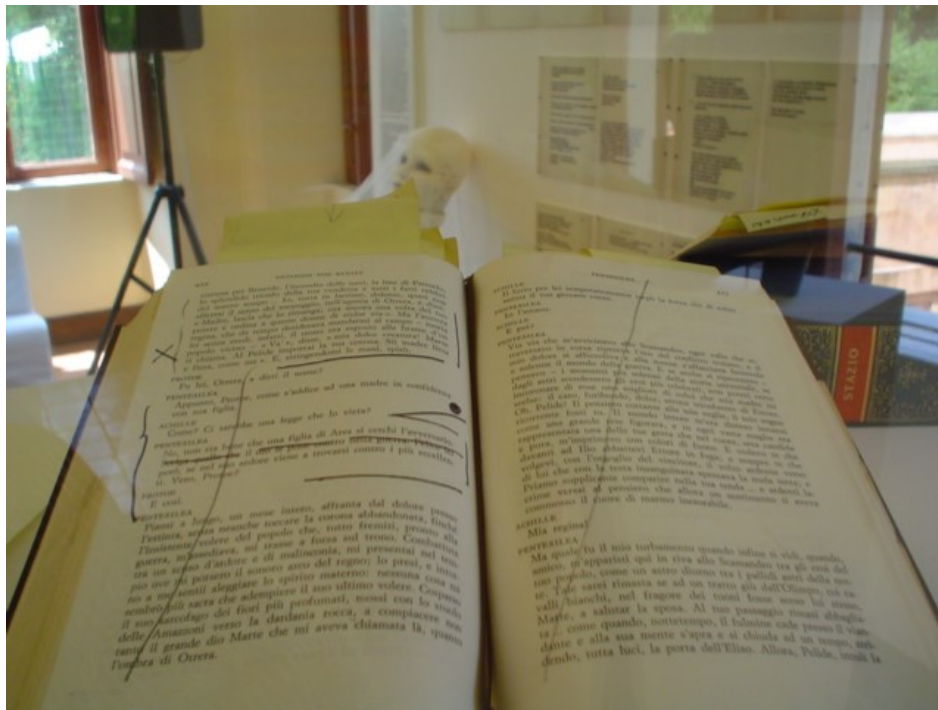
He was returning to the theater after a nearly four-year hiatus. The last play he had staged was *Penthesilea* at the Teatro Olimpico in 1990. After that, his life changed. Overwhelmed by events, these were the years that he would call in *Vita di Carmelo Bene* "La Rovina," or the ruinous years. His career was suddenly at a standstill due to serious health problems. When his health had improved by mid-1994, he decided to take control of his life and return to the theater. *Hamlet Suite* was born in this atmosphere, with the fierce desire to reaffirm his voice, and the fear of not succeeding. To arouse public attention, he had asked Maurizio Costanzo for a spot on his show, *Uno Contro Tutti*.

The day of our first interview also happened to be the day he performed on the *Costanzo Show*. It was around half past three, and I was about to leave, when he asked me if I would help him with selecting his attire for the show. He explained that he would be going up against the audience, as well as certain guests from the Teatro Parioli, people who had been selected by Maurizio Costanzo's staff. It was meant to be a battle for the last word.

As expected, the program was a considerable success, with exceptionally high ratings that effectively restored Carmelo Bene's name to the limelight. The following day, Carmelo's agent received dozens of requests for scripts, enough to keep him busy for the next two years. It was beyond a doubt an exceptional media event that was born from a practical necessity to make his voice heard. To do so, Carmelo put to use the accumulated pressure from his forced isolation in his *ruinous* years. I think that beyond the jokes and clichés surrounding the figure of Carmelo, who was showing off on Cos-

tanzo's stage and hiding behind that derisive smile of his, is all the heartache of finding himself back at square one.

Our relationship began shortly after the debut in Verona; it took some time for us to get to know each other. In *Vita di Carmelo Bene*, Carmelo talks about the ways he had dealt with the women who had accompanied him throughout certain periods of his life — relationships that often involved employment contracts remunerated in the manner of Masoch, and contracts broken by the women who had signed them, and therefore that often ended up in court. Getting to our relationship: at the end of that section on women, he adds that he could receive the final blow now that there is someone by his side “who says ‘I love you.’”



Mostra “Carmelo Bene, la voce e il fenomeno/Suoni e visioni dall’archivio” a cura di Luisa Viglietti. Casa dei Teatri, Villino Corsini, Villa Doria Pamphilj, Roma, 28 aprile 26 giugno 2005.

Teca dedicata agli studi per le traduzioni di “In-vulnerabilità d’Achille, Impossibile suite tra Ilio e Sciro,” Teatro Argentina 24 novembre 2000.

It seems that you played a significant role in assisting Bene with putting his numerous texts in order in the last years of his life. What did that involve?

Everything happened almost immediately, alongside our relationship. The success and popularity of *Uno Contro Tutti* had reached the editor of Bompiani, who proposed the idea of publishing Carmelo's writings in their series titled *Opere*, or collected works, where the most illustrious intellectuals in the world were included. It was a proposal he simply couldn't refuse given the prestigious catalogue. Consequently, one of my first tasks outside of the theater was to help him with the complicated selection of the texts and to transcribe the introductory chapters for the publishing house. It was editorial work that I kept on doing in the years that followed for all his published books. Carmelo wrote rigorously by hand in notebooks, while I transcribed, and we corrected the drafts together. A few times, I also paginated the text and designed the cover, like I did for *'l mal de' fiori*.

You managed the (unfortunately now closed) Fondazione "L'Immemoriale di Carmelo Bene" in Rome for several years. For those who don't know of it, what was its purpose and function?

Carmelo's testamentary foundation was the natural conclusion of a vaster project that he worked on over the course of 40 years of activity. The foundation was the vision and the resultant destination of the works and property that together were meant to constitute Carmelo Bene's estate, which was intended for public management and use.

The foundation's seat was meant to be his residence in Otranto; the house had been purchased specifically with the intent of establishing it as the center of the foundation. It was meant to be a space to safeguard and promote his work, which constituted the archive, the vast library, and the audio-visual media library for use by scholars and researchers. A training center would be maintained by a board of directors from the region of Puglia, the district of Lecce, and the city of Otranto. Administrative entities who readily backed out from the project and, in short, jumped ship by promoting the estate's liquidation when the inheritors, who had been excluded from the will, launched a fierce attack to contest the will.

Nothing remains from Carmelo's project. Since 2005, the management of the property and the foundation fell to the heirs. The house became a private residence, and a few months later the assets

were acquired by the region of Puglia through a loan-for-use contract with a duration of 10 years. I hope that, in the taxpayers' interest, the region of Puglia will at least succeed in digitizing and making available all that material, which Carmelo Bene had bestowed for free. But in these sorts of cases, politics work in mysterious ways.

Are you aware of any unpublished texts of his that may come out in the future? Is there any correspondence between Bene and his friends and contemporaries, or any plays or films that he hoped to direct or perform but wasn't able to due to his ill health, or other reasons?

To protect everyone's shared interests, but above all to keep the archive (writings, books, recordings) whole in the future and to avoid its scattering, on February 1st 2005, the Superintendent of Archives for both Lazio and Lecce decreed Carmelo Bene's collection of historical interest and submitted it to ministerial oversight. We filed an eight-page document for the Ministry that listed the holdings: 1500 volumes with notes written by the author (of which around 540 were annotated and around 1000 were autographed); over 1000 photographs; 700 REVOX reels with the recordings of scores and live performances; 50 agendas and notebooks; and numerous folders containing [proposed] projects.

To complete these lists, we compiled very accurate inventories of the works and catalogued the vast library in his Rome residence; it held a little over 6000 books.

There are numerous projects that were never undertaken. The fifty agendas and notebooks preserved in the collection include ideas that sadly didn't see the light of day.

With respect to his correspondence, his letters were archived exactly as Carmelo had left them; that is in a Styrofoam box. There weren't many of them, perhaps around 10. I don't remember all of them, but I do recall one, because I salvaged it and put it with the others. It was a typed and signed note from Laurence Olivier. He was responding to Carmelo's missive about some of his theatrical works, and Olivier had replied negatively, such that Carmelo didn't bother to save it.

Among the unpublished works undoubtedly remains his last literary work *Leggenda*, which comes in the wake of his writing the

book-length poem *'l mal de' fiori*. In that period, he planned to re-stage the play that would then be titled *In-vulnerabilità d'Achille*. In this reconstruction he believed to have found proof that Miss (signorina) was missing (mancante) and that these words had a common origin (reattaching himself in this way to the Lacanian concept of the lack of Woman...). He conceived this new poem on the theme of *Penthesilea*. He had worked on this over the course of the previous years and had shown how roles are played through the use of a dummy. Penthesilea comes alive only when Achilles speaks to her; the word bestows life. The poem had then been adapted, since it was meant to be staged after *In-vulnerabilità*.



Mostra "Carmelo Bene, la voce e il fenomeno/Suoni e visioni dall'archivio" a cura di Luisa Viglietti. Casa dei Teatri, Villino Corsini, Villa Doria Pamphilj, Roma, 28 aprile 26 giugno 2005.

Androide Penthesilea per "In-vulnerabilità d'Achille, Impossibile suite tra Ilio e Sciro," opera di di Tiziano Fario, Teatro Argentina 24 novembre 2000.

What Bene was reading and what films if any he was watching during his final days?

In his last years, he was reading essays on philosophy; he had read a great deal in the previous years. He read and reread the same books, adding comments in the margins of certain texts. He had discovered and read with interest Carlo Sini. He most certainly was not inclined to read living novelists or poets. Some writer friends would send him their books fresh off the presses; he would only read the dedication, without even opening the book so that he wouldn't compromise their friendship. He was uncompromising. To offer a few names among his contemporaries, he appreciated Landolfi, Pizzuto, Brancati, and Gadda. Never a woman: he never found a woman writer who stood up to Emily Brontë.

The cinema rarely appealed to him. He called contemporary Italian films "two rooms and a kitchen." He made an exception for the duo Cipri and Maresco, and for Joao César Monteiro.

How would you describe the importance of music in Carmelo Bene's world? Did you share his passion for opera? Were there any pieces that he listened to repeatedly?

His relationship with music was profound, and he cultivated it throughout his lifetime. He never undertook any truly formal musical training, and he never learned to read a score, but he was gifted with an incredible ear and an iron will; thanks to these gifts, he trained his own voice following a singular direction: musicality. Opera was his first passion. The version of the *Traviata* conducted by Toscanini with the NBC orchestra and singers in 1946 was engraved in his memory. For him that performance was the only possible interpretation of the *Traviata*. In it, the accelerated musical tempos create a series of difficulties that the singers invariably overcome due to their exceptional talents. In certain moments, the drama becomes almost comic, like in the finale when instead of dwindling, it becomes impetuous and violent. Licia Albanese as Violetta, prompted by Toscanini to reconsider the musical tempos, went to visit women suffering from tuberculosis, to ascertain the hysterical symptoms that overtook them.

In the recording, there is a brief passage, only a few minutes, from which Carmelo had learned an important lesson, the letter scene that takes place in the finale. Traditionally, this scene is spoken, and is almost never sung. Licia Albanese executes it in a spoken operatic voice that warrants our attention. Like Carmelo, Albanese was from Puglia, and she had retained its open vowels in her diction; he found it very funny.

He adored in particular Maria Callas and Kathleen Ferrier as well as Giuseppe di Stefano and Tito Schipa, who were all singers who had surpassed their natural limits and on those they had created an exception.

We listened to Verdi's *Rigoletto* and *Macbeth* for work, but also Mozart's *Don Giovanni* under the direction of Josef Krips, and *Lucia di Lammermoor*, alternating between the performances of Sutherland and Callas. We listened to everything by Rossini, Mahler's *Kindertotenlieder*, executed by Bruno Walter. He wasn't a fan of Puccini, but he did say that "Musetta's Waltz" was the most beautiful waltz ever written. Not to mention the composers and musicians with whom he collaborated on the productions of his performances, with extraordinary special appearances, like the poet Amelia Rosselli, who, in 1962, performed live music in the second run of *Spettacolo-concerto Majakovskij*. Over the years, he worked with Bussotti, Zito, Ferrero, Luporini, Lenti, Gelmetti, Romitelli, Bellugi, Panni, Sciarino, and many others.

When did Bene first use the amplified voice on stage? What about his cinematic productions? Bene often stated that he sought to demolish the image in his films: In your opinion, did film technology inform in any way his successive theatrical works?

I think it was the logical consequence of his theatrical research. After his debut with Camus's *Caligula*, he tackled his second role as an actor in the soloist performance piece *Spettacolo-concerto Majakowski*, with live music by Sylvano Bussotti, where he had no choice but to start exploring instruments that would allow him a greater vocal range. At the end of the 50's, a theater actor was taught to project his voice so it would reach the back row, which had the effect of reducing the timbric range to only the high notes. Over the years, his col-

laborations with musicians became part and parcel of all his stagings, both for recitals and for choral performances. In '66 for *Il rosa e il nero* with musical elaborations by Vittorio Gelmetti and Sivano Spaccino's songs, he added a new instrument: Paul Ketoff's Syn-ket.² Throughout the years he used all the instruments he could find that were conducive to his theatrical research.

He applied the techniques he had learned from making films to the works he later brought to the stage after 1972: a scene's dubbing added in editing became a playback in the theater. But these are not technical tricks; anyone can shoot a live scene, or allow the actor on stage interpretive freedom. He used phonic equipment and playback to avoid the ambiguity of interpretation. We can only understand the motive and the meaning of this exercise if we consider Carmelo's entire artistic journey.

Carmelo's theater, cinema, literature, and poetry represent a singular body of work. He dedicated 40 years of his existence to the "demolition" of preconceived aesthetic and ethical concepts, of cathartic meanings, of manifest engagements in social issues. I explain all this in my book, *Cominciò che era finita* [It Began When it Ended], whose title is a metaphor of life for life.

² For info on the Syn-ket, see this site: <http://120years.net/the-syn-ket-or-synthesiser-ketoff-paolo-ketoff-john-eaton-italy-1963/>



Mostra "Carmelo Bene, la voce e il fenomeno/Suoni e visioni dall'archivio" a cura di Luisa Viglietti. Casa dei Teatri, Villino Corsini, Villa Doria Pamphilj, Roma, 28 aprile 26 giugno 2005.

Teca con i libri studiati intorno al tema di Amleto, appunti di scenografia per la messa in scena del film per la Rai Amleto 1978.

Bene notes in his autobiography that he often cooked on stage. What in your opinion was the importance of food in his theatrical and cinematic works? What were his favorite Italian dishes?

The choice of using the banquet as a setting where the action would take place in the theater was a direct consequence of the need to escape from theatrical fiction. In the early 60's, Carmelo, along with a group of faithful collaborators, founded the Teatro Laboratorio, a space repurposed as a theater, with few seats and a platform that served as a stage. As Carmelo often recounted, among the few objects of décor, there was a table which the troupe would gather around. One of the members of the troupe was Manlio Nevastri, who was responsible for preparing food, and this "situation" was often adopted on stage. Moments in which the action revolves around cul-

inary matters happened often. Just to name a few: in *Nostra Signora dei Turchi*, in *S.A.D.E.*, in *Don Giovanni*, and in *Capricci*.

In his personal life, Carmelo had habituated his body to a circadian rhythm that took day for night. The theater imposes it. Throughout his adult life, he only ate one meal a day, the evening meal, which often became a late-night meal. He typically got up after noon, drank his coffee, and held out until evening.

When we met in '94, he was the one who did the cooking at first. He was a creature of habit, maniacal with respect to repetition, and immoderate when it came to quantities. For a short time, he continued doing the cooking and the grocery shopping — he ordered by phone — himself. He almost never ate vegetables. He rarely changed his menu; we had the period of fish soup; of roasted peppers; chicken in broth; meatballs; chicory; fried fish, tarte tatin; crème caramel; swordfish; fasolari shellfish; mussels; prosciutto di Parma; bresaola from Val Chiavenna; Felino salame and salt cod. He would buy 20 kilos of spaghetti, 50 cans of peeled tomatoes, 10 kilos of fish, 100 fasolari shellfish, 50 king prawns, 4 lobsters... All that for two people!

In the dinette in his house in Otranto, he had built a fireplace, a barbeque, and an oven that occupied an entire wall. We often cooked Pinocchio's dogfish, that is to say a ginormous fish that needed to be cooked for hours. This is Carmelo's way of preparing swordfish: we would have to wait until his local fisherman contact found a fish of extraordinary dimensions, meaning that the diameter of that poor fish had to be greater than 50cm, from which only one fillet, measuring between 12cm and 15cm, would be cut from the top central part of the fish. Once the materia prima was obtained, the procedure for the preparation would start. In the early afternoon, a fire fed with logs exclusively from olive trees would be started. The quantity of logs was determined from the necessity of obtaining embers that would last for several hours. Toward evening, when the flames had died down and the wood had become a red foam, the gigantic fillet of swordfish was placed on the grill. It had to be cooked for one hour on each side. It became totally black, and the first few centimeters of flesh were completely charred. Once it was cooked, the funeral procession bearing the poor remains would make its way to the kitchen, where the charred parts would be cut off with long, sharp knives. Then the heart of the fillet, which had been cooked so as to conserve

the proper moisture and an extraordinary flavor, would be served au naturel.

His cooking was exquisite, but after a while, having recognized my culinary capabilities, he passed the task on to me.

Do you believe the descriptions of Bene as a narcissist, misogynist, and misanthrope, as some of his friends and many of his detractors would have it, have any validity, or were they merely public perceptions of a mask or persona not representative of his real character?

He had so vehemently opposed stereotypes that, much to his dismay, he ended up creating one: C.B.ism. He had only one mask, and it was firmly planted on his face, both in private and in public. Any separation of these two spaces was simply inconceivable for him; we could say that he lived as if he were always in public or always in private. To narcissist, misogynist, and misanthrope, I would add megalomaniac. To support his own cause, he had taken the following passage from Leopardi's *Pensieri* (XXIV):

Either I am mistaken, or it is not enough to do laudable things. You must either sing your own praise, or find someone in your stead who will constantly do it for you — which amounts to the same thing — by declaiming and loudly singing your praises to the masses so that others will be compelled, both by means of example and through their passion and perseverance, to repeat some of those praises. People are unlikely to rally around you of their own accord based on your great merits or on the worth of your great works. They will look on and remain eternally silent. If they can, they will prevent others from seeing these things. He who wishes to rise to great heights, even if his intent arises from genuine excellence, must forgo modesty. In this respect, too, the world is like women: you will never get anywhere with them through modesty and discretion.

Misogyny was part of the baggage. His rapport with women was likely born in the bosom of his family's origins, which were organized by the rule of the matriarchy. With his family, and his mother in particu-

lar, there was tension that lasted throughout his life, so much so that it prevented him from attending both of his parents' funerals. It wasn't an eccentric's retaliation, but rather a decisive consequence of an accumulation of events over the course of years. In one of his appearances on television, Carmelo insisted over and over again that he was against the concept of family; let's just say that he wasn't particularly lucky: the residual 'Family' joined the original family at last (without being the last).

Carmelo believed that Narcissus commits suicide because what he saw terrified him. We could start here to discuss this subject, and we would probably have to agree that this is only the tip of the iceberg that we call Carmelo Bene.

What can you tell us about Bene's philanthropic work with Eduardo De Filippo and the Istituto Filangieri, which was dedicated to reeducating wayward youth in the 1980's? Were there other causes he supported?

I read that Carmelo and Eduardo De Filippo had donated the proceeds of some recitals in the 80's, but I myself do not know anything more about it.

De Filippo continued with his project of rehabilitating young boys in Nisida's juvenile prison for many years, and I believe Carmelo may have followed him in that philanthropy.

During the years we were together, I often saw him help out his friends when they were struggling, and also supporting humanitarian causes (for example, he had sent money to the victims of the Bosnian War) without rendering his support public.

In one of his "lettres du voyant," Rimbaud speaks of the poet's role of making himself into a seer and his supreme aim of reaching the unknown. Even if such a poet loses the intelligence of his visions, that is immaterial, for he has seen them, and other horrible workers will come and begin from the horizons where he collapsed. What visions do you think Bene saw, or realized? To what pinnacles did you believe he took theater, cinema, and literature? Following this last question: Do you see anyone on the Italian horizon, if not others, who is capable of be-

ginning from the horizons at which Bene collapsed? Is there an artist comparable in stature amongst us now?

His vision drove him to refuse to adhere to the political furor of his contemporaries. Toward the end of the 60's, he wrote two scripts on *Pinocchio*: the film didn't find financing and remains, alongside many others, an unfinished project. At the end of *Pinocchio 70*, the protagonist, responsible and resigned, joins the crowd participating in the May 1st Labor Day parade, which celebrates their own subjugation. A dream that ended even before it had begun.

The adaptation of this *Pinocchio* places itself in total opposition to what was being produced in cinema at the time. Today, we have very clear ideas about the political movements from that period — the struggles of the working class, terrorism, the ostracism of the Christian Democrats. This *Pinocchio* was impossible to make: it would have been a thorn in the side for whoever might have financed it. No ministry, or political party, would have put a penny into it. Here, the working class doesn't go to paradise; instead it heads towards the precipice of our time.



Mostra "Carmelo Bene, la voce e il fenomeno/Suoni e visioni dall'archivio" a cura di Luisa Viglietti. Casa dei Teatri, Villino Corsini, Villa Doria Pamphilj, Roma, 28 aprile 26 giugno 2005.

Particola maschera per Pinocchio, ovvero lo spettacolo della Provvidenza. Teatro dell'Angelo 10 novembre 1998, per il personaggio della Fata opera di Tiziano Fario, indossata da Sonia Bergamasco.

The premonition of a destiny that had already been inscribed also appears in *Nostra Signora dei Turchi* — in the passages dedicated to the local inhabitants' preparations for the arrival of the Turks, the tourists. He had described in abundant detail the particular destiny of that land with 50 years of foresight.

Goffredo Fofi describes in a television interview the difference between being a theatergoer at one of Carmelo's theatrical performances and at a performance of Living Theatre, wherein the creative

motivation for its pursuit hinges on the audience's full participation; it is a group effort which works when the two parts are entirely fused together. Carmelo, on the other hand, creates a rift between the audience members. He isolates them from one another, and he forces them to take a close look at themselves.

Il teatro senza spettacolo and *La ricerca impossibile* are much more than two titles; they are above all two hypotheses, two premises for understanding Carmelo's works, provided, of course, that there is anything to understand, as he would say.

Theater, literature, but I would say all the performative arts in recent years in Italy follow the public's tastes, with the greatest part of their pursuits being geared toward social issues: immigrants, incarceration, victims of abuse; and then there are the full-length adaptations of the classics meant to educate and aimed at school curricula. And in the name of a social engagement that never gives up, the artists must be good people, who are role-models for the next generations.

Italian theater suffers the affronts of public administrations who are forced to take their cues on culture from the majority of voters: presumably the bourgeoisie. In his 1963 film *La ricotta*, Pier Paolo Pasolini has Orson Welles, who plays the director, describe the average Italian: to the question from a reporter, "What do you think about Italian society?", the director replies, "The most illiterate masses and the most ignorant bourgeoisie in Europe." The reporter listens to the director's answer without understanding anything at all. At that point, the director is forced to tell the reporter that he had understood nothing because he's an average Italian: "an average man is a monster, a dangerous delinquent, a conformist, a colonizer, a racist, a proponent of slavery, and apathetic." Not much has changed since the Italy of '63. The illiteracy of the less well-off social classes has united with the return of the illiteracy of the media and the upper middle class, a tragic pairing for the health of the country.

The end of the 20th century carried with it all the intellectual conflicts, including ideologies, leaving this container empty, this blank page, which sooner or later someone will name. We can't wait.