

N. 1

Collana diretta da Leonardo Mancini

COMITATO SCIENTIFICO

Petra Dotlačilová (Stockholms Universitet), Rita Maria Fabris (Università degli Studi di Torino), Leonardo Mancini (Università degli Studi di Torino), Salvatore Margiotta (Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”), Stefania Onesti (Università degli Studi di Padova), Matteo Paoletti (Università degli Studi di Bologna), Magnus Tessing Schneider (Aarhus Universitet), Giulia Taddeo (Università degli Studi di Genova)

Scritture e riscritture registiche nel secondo Novecento italiano

a cura di Stefania Onesti

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Via teatrale*, n. 1
Isbn: 9791222304984

MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

INTRODUZIONE <i>di Stefania Onesti</i>	7
LA VITA ALLO SPECCHIO <i>Trovarsi di Pirandello per la regia di Giorgio De Lullo di Caterina Piccione</i>	9
LA FORTUNA SULLE SCENE ITALIANE DEI <i>DUE GENTILUOMINI DI VERONA</i> TRA XX E XXI SECOLO <i>di Simona Brunetti</i>	49
“VIVERE SOLO PER PENSARE A VIVERE!” <i>Egmont (un ritratto di Goethe) di Carmelo Bene (1983) di Leonardo Mancini</i>	65
“UN PROBLEMA IMPERVIO” Luca Ronconi dirige <i>Mirra</i> (1988) <i>di Stefania Onesti</i>	91
IN CONVERSAZIONE CON REMO GIRONE	117
IN CONVERSAZIONE CON GALATEA RANZI	125
INDICE DEI NOMI	131

LEONARDO MANCINI

“VIVERE SOLO PER PENSARE A VIVERE!”.
EGMONT (UN RITRATTO DI GOETHE)
DI CARMELO BENE (1983)*

Nel 1983, a cinque anni dalla “scoperta della *phoné*”¹, Carmelo Bene affrontò l’*Egmont* di Goethe, con musiche di Beethoven (op. 84, 1809-10²) come un ulteriore passo avanti nel cammino dei melologi e della “voce-orchestra”, nella direzione, secondo la teoresi tarda dell’attore salentino, della “macchina attoriale”³. L’operazione sull’*Egmont*, in continuità con le attività di quel periodo, gli era stata del resto prospettata da Francesco Siciliani⁴, già artefice della

* Ringrazio il Maestro Roberto Abbado per le preziose conversazioni e per avermi generosamente messo a disposizione lo studio del copione inedito dell’*Egmont* da lui conservato.

1 Cfr. L. Colonnelli, *Chi cerca di capirmi non avrà mai Bene*, in “L’Europeo”, 21 febbraio 1983, ora in C. Bene, *Si può solo dire nulla. Interviste*, a cura di L. Buoncristiano e F. Primosig, il Saggiatore, Milano 2022, p. 969.

2 Per una ricostruzione sui rapporti fra Goethe e Beethoven intorno all’*Egmont*, rimando, nell’ampia bibliografia, a L. Magnani, *Goethe, Beethoven e il demonico*, Einaudi, Torino 1976.

3 Sul nesso fondativo istituito da Bene fra la voce e la musicalità della parola nell’ambito della poetica teatrale, cfr., fra gli altri testi, il capitolo *La macchina attoriale e la voce orchestra* contenuto in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 2010⁴, pp. 336-363 (prima edizione 1998).

4 Alla domanda “Perché *Egmont*?”, formulata dal critico Gigi Giacobbe nel settembre 1983, Bene rispose: “Mi è stato commissionato da Siciliani, che mi ha chiesto di fare il miracolo, e io l’ho fatto distruggendo Goethe e inneggiando a Beethoven” (cfr. G. Giacobbe, *L’eroe di Goethe è un fifone*, in “Il Soldo”, 17 settembre 1983, ora in *Si può solo dire nulla*, cit., p. 1018). Sebbene la coincidenza non sia stata prima segnalata, può essere curioso ricordare che il 1982 (l’anno precedente al debutto dell’*Egmont* beniano) segnò il 150° anniversario dalla morte di Goethe.

cosiddetta ‘stagione concertistica’ avviata nel 1979 con il *Manfred* di Byron-Schumann e poi proseguita l’anno successivo con l’*Hyperrion* di Hölderlin con musiche di Bruno Maderna. Lo spettacolo, intitolato *Egmont (un ritratto di Goethe)*⁵, vide accanto a Bene la giovanissima attrice Barbara Lericì, voce recitante per il personaggio (o per meglio dire “situazione”, nel teatro di Bene) di Chiarina⁶. Lo spettacolo debuttò il 30 giugno 1983 con la direzione d’orchestra di Gerd Albrecht presso la piazza del Campidoglio, dove, all’aperto, a causa anche del traffico urbano circostante, incontrò tuttavia alcune difficoltà tecniche e di amplificazione⁷. Con la direzione di Roberto Abbado, l’*Egmont* fu poi ripreso con felice esito il 10 settembre di quell’anno, presso il Teatro di Taormina⁸ (un teatro la cui veduta era stata immortalata proprio da Goethe, nel suo viaggio in Sicilia, il 7 maggio 1787⁹); infine, giunse all’Auditorium di Santa Cecilia a

5 Può essere significativo rilevare che il titolo dello spettacolo di Bene sembra fare in certo modo eco al titolo del saggio di N. Saito, *Un autoritratto ideale: Egmont*, contenuto in *Egmont. Tragedia in cinque atti di Wolfgang Goethe*, trad. it. F. D’Amico, Ente Autonomo del Teatro Comunale – XXX Maggio musicale fiorentino, Firenze 1967, pp. 303-310.

6 Già prima dell’*Egmont* Barbara Lericì, figlia dell’editore Roberto Lericì, aveva partecipato come attrice, undicenne, allo spettacolo *Romeo e Giulietta (storia di W. Shakespeare)*, con la collaborazione al testo di Lericì e di Franco Cuomo, debuttato al Teatro Metastasio di Prato il 17 dicembre 1976.

7 Una testimonianza relativa ai problemi legati all’amplificazione e al disturbo causato dai rumori del traffico è contenuta nell’articolo di E. Valente, *Carmelo Bene solo con la sua Eroica*, in “l’Unità”, 2 luglio 1983, p. 15. Polemico nei confronti dell’*Egmont* di Bene, in quel contesto, è anche L. Fait, *La musica*, in “Studi romani”, a. XXXI, nn. 3-4, 1983, pp. 374-375.

8 L’archivio storico del Teatro di Taormina conserva alcune recensioni relative all’*Egmont*, fra cui segnalo, in particolare, l’articolo di Vincenzo Bonaventura, *Bene contro Goethe pro Beethoven «canta» in prosa*, in “Gazzetta del Sud”, 12 settembre 1983. A Taormina cantò il soprano Gina Longobardo Fiordaliso.

9 La visita al teatro di Taormina del 7 maggio 1787 è narrata nel *Viaggio in Italia* (cfr. J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. it. E. Castellani, Mondadori, Milano 1994⁵, pp. 329-330; prima ed. 1983). Si veda anche il disegno di Goethe del Teatro di Taormina in “den ganzen Tag gezeichnet”. *Die italienischen Zeichnungen Goethes* / “disegnato tutto il giorno”. I disegni italiani di Goethe, Casa di Goethe, Roma 2012, pp. 160-161.

Roma, in tre serate, dal 29 al 31 gennaio 1984, con la direzione di Rolf Reuter¹⁰.

Documento di prezioso valore è il copione originale dello spettacolo, annotato a mano dal Maestro Roberto Abbado e da lui ancora oggi conservato¹¹. Esso si compone di 28 pagine dattiloscritte e di 3 pagine manoscritte, esso contiene note a margine e uno schema, scritto a matita, nel quale sono fornite indicazioni utili, di vario ordine, circa la struttura dello spettacolo, dalle scelte illuminotecniche ai tagli al testo stabiliti dall'attore. È interessante segnalare che nel libretto di sala elaborato per le serate a Santa Cecilia, Bene volle inserire, oltre alle indicazioni della compagine artistica, due saggi: lo scritto di André Gide sul teatro di Goethe, già pubblicato da Einaudi come introduzione all'edizione dell'*Egmont* curata da Fedele D'Amico nel 1967¹² e, con una scelta per molti aspetti emblematica, *L'Egmont del Goethe giudicato da Federigo Schiller*, nella traduzione pubblicata da Casimiro Varese nel 1876 a corredo della versione metrica curata dallo stesso autore (la prima traduzione dell'*Egmont* in Italia)¹³. A ben vedere, Goethe aveva comunque risposto alle accuse di Schiller¹⁴, il quale lo aveva accusato di scarsa

10 Il libretto di sala dell'*Egmont* a Santa Cecilia è custodito presso la Bibliomediateca dell'Accademia (collocazione RMR 0080236). Lo spettacolo fu trasmesso in diretta su Radio 3, alle ore 19.30, la sera di martedì 31 gennaio 1984: cfr. la notizia riportata nel "Radiocorriere TV" di quello stesso giorno.

11 D'ora in avanti siglerò il documento relativo al copione da lui conservato, nelle prossime note a piè di pagina, *Eg*¹.

12 A. Gidé, *Introduzione*, in W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., pp. VII-XXII.

13 Cfr. *L'Egmont del Goethe giudicato da Federigo Schiller*, in *Torquato Tasso. Dramma di Wolfango Goethe – Egmont. Tragedia di Wolfango Goethe – La morte di Adamo. Tragedia di Federigo Amedeo Klopstock*, trad. it. C. Varese, Le Monnier, Firenze 1876, pp. 337-348. Fra i lavori di Casimiro Varese ricordo anche le traduzioni *Natano il saggio. Poema drammatico di Efraimo Lessing, traduzione di Casimiro Varese, con notizie biografiche e letterarie dell'A. e un discorso di Federigo Strauss sul Natano*, Le Monnier, Firenze 1882, della *Lênore di Burger (Ballate di G.-A. Bürger, La morte di Adamo. Tragedia di F.-A. Klopstock*, trad. it. C. Varese, Le Monnier, Firenze 1870) e *Prati e Aleardi. Ricordi personali. Conferenze tenute all'Accademia Olimpica di Vicenza da Casimiro Varese*, Fabris, Vicenza 1893.

14 Sulla vicenda complessiva dell'*Egmont*, a partire dal debutto a Weimar nel 1789 con l'attore August Wilhelm Iffland, rimando, nell'ampia bibliografia,

aderenza alla veridicità storica. A questo proposito, secondo quanto testimoniato dalle conversazioni di Eckermann, tradotte da Pirandello nel 1896 sulla “Rassegna settimanale universale”, il poeta tedesco si era infatti così difeso: “Se io avessi voluto rappresentare Egmont com’è nella storia, padre d’una dozzina di figliuoli, il suo modo d’agire così leggero sarebbe sembrato molto assurdo. Mi bisognava dunque un altro Egmont, che stesse meglio in armonia con le sue azioni e con le mie intenzioni politiche, e questo è, come Klärchen dice, il *mio* Egmont”¹⁵. Ad ogni modo, e per tornare alla versione di Bene, la presenza dei due scritti citati nel programma di sala, come si vedrà più nel dettaglio, dichiara implicitamente il ‘debito’ contratto dall’attore nei confronti delle due rispettive traduzioni: quella novecentesca di D’Amico in prosa e quella ottocentesca di Varese in versi, entrambe utilizzate dall’attore ai fini della sua elaborazione testuale.

Notizie relative alla genesi e alla preparazione dello spettacolo sono state lasciate, in forma sparsa, nelle interviste di quel periodo. Discutendo del suo processo di lavoro, in un’intervista del 1983, l’attore indicò la fase della traduzione testuale, da lui affrontata come montaggio e come riscrittura, come un tassello fondamentale nella creazione dello spettacolo: “non è un teatro di virtuosismo vocale, intendiamoci. C’è molto lavoro di filologia alla base, un lavoro di traduzione, e poi viene fuori la scrittura di scena, il copione viene fuori come uno spartito”¹⁶. Se dunque, come è stato ravvisato

all’approfondito studio di D. G. John, *Images of Goethe through Schiller’s Egmont*, McGill-Queen’s University Press, Montreal, London 1998 nel quale è anche presentato e trascritto il manoscritto dell’*Egmont* di Schiller (*Egmont. Ein Trauerspiel in dreÿ Aufzügen*) conservato presso il Reiß-Museum di Mannheim.

- 15 Cito le *Conversazioni col Goethe*, tradotte da Pirandello, nella recente edizione contenuta nel libro di G. Corsinovi, *La persistenza e la metamorfosi. Pirandello e Goethe*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1997, p. 107.
- 16 A. Ortoleva, *Carmelo Bene: è finito coi Greci il teatro, e ricomincia da me*, in “Giornale di Sicilia”, 13 settembre 1983 (ora in *Si può solo dire nulla*, cit., p. 1013). Nell’intervista Bene richiama la nozione di *phonè* (intesa da Bene, si potrebbe dire, come *Urform* della voce) riconducendola al pensiero di Zenone di Cizio (cfr. *Placita philosophorum*, IV, 21, 4). Cfr. anche, a questo proposito, il dialogo con Umberto Artioli, nel quale Bene si esprime in termini già ben diversi: “Zenone a suo tempo definitiva già essere la *phonè* ‘la dialettica del pensiero’, ma è la *phonè* con cui io non ho niente a che fare!

da Jean-Paul Manganaro, in Bene "ogni messa in scena diventa un lavoro di traduzione"¹⁷, anche l'adattamento testuale dell'*Egmont* ebbe un ruolo preminente e configurò l'attore come "*drammaturgo a priori*": artefice di una scrittura teatrale concepita e ammessa solo in quanto "*progetto di spettacolo*, se, come nella specificità della musica, è *partitura* che l'esecuzione reinventerà nella sera della sua festa"¹⁸. Così, proprio mentre la critica proiettava Bene, in Italia e in Francia, "*vers un langage non littéraire*"¹⁹, egli provvedeva contestualmente alla realizzazione di collage testuali raffinati, frutti di scelte poetiche stratificate, al cui studio Maurizio Grande, secondo i ricordi dello stesso attore, avrebbe voluto dedicarsi²⁰.

Dell'opera originale, composta da Goethe nel lungo periodo compreso fra gli anni 1775-1787, Bene ricavò una propria elaborazione in versi, vistosamente alleggerita e con una spiccata predilezione per l'endecasillabo. Secondo una tendenza alla versificazione consolidata nei suoi modi di intervento²¹, egli lavorò al testo con uno sforzo selettivo volto all'essenzialità, finalizzato alla messa in luce di tematiche a lui congeniali, come il rifiuto del potere e la ri-

Qui c'è un equivoco di base! Io ho smarginato tutto ciò! E cerco il vuoto. Nessuno, per esempio, s'è mai occupato della tecnica, della strumentazione fonica, dell'amplificazione": U. Artioli, C. Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, Medusa, Milano 2006, p. 48.

- 17 Cfr. J.-P. Manganaro, *Oratorio Carmelo Bene*, Il Saggiatore, Milano 2022, p. 87. Afferma inoltre Manganaro che "[Carmelo Bene] è il vero *transeunte*, proprio di chi sta sul limite della lingua. Dimenticando letteralità e letterarietà, le sue traduzioni cristallizzano ed esaltano il momento unico di un dato linguistico espressivo nel suo punto di grazia, nel passaggio da uno stato all'altro: difficile alchimia che lascia dietro di sé le scorie dello studio applicato": cfr. *ivi*, p. 90.
- 18 C. Bene, *Non esisto: dunque sono*, in *Id.*, *Opere*, cit., p. 1006.
- 19 Cfr. F. Quadri, *Du théâtre au théâtre*, in *Carmelo Bene. Dramaturgie*, Imprimerie Garnier, Sarcelles 1977, pp. 7-24.
- 20 Così Bene nel suo dialogo del 1988 con Umberto Artioli: "Maurizio Grande se lo propone sempre e non lo fa mai: un piccolo libello sul mio impegno filologico e sul mio modo di tradurre, da *Otello* a *Macbeth* a Laforgue (le cui traduzioni sono penose) alla versione byroniana del *Manfred*": cfr. U. Artioli, C. Bene, *Un dio assente*, cit., p. 111.
- 21 Per una trattazione sul "primato della poesia" nell'ambito della produzione letteraria di Bene, cfr. S. Giorgino, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Milella, Lecce 2014, e in particolare alle pp. 265-280.

vendicazione edonistica della vita. In tal modo Bene non solo negò allo spettacolo ogni dimensione naturalistica e descrittiva, sottraendo l'*Egmont* al recinto della convenzione teatrale, ma mutò l'opera da testo recitato a oratorio declamato, abrogando la divisione in cinque atti e concependo un unico flusso testuale incentrato su due voci recitanti (una maschile e una femminile). Fu così che l'*Egmont* divenne, per dirla con lo stesso Bene, "un poema sinfonico sdrammatizzato"²², una "non-dizione di poesia"²³, e, in definitiva, uno spettacolo 'sospeso' dal tragico. Scarsa o nessuna importanza, nell'opera di Goethe e ancor meno nella rielaborazione di Bene, fu affidata all'azione e alla passione tragica in quanto tali: pur delineando nel complesso un *ritratto* di Goethe, Bene negò a ciascun personaggio lo statuto di *Charakterbild*, nel contesto di un'opera che, per l'afflato della narrazione storica, aveva fornito a Manzoni l'ispirazione per il *Conte di Carmagnola*²⁴. Disinteressato alla retorica politica ("*nulla patria inpropheta*", sarebbe divenuto nel 1995 il celebre motto dell'attore, in occasione di un'onorificenza attribuitagli dal sindaco di Campi Salentina, sua città natale²⁵), Bene si legò piuttosto all'aspetto vitalistico dell'eroe neerlandese, ritratto nell'impossibilità, suo malgrado, di condurre l'esistenza secondo le proprie inclinazioni. Della condizione di Egmont l'attore salentino sviluppò e accentuò soprattutto il carattere che a Matilde Accol-

22 Cito dall'intervista a Carmelo Bene di I. Micali Baratelli, *Potrei dire versi mentre Falcão palleggia in scena*, in "Gazzetta del Sud", 11 settembre 1983, ora in *Si può solo dire nulla*, cit., p. 1018.

23 Cfr. U. Artioli, C. Bene, *Un dio assente*, cit., p. 110.

24 Per un recente e aggiornato studio sui rapporti fra l'opera di Goethe e quella di Manzoni, rimando al saggio di Monica Bisi, "*Du bist mir nicht fremd*". *L'"Egmont" di Goethe nel "Conte di Carmagnola"*, in "Quaderno di italianistica", 2014, pp. 135-164, poi confluito in Ead., *Manzoni e la cultura tedesca. Goethe, l'idillio, l'estetica europea*, Edizioni ETS, Pisa 2016, pp. 37-64. La frase citata è tratta dall'a. V, s. 4 dell'*Egmont*, le cui parole furono usate da Manzoni come *incipit* di una sua lettera dell'ottobre 1822 a Goethe, con la quale egli sottoponeva l'*Adelchi*.

25 *Nulla patria inpropheta* [sic] è il primo verso della poesia riportata nella copertina del volume C. Bene et al., *L'immemorabile*, Argo, Lecce 1995, realizzato in occasione del conferimento della cittadinanza onoraria a Bene a Campi Salentina. Cfr., a questo proposito, anche il racconto dell'iniziativa contenuto in *Bene in cucina. Nicola Savarese intervista Carmelo Bene*, Edizioni di Pagina, Bari 2019, p. 76.

ti-Egg era apparso forse il più "inverosimile", riflettente tendenze "epicuree", nell'"eccesso di spensieratezza ed inconsideratezza"²⁶. Così procedendo, si potrebbe forse dire, Bene sottrasse a Goethe quel 'residuo di storia' che già Benedetto Croce aveva riscontrato, tanto nel *Götz von Berlichingen* (1773) quanto nell'*Egmont*, come un "semplice elemento decorativo di un mondo genericamente umano"²⁷.

Sulla base di queste premesse l'operazione di Bene nacque in una forma radicalmente diversa rispetto alle precedenti e rare realizzazioni teatrali che l'opera aveva conosciuto in Italia. Nel secondo dopoguerra, prima di Bene, già Luchino Visconti aveva curato la regia di un memorabile *Egmont* in occasione del XXXVII Maggio Musicale Fiorentino il 6 giugno 1967, presso il cortile di Palazzo Pitti, con la direzione d'orchestra di Gianandrea Gavazzeni e le scene di Ferdinando Scarfiotti²⁸. Lo spettacolo di Visconti fu poi ripreso con la direzione di Aldo Ceccato, in una tournée che toccò, fra gli altri teatri, il San Carlo di Napoli nel gennaio 1968²⁹ e la Scala di Milano nell'ottobre dello stesso anno. È interessante segnalare che l'operazione, a causa di alcune scelte e di alcune interpretazioni registiche, fra cui una spiccata enfasi conferita al patriottismo dell'eroe martire, suscitò alcune rimostranze da parte di Fedele D'Amico, traduttore del testo³⁰, oltre che, secondo i ricordi di Visconti, di uno

26 Cfr. B. M. Accolti-Egg, *Prefazione* a J. W. von Goethe, *Egmont*, cit., p. X.

27 Cfr. B. Croce, *Goethe. Con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, Laterza, Bari 1919, p. 70.

28 Allo spettacolo parteciparono, oltre a Romolo Valli (Duca d'Alba), anche Giorgio De Lullo (*Egmont*), Renzo Palmer (Guglielmo d'Orange), Nanni Bertorelli (figlio del duca d'Alba), Elsa Albani (Margherita di Parma), Ottavia Piccolo (Chiarina), Luigi Diberti, Egisto Marcucci. Recensioni dello spettacolo sono offerte, tra gli altri, dagli articoli E. B., «*Egmont*» di Goethe al Maggio Fiorentino, in "Gazzettino", 8 giugno 1967 e A. Blandi, L'«*Egmont*» di Goethe a Firenze in un vivace spettacolo di Visconti, in "La Stampa", a. 101, n. 134, 8 giugno 1967.

29 Per una recensione dell'*Egmont* di Visconti a Napoli, vd. F. Canessa, L'«*Egmont*» di Goethe al San Carlo, in "Il Roma", 27 gennaio 1968. La recensione elogia in particolare la direzione d'orchestra di Aldo Ceccato, al quale si riconosce la sensibilità di trarre "dalla partitura le sue più intime, calde emozioni, espresse con equilibrio di gusto e di stile che qualificano decisamente la sua classe di direttore".

30 Cfr. F. D'Amico, *Sull'Egmont di Goethe (lettera a Luchino Visconti)*, Roma 10 dicembre 1967), in Id., *Un ragazzino all'Augusteo. Scritti musicali*, a cura

spettatore di eccezione come Gianni Testori, “il quale [...] passava il tempo degli intervalli tenendo comizi in ridotto contro lo spettacolo, gli attori, la regia”³¹. In aggiunta, come notò Raul Radice nel 1967, apparve quasi inevitabile che, con la regia di Visconti, “la tragedia piegasse verso il melodramma”³², nella direzione già temuta da Schiller, al quale il sogno finale “allegorico-musicale” dell’*Egmont* era apparso, come è sovente ricordato, un “salto mortale nel mondo operistico”³³. Del resto, già il Goethe “*musicien*”, secondo Romain Rolland, non solo dirigeva con metodo musicale le prove al teatro di corte di Weimar³⁴, ma si professava del tutto contrario a quel “*parler en musique*”, che era stato fortemente auspicato da Schiller. Goethe, per parte sua, coltivò una propria concezione della lettura (fondata sull’imperativo “*Nur nicht lesen! Immer singen!*”³⁵) intesa come “*Sprechmusik*”³⁶, in virtù della quale la declamazione era concepita come un’arte musicale in prosa (“*eine prosaische*

di Franco Serpa, Einaudi, Torino 1991, pp. 19-27 (in particolare p. 20). Per un recente profilo di D’Amico, segnalo il saggio di A. Turba, *L’importanza di chiamarsi Fedele D’Amico e la sua fortuna postuma*, in “Rivista Italiana di Musicologia”, n. 50, 2015, pp. 227-243 (sull’*Egmont* vedi, in particolare, pp. 234-235).

- 31 Cfr. G. Testori, *Luchino*, a cura di G. Agosti, Feltrinelli, Milano 2022, p. 174.
- 32 R. Radice, *L’«Egmont» di Goethe al Maggio fiorentino*, in “Corriere della Sera”, 8 giugno 1967. In ulteriori recensioni dell’epoca si lamenta una “preoccupazione del regista di avere voluto conferire, forse anche più del necessario, un carattere melodrammatico allo spettacolo da lui destinato particolarmente alla scena lirica”: L. d. L., *L’«Egmont» di Goethe con le musiche di Beethoven*, in “il Mattino”, 27 gennaio 1968. Più adeguato alle proporzioni di un teatro al chiuso apparve l’*Egmont* alla Scala di Milano, nel dicembre del 1967: vd., a questo proposito, V., *L’«Egmont» di Goethe con Giorgio De Lullo*, in “Corriere della Sera”, 16 dicembre 1967, p. 12.
- 33 Cfr. l’introduzione di Lavinia Mazzucchetti alla traduzione dell’*Egmont* del 1944 curata da Silvio Benco (in J. W. Goethe, volume senza titolo, Sansoni, Firenze 1944, pp. 227-236; cfr. in particolare, per il passo citato, p. 230).
- 34 Cfr. R. Rolland, *Goethe et Beethoven*, Éditions du Sablier, Paris 1930, p. 151.
- 35 Cfr. R. Rolland, *Goethe et Beethoven*, cit., p. 217.
- 36 Cfr. Ivi p. 219. Narra Rolland che “il [Goethe] a voulu, aux temps où il régnait sur un petit peuple de déclamateurs et de comédiens, leur imposer la plus stricte des écoles pour la parole musicale. Ce fut surtout au début du siècle, entre 1800 et 1807, qu’il s’y appliqua et soumit vigoureusement sa tribu de Weimar à sa ferule de chef d’orchestre. Ceci n’est point une métaphore. Car il en vint à se servir d’un bâton de mesure, pour diriger les répétitions théâtrales”.

Tonkunst”). Fu così che il personaggio di Egmont, come scrisse Matilde Accolti, gli uscì dalla penna come un essere “declamatorio”, o, per dirla in tedesco, come un autentico “*Phrasenmacher*”³⁷.

Tornando alla regia di Visconti del 1967, è significativo il fatto che la recitazione degli attori non convinse una parte degli osservatori. Fra questi vi fu Gian Maria Guglielmino, il quale pur riconoscendo la novità di “un testo e di musiche praticamente sconosciuti al pubblico italiano”, lamentò l’uso di “toni troppo alti, forzati, rabbiosi”³⁸, nell’ambito di una “recitazione inspiegabilmente tutta ‘urlata’, tutta sopra le righe, spesso spezzata da grida convulse”³⁹. Forse non ignaro di tali antecedenti, nel 1983 Bene tenne a definire la propria particolarità: “al posto mio mettete un attore nell’*Egmont* e vedrete che stecca, leggerà la prosa, e l’orchestra sembrerà musica da film”⁴⁰.

37 Cfr. B. M. Accolti-Egg, *Prefazione* a J. W. von Goethe, *Egmont*, tragedia in cinque atti, traduzione a cura di B. M. Accolti-Egg, Richter, Napoli 1922, p. X.

38 G. M. Guglielmino, *Poesia di Goethe e musiche di Beethoven nella grande rappresentazione di «Egmont»*, in “Gazzetta del Popolo”, 8 giugno 1967.

39 *Ibidem*. Anche Aggeo Savioli rinvenne che “l’impostazione dello spettacolo (insidiata oltre tutto da un’acustica difettosa) lo spinse ai toni alti, ai gesti eloquenti; ne segue un declamato più aggressivo che persuasivo, o altrimenti flebile” (cfr. A. Savioli, *Visconti dà energia corale all’«Egmont»*, in “l’Unità”, 8 giugno 1967). Problemi tecnici furono testimoniati anche da Roberto De Monticelli (“ieri sera un cinquanta per cento delle parole pronunciate dagli attori, che pure si sgolavano compromettendo l’essenzialità delle intonazioni, è andato perduto”, in “Il Giorno”, 8 giugno 1967). Fra le recensioni entusiastiche e positive allo spettacolo, vd. R. Tian, *Un «Egmont» d’eccezione allestito da Luchino Visconti*, in “Il Messaggero”, 8 giugno 1967, G. Bucciolini, *L’«Egmont» di Goethe. Rappresentato per la prima volta in Italia*, in “Il Dramma”, n. 369-370, giugno-luglio 1967, pp. 108-110, E. Flaiano, *Goethe, Beethoven, Visconti e naturalmente Egmont. Un labirinto per il patibolo*, 15 giugno 1967, ora in *Lo spettatore addormentato*, a cura di A. Longoni, Milano, Adelphi, 2010 (prima ed. Rizzoli, Milano 1983).

40 Cfr. la già citata intervista a Bene, A. Ortoleva, *Carmelo Bene: è finito coi Greci il teatro, e ricomincia da me*, in “Giornale di Sicilia”, 13 settembre 1983, ora in *Si può solo dire nulla*, cit., p. 1013. Nello stesso anno 1983, Bene usò un’analogia espressione nella sua prima autobiografia: cfr. C. Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie d’(h)eros(es)*, Longanesi, Milano 1983, p. 71.

Se Visconti aveva suddiviso i cinque atti originali in due tempi, a Firenze e a Napoli, e in tre atti alla Scala⁴¹, Bene, per parte sua, optò per l'atto unico e suddivise il testo in dieci movimenti (tanti quanti sono i movimenti musicali che compongono l'op. 84 di Beethoven). Nella sua operazione di assemblaggio, egli non si avvalse dunque, plausibilmente, della versione per una sola voce recitante elaborata nel 1821 da Friedrich Mosengeil a Lipsia⁴²; al contrario, concentrò i personaggi dell'opera originale attorno a due sole voci recitanti (maschile e femminile, più il soprano per i *Lieder* di Klärchen), nell'ambito di una rielaborazione testuale che, in misura considerevole e come già accennato, attinse principalmente ispirazione dalla traduzione del 1967 di Fedele D'Amico (a sua volta approntata dall'edizione del testo curata nel 1963 da Lieselotte Blumenthal⁴³) e dalla prima traduzione del 1876 di Casimiro Varese. Rispetto a tali precedenti versioni, Bene operò liberamente sul testo ricercando, di volta in volta, forme e significati a lui congeniali, secondo un *modus scribendi* la cui disamina può essere osservata, in questa

41 Oltre che alla Scala, lo spettacolo di Visconti giunse in *tournée* al Comunale di Bologna, all'Opera di Roma, e al San Carlo di Napoli. La notizia è riportata in L. Bar., *L'«Egmont» di Goethe questa sera alla Scala*, in "Corriere della Sera", 15 dicembre 1967, nel cui articolo De Lullo commentò tra l'altro le difficoltà relative all'allestimento all'aperto a Firenze, a Palazzo Pitti, con particolare riferimento all'uso dei microfoni ("Se ci si avvicinava, rintonava tutto; se ci si scostava, nel cortile, si sentiva poco o nulla").

42 Una recente edizione del *Beethovens Zwischenacte zu Göthes Egmont. Mit declamatorischer Begleitung* di Mosengeil (1821), è contenuta nel volume curato da Bodo Platcha nella serie "Stuttgarter Studienausgaben": J. W. Goethe, et al., *Egmont*, Hiersemann, Stuttgart 2019; il testo di Mosengeil è seguito dalla versione, parzialmente riveduta e aumentata, di Franz Grillparzer: *Beethovens Musik zu Göthes Trauerspiel: Egmont durch Deklamation verbunden. Die Dichtung von Mosengeil, ergänzt und für diese Aufführung eingerichtet von F. Grillparzer* (1834). Per una ricostruzione della fortuna dell'*Egmont*, attraverso le sue riscritture, rimando, fra gli altri, a J. Weber, *En musique dans le texte: le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Van Dieren, Paris 2005, pp. 174 (§ *Une voix ou des voix ?*).

43 Si veda la premessa dello stesso Fedele D'Amico contenuta nella sua breve nota introduttiva (in W. Goethe, *Egmont*, cit., p. 6). Oltre alla traduzione di D'Amico, ricordo quella, coeva, di Giovanni Vittorio Amoretti (W. Goethe, *Teatro. Egmont – Ifigenia in Tauride – Tasso*, a cura di G. V. Amoretti, Utet, Torino 1967, pp. 20-148).

sede e anche confrontando il copione del Maestro Roberto Abbado, attraverso una rassegna di casi puntuali.

Nel primo movimento ("Mov./1") dell'*Egmont* (un ritratto di Goethe) di Bene si riscontrano alcuni temi e tratti caratteristici tipici delle operazioni di riscrittura teatrale da parte dell'attore salentino, nella quale affiorano, dal testo originale e 'sommerso' di Goethe, isole semantiche e brevi scambi di battute significativi. Dopo l'*ouverture* iniziale⁴⁴, l'opera si apre *in medias res*, in un ambiente festivo, nel quale per ben tre volte è ripetuta la parola "vino" come un'esortazione iniziale ("Vino! Vino! Vino!"): un nesso che, nell'originale di Goethe, è pronunciato una sola volta dal personaggio di Buyck⁴⁵. Come annotato a margine da Roberto Abbado, nel suo copione dattiloscritto, il brano iniziale è affidato al coro (esteso sino a "E Guglielmo d'Orange!... / ...Viva! Viva!") e sintetizza il contesto generale relativo alla popolazione olandese sotto il giogo del dominio spagnolo. Con tale *incipit* e alla luce dei tagli operati, Bene sposa, sin da principio, la lettura 'dionisiaca' che era stata del resto ritenuta consona anche da Fedele D'Amico, il quale aveva sintetizzato l'indole del conte neerlandese nei seguenti termini: "Egmont si affida alla sorte, vive guerreggia banchetta gioca ama, di là da ogni impegno morale"⁴⁶.

L'intervento testuale di Bene si esplica nella scelta precipua di ogni singola battuta. Degno di osservazione è l'uso della forma interrogativa con il quale Bene trasforma il clamore degli artigiani in una manifestazione di incertezza, in virtù della quale le esclamazioni sono alternate a quesiti e dubbi. Entro questo contesto, spiccano nel coro iniziale frasi come "Grazie, sì, ma perché?" (una battuta ottenuta da Bene mediante una vera e propria aggiunta, di propria

44 Per uno studio di carattere musicologico sull'*ouverture* dell'*Egmont* segnaliamo almeno, fra i numerosi altri, il saggio di J. Hepokoski, *Back and Forth from Egmont: Beethoven, Mozart, and the Nonresolving Recapitulation*, in "19th-Century Music", vol. XXV, n. 2-3, 2001: pp. 127-154 (vd., in particolare, pp. 128-136, dove l'*ouverture* di Beethoven è presentata come "the locus classicus of the nonresolving recapitulation").

45 Questa è infatti, nella traduzione di D'Amico, la battuta pronunciata da Buyck: "un re deve nutrire la sua gente; avanti dunque il vino, per conto del re!" (W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., p. 258).

46 F. D'Amico, *Sull'Egmont di Goethe*, in Id., *Un ragazzino all'Augusteo*, cit., p. 20.

mano, delle parole “sì, ma perché?”). Seguono anche battute come “di chi?” e, ancora, “Perché vogliamo bene al conte Egmont?”, il cui esito è quello di conferire, complessivamente, un connotato distonico al clima euforico dei festeggiamenti della folla. Vale inoltre la pena segnalare che, nel pieno della concitazione generale, il contrasto tra lo spirito festivo e il giogo esercitato dal dominio dittatoriale si rende palese dopo la didascalìa “*Pausa breve. Brusio confuso. Brindisi*”⁴⁷. In questo caso, Bene opta per un recupero di alcune parole che, nell’opera di Goethe, appartengono in verità a un passo successivo della medesima scena, e sono pronunciate dai personaggi degli artigiani Jetter (“E poi, non dobbiamo più cantare i nuovi salmi”⁴⁸) e Buyck (“Nella nostra provincia noi cantiamo quello che ci pare”): l’esito dell’assemblaggio beniano è costituito dai due seguenti versi: “È proibito cantare i nuovi salmi. / Nella nostra provincia noi cantiamo quel che si vuole”⁴⁹. Fra le parti abrogate da Bene, in questa prima scena, rientrano inoltre due monologhi di Buyck e di Jetter, dedicati, rispettivamente, alla vittoria sui francesi nella sanguinosa battaglia di San Quintino, con un cenno alla gloria militare del conte Egmont, e alla reggente Margherita di Parma, della quale si lamenta l’eccessiva vicinanza al mondo ecclesiastico.

Dopo le esclamazioni e gli inneggiamenti iniziali rivolti all’eroe di San Quintino, a Gravenlingen e a Guglielmo d’Orange, la figura di Egmont è poi ritratta in uno scambio di opinioni con il suo segretario (a. II). Bene avvia così il “Mov./2” con le parole “Che dicono le lettere?”, anticipando drammaturgicamente una scena che, nell’ordine originale dell’opera, apparterrebbe in verità al secondo atto. Grazie a tale spostamento, la figura di Egmont risalta nelle sue doti di moderazione e di compassione: caratteristiche che, tuttavia, appaiono da lui esercitate più per disimpegno, che per volontà⁵⁰.

47 C. Bene, *Egmont. Ritratto di Goethe*, in Id., *Opere*, cit., p. 958.

48 W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D’Amico, cit., p. 260.

49 Ivi, p. 998.

50 Egmont, nella lettura beniana, appare del tutto disinteressato alla politica, in linea con quanto già anche suggerito da Fedele D’Amico, per il quale il personaggio “si trova capopopolo e campione di libertà a suo malgrado, semplicemente per il fatto di essere bello, affascinante, generoso, e perciò universalmente amato, idolatrato. [...] lui di politica non capisce niente”: F. D’Amico, *Sull’Egmont di Goethe (lettera a Luchino Visconti)*, Roma 10 dicembre 1967), in Id., *Un ragazzino all’Augusteo*, cit., p. 20.

Egmont è, in effetti, recalcitrante a comminare pene e condanne nei confronti di coloro che si sono resi colpevoli di reati di varia gravità; ma soprattutto, nella versione di Bene, ostenta con particolare evidenza l'insofferenza nei confronti della scrittura, attività a lui invisa: "E fra le tante cose che detesto, / scrivere m'è fra tutte la più odiosa!"⁵¹. Con l'occasione, Egmont professa nuovamente il proprio impulso alla vita ("Io sono allegro, spensierato. Vivo tutto d'un fiato"⁵²), contrastato dalla consapevolezza del limite imposto dall'adeguamento alla norma sociale: "Gira e rigira, il punto è sempre quello: / dovrei vivere come più non voglio"⁵³. Nel copione annotato di Roberto Abbado la suddetta frase è indicata come segnale per l'avvio della *Zwischenaktmusik II* ("Larghetto") dell'op. 84 di Beethoven. Sulla musica prosegue poi la declamazione di Egmont, sino alle parole finali del "Mov./2", nel quale la carica vitale del protagonista è frenata da quesiti di ordine esistenziale: "Chissà mai per dove?! / Rammentiamo appena / donde siamo partiti!"⁵⁴.

L'opera prosegue con il terzo movimento ("Mov./3"), nel quale Bene recupera, posticipandola rispetto all'ordine originale, una scena tratta dal primo atto dell'opera di Goethe: l'interno della casa borghese entro cui si svolge il dialogo fra Chiarina, la madre (una figura abrogata nella versione di Bene) e Brackenburg ("Brackemburg" nella versione di Bene). Il dialogo si apre dunque con la battuta di Chiarina "Su, reggetemi il filo", seguita dalle parole del personaggio di lei innamorato: "Chiarina, ve ne prego, risparmiatemi!..."⁵⁵. Spicca la licenza poetica, in questo contesto, della traduzione beniana, come ad esempio nella seconda frase di Brackenburg rivolta a Chiarina. A tal proposito, Bene traduce poeticamente "Questo filo m'incanta a voi di fronte; non posso più scampare ai vostri occhi"⁵⁶, con una versione assai più vicina a quella ottocentesca di Casimiro Varese ("Col vostro filo / M'incatenate innanzi a voi; non posso /

51 W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., p. 282: "E fra le tante cose che odio quella che odio di più è scrivere".

52 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 961.

53 Ivi, p. 282: "Gira gira, il punto è sempre quello: dovrei vivere a un modo che non voglio".

54 Ivi, p. 962.

55 Ivi, p. 963.

56 *Ibidem*.

Evitar gli occhi vostri”⁵⁷), rispetto a quella di Fedele D’Amico (“Il filo mi tiene così fermo davanti a voi, che non posso più sfuggire ai vostri occhi”⁵⁸). Bene, nel prosiegno, aggrega poi parole estratte da battute separate, come ad esempio nella risposta successiva di Chiarina: “Sciocchezze, su reggete!... Cantiamo...”⁵⁹: un verso ottenuto mediante unione di motti che erano pronunciati sì dal medesimo personaggio, nel testo tedesco originale, ma nell’ambito di più battute inframezzate dalle risposte della madre e di Brackenburg.

Come mostra lo schema del Direttore d’orchestra Roberto Abbado, le parole di Chiarina sono seguite dal Lied “*Die Trommel Geruhret*”. Sul piano registico, si osserva l’indicazione di un abbassamento delle luci sugli attori e di una concentrazione visiva sull’orchestra e sul soprano⁶⁰. Al termine del canto, Chiarina riprende poi il proprio discorso con un monologo di trentun versi (da “Che accade fuori, Brackenburg? ...È una marcia” sino a “Se mi ama: è domanda da farsi?”) ottenuto mediante l’unione di otto diverse battute (delle quali nell’originale una è pronunciata dalla madre e sette sono pronunciate da Chiarina), che appaiono essere in massima parte affini, nelle scelte lessicali, alla traduzione già in prosa di D’Amico. A titolo di esempio, si noti la coincidenza, perfetta o quasi, di alcuni passi, fra cui: “la sua presenza mi fa star male”, “ma non posso farci nulla”, “avrei potuto sperarlo. Non mi sarebbe mancato nulla” (quest’ultimo verso composto assemblando, con alcuni tagli, due diverse battute del medesimo personaggio⁶¹). Complessivamente, Bene opta dunque per una concentrazione dei pensieri di Chiarina nella forma di un monologo pronunciato quasi *a parte*, sottratto allo

57 J. W. Goethe, *Egmont. Tragedia di Wolfgang Goethe*, trad. it. C. Varese, cit., p. 179.

58 W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D’Amico, cit., p. 268. L’originale tedesco recita: “Ihr bannt mich mit dem Zwirn so fest vor Euch hin, ich kann Euern Augen nicht ausweichen”.

59 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 962.

60 “Buio e luce sul soprano e orchestra = canzone di Chiarina. Indi: Buio su soprano e orchestra e Luce su Chiarina e Brackenburg”: cfr. le indicazioni a stampa nel copione già citato di Abbado, p. 6.

61 Nella sua versione Bene sacrifica la proposizione di Chiarina “ma credo di non esserne mai stata innamorata” e la risposta della madre “Felice con lui saresti stata di certo”, così tradotte da D’Amico (cfr. W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D’Amico, cit., p. 269).

scambio di opinioni con la propria madre, e pronunciato idealmente al cospetto dello stesso personaggio (Brackenburg) che è fatto oggetto del confronto con Egmont: sicché, resistendo alla pressione di un matrimonio conveniente sul piano sociale ed economico, ella contrappone a Brackenburg l'amore per Egmont, una figura contraddistinta dal coraggio e dall'insofferenza nei confronti delle redini sociali. Al termine del suo monologo (troncato in corrispondenza della battuta "Se mi ama: è domanda da farsi?"), Chiarina si rivolge nuovamente a Brackenburg per un confronto sui fatti correnti e sui disordini della Fiandra, in un dialogo sintetizzato nello scambio di quattro battute che, nell'opera di Goethe, sanciscono la conclusione del primo atto. Nella regia teatrale di Bene, secondo quanto annotato nel copione, il rifiuto di Chiarina di porgere la propria mano, seguito dalle parole "Quando ritornerete", corrisponde a un cambio della luce ("Attendi buio su Chiar."⁶²), cui segue, oltre che l'*Entr'acte n. 1* delle musiche di Beethoven⁶³, un'illuminazione rivolta unicamente a Brackenburg (sempre letto da Bene) per il suo monologo conclusivo della scena. Si tratta dunque di indicazioni che sembrano confermare, pur in assenza di una registrazione video, una modalità di uso della luce improntata al chiaroscuro già ben osservabile nel *Manfred* del 1979.

Uno scambio ravvicinato e incalzante di opinioni fra Egmont e Orange costituisce il fulcro del quarto movimento ("Mov./42), nel quale il dialogo fra i due personaggi è riassunto attraverso un montaggio di passi e di temi cui Bene attribuisce un ruolo saliente. È particolarmente significativo osservare, in questo Movimento, l'ampiezza dei tagli rispetto all'opera di Goethe, riguardanti soprattutto la prima parte del dialogo fra i due personaggi. Risultano così estromesse, anche in questo caso, le trattazioni relative alla Reggente e le conseguenti considerazioni sommarie nei confronti del genere femminile pronunciate da Egmont⁶⁴. Spicca, invece, la denuncia della follia e del malgoverno presso gli amministratori della cosa pubblica: accusa formulata da Orange ma rifiutata da Egmont, il quale pagherà la propria ingenuità con la morte ("OR.: E se proprio

62 Cfr. *Eg*¹, appunti su foglio, p. non numerata.

63 Cfr. l'indicazione di Abbado circa l'intervento musicale in *ivi*, p. 8.

64 J. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., p. 284.

costoro fossero stolti e ingiusti?"; EG.: "È impossibile, Orange!"⁶⁵). Tale considerazione è poi seguita, grazie all'operazione di sfrondamento del testo, da una constatazione relativa ai rapporti fra l'individuo e la massa, e alla validità o meno del sacrificio individuale ("OR.: Noi due non siamo noi semplicemente, / e se s'addice a noi sacrificare / la vita per i molti, per i molti / è anche giusto preservarci. EG.: È sospetto a se stesso / chi si preserva"⁶⁶). Il dialogo si conclude con un'indicazione didascalica inerente a un'azione fisica compiuta da Bene-Egmont ("cestina trasognato un foglio o più"⁶⁷), la cui azione richiama un gesto analogo compiuto da Bene nel *Manfred*⁶⁸.

Le voci di Egmont e Chiarina si alternano nel quinto movimento ("Mov./5", corrispondente, nel testo di Goethe, a una porzione dell'a. III). Abrogata la scena che in Goethe è dedicata allo scambio fra la Reggente e Machiavelli, lo spettacolo prosegue, come anche si evince dallo schema del Direttore d'orchestra, con il secondo *Lied* di Klärchen, "Freidvoll und leidvoll, gedankenvoll sein" (nell'op. 84 di Beethoven corrispondente al quarto movimento, "Andante con moto"). Al termine del *Lied*, l'interazione fra Egmont e Chiarina è ridotta da Bene a otto battute per ciascun personaggio, in un dialogo che, per la sua concisione, assume quasi i tratti del monologo individuale. Centro dell'attenzione, in questo contesto, è la quasi paradossale convivenza dei sentimenti amorosi, legati al dolore di un'imminente separazione, con persistenti bisogni primari, come ad esempio l'appetito per il cibo (CHIAR.: "Egmont! Egmont!... Buono, caro, dolce, sei tu, sei tu?!") EG.: "C'è un po' di cena?"⁶⁹), in una situazione di contrasto resa ancora più evidente dal tipo di linguaggio: "Con lui daccanto io non ho punta fame;"⁷⁰, un verso che deriva dalla versione di Casimiro Varese ("quand'egli / mi sta da presso,

65 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 968.

66 *Ibidem*.

67 Ivi, p. 969.

68 "Manfred strappa il foglio e cestina" è la didascalia nel *Manfred* di Bene, dopo l'ascesa alla vetta della Jungfrau: Id., *Manfred*, in Id., *Opere*, cit., p. 939.

69 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 970.

70 *Ibidem*.

io non ho punta fame";⁷¹). Prosegue inoltre, in maniera lampante, la resa metrica e l'adattamento. Così, se Fedele D'Amico aveva tradotto: "Quello è un Egmont noioso, freddo, tutto d'un pezzo, obbligato a contenersi"⁷², Bene riesce a rendere il medesimo testo in tre endecasillabi: "No, no, Chiarina, vedi quello è / un Egmont noioso, austero, freddo, / tutto d'un pezzo, costretto ad atteggiarsi"⁷³. Vale inoltre la pena segnalare che, nella scena dell'incontro fra Egmont e Chiarina, Bene preserva uno dei pochi gesti compiuti da Egmont nel corso dello spettacolo. Come infatti recita la didascalia, e come anche risulta annotato dal Direttore Roberto Abbado, "Egmont si libera dal mantello ed appare in uno splendido abito"⁷⁴. Il gesto è seguito dall'esecuzione musicale della *Zwischenaktmusik II* ("poco meno allegro"). Come si evince nuovamente dal copione, un rullo di tamburi si ode sulla battuta "Questo è il tuo Egmont". Infine, in maniera inattesa, il quinto movimento si conclude con quattro versi di una "Voce" che afferma: "Che può temere Egmont? Risplende / come una stella nel firmamento. / Hai mai visto una stella cadente? / L'hai vista, e non c'è più...". Tali versi, privi di aderenza al testo originale dell'*Egmont*, possono forse evocare, come una possibile aggiunta beniana, i quattro versi pronunciati dalla Stella cadente (*Sternschnuppe*) nel primo intermezzo del *Faust* di Goethe⁷⁵. Le parole della Voce sono poi seguite da un ulteriore intervento musicale, definito nell'annotazione di Abbado come "Più allegro".

In quanto riscrittura, la scelta testuale assume in Bene il valore di cernita e selezione, grazie alle quali la porzione preservata acquisisce rilevanza particolare. A questo proposito, vistoso è il taglio testuale eseguito ai fini dell'allestimento del sesto movimento ("Mov./6"), ottenuto mediante unione di due scene dell'a. IV dell'opera di Goethe. Nella prima parte del dialogo il duca d'Alba com-

71 J. W. Goethe, *Egmont. Tragedia di Wolfgang Goethe*, trad. it. C. Varese, cit., p. 236.

72 W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., p. 295.

73 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 970.

74 Ivi, p. 971. La didascalia a mano nel copione di Abbado recita, tra parentesi: "si leva il mantello e appare in splendido abito" (*Eg*^l, appunti a matita su foglio, p. non numerata).

75 J. W. Goethe, *Faust*, a cura di F. Fortini, Mondadori, Milano 2009¹³ (prima ed. 1970).

pone il proprio eloquio attribuendo a sé parole che nell'originale competono al personaggio di Silva. Sicché con dieci endecasillabi egli focalizza un nucleo tematico decisivo (il disprezzo di Alba per l'approccio spensierato alla vita professato da Egmont), allestendo in unico monologo una porzione di testo che in Goethe si distribuisce, in forma più dilatata, in ben quattro scambi di battute. Manifesto appare, ancora una volta, il debito nei confronti della traduzione di D'Amico, a partire dalla quale Bene opera abilmente muovendosi fra battute diverse. Entro questo contesto, l'uso delle reticenze rende evidente l'avvenuto taglio testuale ("...Appena i principi saranno entrati... / Fidatevi di noi [...]")⁷⁶. A ulteriore conferma dell'adattamento dalle traduzioni precedenti, risalta il ritratto di Egmont, tratteggiato da Alba nel sesto movimento ("Mov./6"), ottenuto mediante parole del personaggio di Silva, nel quale mettono in risalto i costumi del conte olandese: "festeggia, scherza a tavola, intrattiene / gioca e la notte striscia dalla ganza"⁷⁷. Centrale, ai fini dello sviluppo della trama, è lo scontro fra il carattere indomabile di Egmont e l'intento repressivo del Duca d'Alba, che porterà all'incarcerazione del conte neerlandese da parte dello spagnolo.

La preoccupazione del personaggio femminile occupa il settimo movimento ("Mov./7", corrispondente alla prima scena dell'a. V), attraverso un monologo che rende palpabili lo stato di ansia e il sentimento di sgomento crescente; immersa in questo stato emotivo, in breve tempo, Chiarina tenta invano di sobillare una rivolta popolare contro il giogo straniero. Ma si tratta di un vano e fugace tentativo, prontamente estinto dal mite Brackenburg, innamorato di lei ("... Rientra in te; guardati attorno!"⁷⁸). Accortasi dell'insuccesso, e valutata l'inconsistenza di un patriottismo esasperato e al contempo ipocrita, ella acconsente a ritirarsi nella propria casa. Per realizzare

76 Il verso "...Appena i principi saranno entrati..." (così reso da Bene) ricalca fedelmente la traduzione in prosa di Fedele D'Amico ("Appena i principi saranno entrati da me, dovrai immediatamente arrestare il segretario di Egmont": cfr. J. W. Goethe, *Egmont*, cit., p. 303).

77 D'Amico aveva tradotto il tedesco *Liebchen* in "amorosa"; Bene, come si è visto, optò per "la sua ganza", con cui ottiene l'endecasillabo. La traduzione gli è suggerita dalla versione di Casimiro Varese: "Tira a segno, fa a' dadi, e nella notte / striscia alla ganza [...]": cfr. *Egmont. Tragedia di Wolfgang Goethe*, trad. it. C. Varese, cit., p. 259.

78 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 977.

questa scena, Bene opta dunque per una pressoché totale abolizione delle battute degli altri personaggi, fatta eccezione per poche e brevi risposte di Brackenburg. Ai fini dell'eloquio di Chiarina l'attore opera liberamente attingendo parole e nessi dalle due diverse traduzioni di Varese e di D'Amico, con il seguente risultato: "Avvicinatevi, ché bisogna parlare / sottovoce finché non siamo unanimi"⁷⁹ (Bene dunque accoglie da D'Amico la prima parte: "Avvicinatevi, bisogna parlare sottovoce finché"⁸⁰ e da Varese la seconda: "[...] non siamo / Unanimi e più forti. [...]]", oltre alla scelta precipua di "ché"⁸¹).

Particolarmente suggestivo è, poi, l'ottavo movimento ("Mov./8"), nel quale il monologo dal carcere di Egmont (a. V nell'opera di Goethe) è sostanzialmente preservato da Bene, il quale si limita a pochi tagli testuali, concentrandosi piuttosto sulla resa metrica. Così, i versi di Bene "Che t'inquieta? Lo sento, sono i colpi / della scure omicida... Da quando l'incontro con la morte t'è così / terribile?"⁸², appaiono il frutto di un accostamento di parole tratte da periodi distanti nel testo originale di Goethe. Abolita l'ambientazione didascalica del luogo dell'azione, le parole assurgono a espressione di una riflessione più ampia sul significato dell'esistenza e sul peso della società, intese come prigionia la prima e come asservimento la seconda. In un certo senso, Egmont-Bene presagisce la propria morte come una liberazione: "E già m'era insoffribile lo starmi / sopra i molli cuscini del mio seggio: tra le pareti della sala tetra / m'opprimevano i travi del soffitto!"⁸³. Agli ostracismi del potere e delle gerarchie, Egmont contrappone la propria spensieratezza e il senso di libertà, vissute come esaltazione di un'*inculta vastitudo*. Ma anche la libertà gli appare come una chimera, così come uno schiavo l'individuo-soldato che marcia per essa: "e a svelti passi quel suo innato / diritto il guerriero presume / esercitar

79 Ivi, p. 976.

80 J. W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., p. 314.

81 Cfr. *Egmont. Tragedia di Wolfango Goethe*, trad. it. C. Varese, cit., p. 282.

82 Ivi, p. 978.

83 *Ibidem*.

sull'universo mondo, / e, al pari della grandine, per campi, / prati e foreste, ignaro dei confini, / in sua tremenda libertà rovina!"⁸⁴.

La tragica morte di Chiarina costituisce lo sviluppo del "Mov./9", nel quale il personaggio esprime la propria rassegnazione di fronte ai fatti della storia e alla violenza che si annida in essa. La perdita delle flebili speranze per un ritorno di Egmont si manifesta in lei come una "spaventosa certezza"⁸⁵, le cui parole, come testimonia il copione annotato di Roberto Abbado⁸⁶, sono seguite da una ripetizione musicale dell'*Entr'acte n. 4*, già eseguito, nella scena precedente in occasione del monologo di Egmont ("No, non è lei, la rapida nemica / che mi sta innanzi e generoso cerca / ogni petto incontrare e combattere..."⁸⁷). Con amaro scherno del destino infuato, Chiarina si rivolge infine al suo innamorato Brackenburg⁸⁸. Nel vivo della declamazione e nella parte più drammatica dello scambio fra i due (BRACK: "Vivi con noi! [...] Non è spenta ogni luce"; CHIAR: "Guai a te"⁸⁹) s'illumina infine l'orchestra, la quale esegue il settimo movimento dell'opera di Beethoven, relativo alla morte di Chiarina ("Klärchen Tod bezeichend"), che era stato già fatto udire al culmine della scena dell'arresto di Egmont da parte del duca d'Alba⁹⁰: un episodio drammatico che preludeva alla tragica fine.

La vicenda giunge al suo culmine, e dunque al suo epilogo, nel decimo movimento ("Mov./10"). Egmont, dormiente, è svegliato dai suoi carcerieri per un ultimo colloquio con Ferdinando (la scena è preceduta da un'alternanza di "buio e luce su Egmont"⁹¹). Questi, commosso, rivolge un'invettiva contro il proprio padre, il duca d'Alba, reo della condanna a morte di Egmont. Le parole finali pro-

84 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 977. La traduzione in prosa di Fedele D'Amico recita: "dove il soldato si arroga a passo spedito il suo innato diritto su tutto il mondo, e in terribile libertà rovina come la grandine per campi, prati e foreste, né conosce confini tracciati da mano d'uomo": J. W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., p. 318.

85 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 981.

86 *Eg*¹, p. 21.

87 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 978, e *Eg*¹, p. 19.

88 Cfr. *Eg*¹, p. 22.

89 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 984.

90 Cfr. l'annotazione al testo in *Eg*¹, p. 16.

91 *Eg*¹, p. 25.

nunciate da Ferdinando sono rese da Bene con particolare lirismo: "a una morte arbitraria, a che da tanto / disperato dolore temprato / mi s'impietrasse il cuore ad ogni evento!..."⁹². In esse si ritrova il debito nei confronti sia della versione lirica di Varese ("mi s'impietrasse il cor contra ogni evento"⁹³), sia di quella di D'Amico ("preda d'una morte arbitraria"⁹⁴). Degno di nota è poi il fatto che, nel prosieguo del testo, è soppressa da Bene una famosa frase pronunciata da Ferdinando: "*Nicht fremd! Du bist mir nicht fremd*" ("Non d'uno straniero! Tu non mi sei straniero", secondo la traduzione di D'Amico⁹⁵), citata da Manzoni nella sua già ricordata lettera a Goethe, dell'ottobre 1822, ad accompagnamento dell'*Adelchi*.

Risoluta, nel finale della versione di Bene, è l'accusa contro il giogo del potere, contro il quale Egmont oppone un martirio individuale; la pena finale è accolta come sollievo, oblio e un "dolce sonno"⁹⁶. Il passo costituisce il solo melologo dell'opera, dichiarato da Beethoven come "*Melodram, poco sostenuto*", poi seguito dalla finale *Sinfonia della vittoria* ("*Siegessymphonie*"), con cui si conclude l'opera. Impossibilitato a vivere la vita ("Io sono allegro, spensierato / Vivo tutto d'un fiato"⁹⁷, il conte neerlandese aveva affermato in altre circostanze), Bene-Egmont rinuncia all'esistenza: il conflitto tra l'individuo e la società, centrale in Goethe⁹⁸, si risolve in Bene, "figlio della poesia"⁹⁹, nel senso di un distanziamento rispetto alla Storia e di un'elevazione spirituale. Non agendo, né subendo volontariamente, il proprio martirio, ma semplicemente

92 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 981.

93 Cfr. *Egmont. Tragedia di Wolfgang Goethe*, trad. it. C. Varese, cit., p. 307.

94 Cfr. W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., p. 326.

95 Ivi, p. 326.

96 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 988.

97 Ivi, p. 961 ("Mov./1"). W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., p. 282: "Io sono gaio, prendo le cose alla leggera, vivo speditamente, la mia felicità è questa; e non la cambio per la sicurezza di una volta sepolcrale".

98 Per il conflitto in Goethe tra società, educazione e capitalismo, rimando alla lettura di G. Lukács, *Goethe e il suo tempo*, trad. it. E. Burich, Milano, Mondadori, 1949, p. 42.

99 G. Grieco, *Io la musica del nulla*, in "Spirali", ottobre 1993, ora in *Panta Carmelo Bene*, a cura di L. Buoncristiano, Milano, Bompiani, 2012, p. 115; la citazione è riportata e tematizzata in S. Giorgino, *L'ultimo trovatore*, cit., p. 266.

lasciandolo avvenire, egli disillude le “eroiche illusioni”¹⁰⁰, proclama il temporaneo fallimento del tragico e ne consente così, nel conclusivo “suono di tamburi che s’approssima in lontananza”¹⁰¹, l’emergere come ricordo e come nostalgia.

100 G. Lukács, *Goethe e il suo tempo*, cit., p. 211.

101 Cfr. *Eg*¹, p. 27.

GOETHE: EGMONT

VERSIONE DI C. BENE

Copione di Roberto Abbado - Schema

f. 1 v.

- SCHEMA
- 1) COUVERTURE
 Dialogo Egmont fino: Gioia e riprova il fatto è sempre quello:
 vorrei vivere come l'è non voglio
 in di stanza a d (cioè Zwickau) (akt. haus. II)
- 1) (Punto: Come davanti a spinti invisibili)
 (cioè Deutsch) fino a fine scena: Rimaniamo affari d'altro a
 fatti.
- Dialogo Clivia - Brakenburg fino: S'è concluso, m
 esigete!
 Confirma, allora.
- 2) Lied
 continua dialogo Clivia - Brack. fino la scena una
 Quarta è troncata.
 Affari d'altro in Clivia.
- 3) (V. l. h. e. m. m. m.)
 fino - fine scena: Allora, m. m. m. l'infelice - Che indaga?
 in di stanza a d (cioè Zwickau) (akt. haus. II)
 più fine in stanza a d (cioè Zwickau) (akt. haus. II)
- Dialogo Egmont fino: E, a sfornare le unghie della
 fronte, m'è di scorta un rimedio.
 Dolo!
- 4) Lied in di stanza a d (cioè Zwickau) (akt. haus. II)
 fino: Come sei facile oggi, non mi hai messo
 in di stanza a d (cioè Zwickau) (akt. haus. II)
 più fine in stanza a d (cioè Zwickau) (akt. haus. II)
- 5) fino fine Allegro ma non troppo.
 in di stanza a d (cioè Zwickau) (akt. haus. II)
 felice, affatto, l'ha rimesso sul p. del
 come lo stringe sul mio cuore.
 Tamburi m → Questo è il tuo Egmont!

(Pausa breve, Brusio confuso, Brindisi.)

- E' proibito cantare i nuovi salmi -
- Nella nostra provincia noi cantiamo quel che si vuole -
- Se m'è vietato fare quel che voglio,
mi si permetta almeno
di pensare e cantare a modo mio! -
- Suvvia, dimenticate il vino!... -
- ... E Guglielmo d'Orange!... -
- ... Viva! Viva! -

(Luce su Egmont)

Attendi: Hai mai visto una stella cadente?
L'hai vista e non s'è più...

Alberca P. Allegro

Dialogo Alberca - Ferdinando fino
ma la pitagora profonda! vorrei
dell'esperienza del comico dell'atto
Vorrei lavorare... grande!

6)

Dialogo Egmont - Alberca fino a: Fermati, Egmont,
mi sia prigione!
Il re lo vuole!

7)

Dialogo Clivio - Bruck

Dialogo Egmont fino a: Ma, non è lui, la ragazza
nomica da una vita in...
e questo cerca di fatto incontrare e
combattere

8)

f. 2 r.

8) fino : e ti lamenti per quanto è duro
 la parte a cui sei così libero!

Dialogo Chimfina : M'ha le femmine artistiche.
 Le artistiche? Sperate artistiche!

9) fino : la tua bella fi: ope la foto catturata...
 a che infante converge!

Dialogo Benoit - Chimfina fino :
 Sei contenta! Mostra! Ma non fare di me...
 Non è sparta ogni luce...
 Cui a te!

10) fino : l'indicare solo lo zpp?

Dialogo Egmont fino : Caracina una ingenuità...
 A te, si affida...
 un punto comunicativo. Ahhh!

11) - Nella scena! ta vuol dire una rispettata p.vevill
 ventura.

- Non inverte.

- Nel primo riquadro. ta vuole i. v. e insieme la
 felice

- E l'essere incompresi l'isolati.

- Saranno scure il circolo delle intime vicende.

- Fin de, avvolti in un velario d'oblio

- Affondiamo

- E non siamo più.

*Finito di stampare
nel mese di novembre 2023
da Digital Team – Fano (PU)*