



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO



TESI DI DOTTORATO IN LETTERE  
CURRICULUM SPETTACOLO E MUSICA  
CICLO XXXII

ÉCOLE DOCTORALE ESTHÉTIQUE, SCIENCES ET TECHNOLOGIES DES ARTS  
EA 1573 – SCENES DU MONDE, CREATION, SAVOIRS CRITIQUES

MUSICA NELLA DECLAMAZIONE E *PHONÈ*  
FONTI DELLA POETICA E DELLA PRATICA ATTORIALE  
IN CARMELO BENE

Data di discussione: 17 luglio 2020

Dottorando  
Leonardo Mancini

Supervisor

Chiar.mo Prof. Armando Petrini  
Chiar.ma Prof.ssa Isabelle Moindrot

Componenti della Commissione

Chiar.ma Prof.ssa Céline Frigau Manning  
Chiar.ma Prof.ssa Elena Randi

Chiar.mo Prof. Alberto Bentoglio  
Chiar.mo Prof. Marco Consolini



## INDICE

<b>RÉSUMÉ</b>	p. I-L
<b>INTRODUZIONE</b>	p. 1
<b>PARTE I. GENESI DI UNA SVOLTA</b>	p. 10
Capitolo 1. «Histrio aeternalis»	p. 10
Capitolo 2. Antecedenti e incontri musicali: dal teatro allo ‘Spettacolo-concerto’	p. 48
2.1 Majakovskij per vent’anni (1960-1980)	p. 49
2.2 <i>Manon</i> (1964): amore e «sterminio» del melodramma	p. 70
2.3 <i>Il Rosa e il Nero</i> (1966): profezia estetica «in profumo d’avvenire»	p. 74
Capitolo 3. Il ritiro e il ritorno	p. 93
3.1 Le esperienze cinematografiche e i manifesti del 1967-68	p. 94
3.2 Gli anni Settanta: le sperimentazioni radiofoniche e teatrali	p. 110
<b>PARTE II. «UN PASSAGGIO OLTRE»</b>	p. 124
Capitolo 4. Il dibattito critico e i progetti concertistici irrealizzati	p. 127
Capitolo 5. L’approdo ai melologi	p. 145
5.1 Il contesto artistico e produttivo	p. 149
5.2 «Una nostalgia vecchia almeno di cento anni»	p. 159
5.3 Dal monologo al melologo: la partitura teatrale e la <i>phonè</i>	p. 176
<b>PARTE III. LA DECLAMAZIONE COME DISCIPLINA D’INSEGNAMENTO ACCADEMICO</b>	
<b>UN EXCURSUS STORICO FRA SETTE E OTTOCENTO</b>	p. 202
Capitolo 6. La declamazione in Francia fra teatro e arte oratoria	p. 208
6.1 Ernest Legouvé e la trattatistica sulla <i>Lecture en action</i>	p. 224
Capitolo 7. Le esperienze italiane: dal modello francese al periodo post-unitario	p. 237
7.1 Transizioni novecentesche: fra conservazione e perdita	p. 258

<b>PARTE IV. Il <i>Manfred</i> di Bene fra Byron e Schumann</b>	p. 281
<b>CONCLUSIONI</b>	p. 337
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	p. 344
<b>A1.</b> Opere di Carmelo Bene citate	p. 344
<b>A2.</b> Scritti critici e interventi di Carmelo Bene citati	p. 345
<b>A3.</b> Incisioni discografiche e radiofoniche di Carmelo Bene citate	p. 347
<b>A4.</b> Regie televisive di Carmelo Bene citate	p. 348
<b>A5.</b> Saggi e studi critici su Carmelo Bene citati	p. 349
<b>A6.</b> Annunci, articoli, recensioni su Carmelo Bene su periodici e quotidiani citati	p. 359
<b>B1.</b> Testi e altre fonti primarie	p. 365
<b>B2.</b> Saggi e studi su altri argomenti	p. 378
<b>B3.</b> Annunci, articoli, recensioni su periodici e quotidiani su altri argomenti	p. 410
<b>B4.</b> Sitografia	p. 418
<b>B5.</b> Altri documenti audio e video	p. 422



# LA MUSIQUE DANS LA DECLAMATION ET LA PHONÈ. SOURCES DE LA POÉTIQUE ET DE LA PRATIQUE ACTORIELLE DE CARMELO BENE

## RÉSUMÉ

## INTRODUCTION

L'objet de ce travail est ce qu'on appelle la « saison concertistique » de Bene, analysée d'un point de vue historique. Commencé en 1979 avec le *Manfred* de Byron-Schumann, le tournant musical dans le genre du mélodrame fut poursuivi par l'acteur jusqu'à 1983, avec *Egmont* (texte de Goethe, musique de Beethoven). Dans cette thèse, d'une part, l'aventure musicale de Bene est observée par rapport à la carrière riche et hétérogène de l'artiste, dans laquelle des éléments de son esthétique, déjà cultivés précédemment dans son parcours (la musicalité, la déclamation, la centralité de l'acteur) trouvent une complète maturation ; d'autre part, elle est analysée à travers un réseau de relations culturelles, étendues au niveau européen, dans le panorama plus large de l'histoire du théâtre. Si des études critiques ont, jusqu'à aujourd'hui, permis de dégager des éléments théoriques et esthétiques dans le parcours intellectuel et théâtral de l'artiste originaire des Pouilles, l'historisation de Bene est une opération récente et encore incomplète. C'est précisément la phase des mélodrames, l'une des moins connues dans la carrière de l'artiste disparu en 2002, qui permet de retracer de nombreux fils surprenants, qui lient l'acteur aux expériences historiques qui l'ont précédé.

Sur le plan théorique aussi Bene fournit les coordonnées de son opération théâtrale et intellectuelle : point culminant de sa recherche autour de la voix et la déclamation, la *phonè* fut annoncé par l'acteur après la rencontre fondamentale avec le répertoire des mélodrames. Si la recherche critique précédente s'est concentrée notamment sur les aspects philosophiques, les points d'ancrage dans l'histoire, sous une forme indirecte et parfois même directe, du bagage culturel de Bene restent toutefois largement inexplorés.

Combinés à une projet, à maints égards, purement moderne, ces éléments participèrent à la formation d'une conception de la scène qui fut finalement reconnue par Gilles Deleuze, à l'occasion du *Manfred* à la Scala en 1980, comme un « extraordinaire renouvellement »<sup>1</sup>. Dans ma thèse, j'essaie d'identifier les sources et les événements historiques antérieurs qui ont contribué à la maturation de cette expérience artistique. Une description esthétique du théâtre de Bene, en revanche, serait peut-être affectée par les risques d'une narration reposant sur le même vocabulaire déjà utilisé par l'artiste. Pour autant qu'on puisse en faire un usage « cohérent », l'appropriation du langage de l'acteur salentin se traduirait, à cet égard, par des résultats qui ont déjà été définis comme redondants ou, pire encore, comme une « parodie involontaire »<sup>2</sup>.

La nécessité de configurer Bene comme objet d'étude historiographique impose, dans une certaine mesure, de s'écarter des catégories béniennes, amplifiées et récurrentes dans le canon critique postérieur à la mort de l'artiste. Le fait que, au cours des dernières années, ait circulé une documentation de dimensions réduites mais d'impact médiatique inévitable, et que, dans le même temps les archives de Bene aient été fermées suite aux événements survenus après sa mort, a favorisé une réception critique partielle et ambiguë qui semble désormais montrer ses limites. Face à une fortune tellement sélective et réduite à un collage aphoristique d'affirmations, provocations et gestes, la mise à distance d'une image trop fréquentée apparaît comme une condition essentielle pour cadrer les événements sur un plan plus large. Figure charismatique et proche de nous chronologiquement, Bene a souffert des contradictions dérivant de la création de son alter ego public : une doublure à qui il avait assigné des fonctions mondaines limitées, mais qui, au fil du temps, a fini par obscurcir sa physionomie intellectuelle. En ce sens, la véritable stature de Bene ne peut pas être comprise sans un dépassement radical de sa partie la plus éphémère.

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, « *Manfred*. Un extraordinaire renouvellement », in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Minuit, Paris, 2003, p. 173-174.

<sup>2</sup> Cf. le compte-rendu de Siro Ferrone sur Giuliana Rossi, « I miei anni con Carmelo Bene », *Drammaturgia*, s.d (<http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=2832>, dernière consultation 10 juin 2019).

Lors d'un entretien réalisé en 1980 à la Fenice<sup>3</sup>, à l'occasion du *Manfred*, Bene formula sa critique contre les académies théâtrales, dénonçant notamment l'abandon de l'enseignement de la déclamation et de la métrique théâtrale. Dans ce domaine, le discours polémique de Bene rappelle des domaines théoriques et artistiques qui, au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, avaient constitué, au contraire, le pivot pédagogique de ces institutions. À cet égard, dans la troisième partie de la thèse, je dédie un *excursus* à l'évolution de l'enseignement de la déclamation comme discipline didactique entre la France et l'Italie. En Italie, une des plus organiques contributions à l'enseignement de la lecture à haute voix fut offerte à Florence par Luigi Rasi, qui adapta à la langue italienne les normes suggérées par les essais français du XIX<sup>e</sup> siècle et, surtout, par Ernest Legouvé. Dans ce contexte, le *mélologue* et le *melo-pea* tracent des chemins parallèles dont les résultats se sont étendus jusqu'à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ce ne fut pas par hasard que Rasi, avec la collaboration de l'Institut Royal de Musique de Florence, présenta les premières mises en scène de *Manfred* et d'*Egmont* en Italie. L'École de Rasi fut fermée après la mort de son directeur et ne trouva pas une continuité substantielle dans l'expérience successive de Silvio D'Amico à Rome, aujourd'hui Académie Nationale d'Art Dramatique (Bene y étudia à la fin des années cinquante) ; par contre, l'Institut Musical, renommé Conservatoire « Luigi Cherubini » en 1923 sous la direction du musicologue Arnaldo Bonaventura – ami et correspondant de Rasi –, poursuivit ses activités. Des années plus tard, Francesco Siciliani et Piero Bellugi, qui allaient devenir les promoteurs de l'aventure musicale de Bene dans le *Manfred*, seront diplômés du conservatoire florentin, ensuite.

La possibilité d'une confluence en Bene de certains éléments spécifiques liés à la tradition de la déclamation a récemment été soutenue par un témoignage notable, celui de Gabriele Lavia. En attendant de nouvelles vérifications, grâce à de nouveaux documents et à l'imminente ouverture des archives de l'acteur des Pouilles, j'ai essayé de rassembler les analogies qui permettent de mettre en perspective historique le parcours considéré

---

<sup>3</sup> Cf. *Carmelo Bene in Musica*, sous la direction de Sandro Bolchi, photographie de Blasco Giurato et Nino Celeste, production RAI 1979.

comme *mineur* de Bene, pour reprendre ici l'expression de Deleuze aimée par l'acteur<sup>4</sup>. Dans un essai de 1990, Umberto Artioli a affirmé que « pour la radicalité innovante de l'opération scénique réalisée par Carmelo Bene, il n'est pas possible de la mettre en une direction historique, de la doter d'une généalogie. Il est possible, cependant, que des traces ou des fragments du passé, destinés à l'oubli, brillent à nouveau d'une lumière inhabituelle précisément grâce au phénomène Bene »<sup>5</sup>. En tenant compte de cet avertissement, l'objectif de mon travail n'a été pas d'établir des rapports de dépendance entre phénomènes différents, mais plutôt d'aller à la recherche de « traces et fragments du passé » qui aujourd'hui peuvent « briller à nouveau ». Dans cette perspective, j'espère participer à cette tâche « complexe et difficile mais aussi passionnante » qui, selon Lorenzo Mango, consiste en la « mise en histoire de l'artiste »<sup>6</sup> : élément fondamental de l'historicisation plus large du théâtre italien de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », in C. Bene, G. Deleuze, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979.

<sup>5</sup> Umberto Artioli, « Al di là della lingua degli angeli », in *Carmelo Bene, Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 103.

<sup>6</sup> Lorenzo Mango, « Carmelo bene e la macchina della drammaturgia », in *Il sommo Bene. Ricordi, testimonianze e racconti dal mondo della cultura e dello spettacolo*, édité par Rino Maenza, Lecce, Kurumuny, 2019, p. 288.

## PARTIE I. GENESE D'UN TOURNANT

Le premier chapitre (1. « *Histrion aeternalis* ») est consacré à la genèse du tournant musical de Bene, dans lequel je propose, tout d'abord, un parcours à travers des antécédents particulièrement significatifs de la période allant de 1959-1960, les débuts de Bene, à 1977, l'année de l'annonce de sa retraite du théâtre. Il est intéressant d'observer la relation instable entretenue par Bene avec les thèmes de l'actorialité. Mentionnant un avis négatif, attribué à Verdi, sur l'*Othello* de Tommaso Salvini, Bene liquida la question du « grand acteur », refusant une définition que la critique lui attribue souvent<sup>7</sup>. En vérité, l'opinion mentionnée par Bene avait été exprimée par Arrigo Boito contre l'acteur Giovanni Emanuel (1887)<sup>8</sup> ; toutefois, malgré cet oubli, la citation reflète le sens de la polémique entretenue par Bene contre le théâtre en prose, dont il considère les acteurs et les Académies d'art dramatique coupables d'avoir négligé la véritable musicalité de la parole.

Dans le processus de canonisation critique, qu'il avait prévue et déjà parodiée dans ses romans (*Credito italiano. V.E.R.D.I.*, 1968<sup>9</sup>), nous assistons à une utilisation d'étiquettes récurrentes telles que la notion, pour lui inoxydable, d'*enfant terrible* du théâtre italien. Mais au-delà de ces catégories, à un niveau plus substantiel, Bene cultiva certains éléments théoriques (tels les notions de *cabotin*, de grotesque, d'autonomie critique), le mettant en dialogue avec plusieurs auteurs l'ayant précédé : Meyerhold, Diderot, Wilde et Gide, notamment. À cet égard, je prends en considération quelques passages de *La voix de Narcisse* (1982)<sup>10</sup>, le livre théorique dans lequel Bene rassembla ses réflexions fondamentales sur le théâtre, en plein milieu de son aventure concertistique. À l'appui de sa position, il relut un article de Meyerhold, « Le théâtre de foire »

---

<sup>7</sup> C. Bene, « Niente scuole », *Sipario*, 405, 1980, p. 55.

<sup>8</sup> *Lettera di Boito a Verdi [t.p.: Milano. 21 dicembre 1886]*, in *Carteggio Verdi-Boito*, édité par Mario Medici et Marcello Conati, avec la collaboration de Marisa Casati, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978, p. 119.

<sup>9</sup> Carmelo Bene, *Credito italiano. V.E.R.D.I.*, Milano, Sugar, 1967.

<sup>10</sup> C. Bene, *La voce di Narciso*, édité par Sergio Colomba, Milano, Saggiatore, 1982 ; aujourd'hui in C. Bene, *Opere. Con l'autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995.

(*Balagancik*, 1912)<sup>11</sup>, sur lequel il apporta quelques interventions textuelles qui sont mises au jour dans ce chapitre. S’inspirant des théories du réalisateur russe, Bene considère la notion de cabotinage comme une synthèse entre parodie et tragédie, point de départ de la revendication d’une centralité de l’acteur, au détriment du rôle croissant joué par la mise en scène et par la dramaturgie. Parfois insaisissable sur le plan théâtral, en contradiction fréquente et délibérée avec lui-même, Bene semble vouloir désavouer périodiquement les tentatives de systématisation critique à son encontre. Même si elle ne relève pas seulement du niveau théâtral, une clé d’accès semble être offerte par la poésie : dans une *Letania* du poète et ami Emilio Villa, Bene est appelée « *histrion aeternalis* »<sup>12</sup>, l’éternel histrion « des millénaires jamais grandis »<sup>13</sup>.

Déjà le jeune Bene, avant même son arrivée à Rome, avait développé une passion pour le théâtre sur la base d’intérêts littéraires et d’une forte personnalité, introvertie et exubérante : quelques épisodes relatifs à son enfance et à son adolescence, retracés à la fin du chapitre, témoignent de l’attention particulière au langage et à l’amour de la littérature nourris par le jeune acteur pendant les années de sa formation scolaire. Il est étonnant, dans les souvenirs d’un de ses camarades de classe, de retrouver la passion de Bene pour certains auteurs et sujets que, par la suite, il aborda au théâtre : de Dante à Leopardi, de Lorenzo de’ Medici à Manzoni.

Le deuxième chapitre (2. *Antécédents et rencontres musicales : du théâtre au « spectacle-concert »*) est consacré à une analyse des rapports à la musique cultivés par Bene depuis le début des années soixante, prélude aux événements futurs dans le genre du mélodrame (en italien : *melologo*<sup>14</sup>). En observant le réseau de rencontres et des collaborations artistiques de cette époque, on peut constater une relation moins compétitive et presque fondamentale avec le monde musical, par rapport à la sphère théâtrale. La musique, un art que Bene ne connaissait pas au niveau théorique mais avec

---

<sup>11</sup> Vsevolod Meyerhold, *Le théâtre de foire*, in *Écrits sur le théâtre*, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Paris, La Cité – L’Âge d’homme, 1973, t. I., p. 181-202.

<sup>12</sup> Emilio Villa, *Letania per Carmelo Bene*, édité par Aldo Tagliaferri, Milano, Scheiwiller, 1996, p. 53.

<sup>13</sup> C. Bene, *Pinocchio. Storia di un burattino*, Milano, La casa Usher, 1981, p. 136.

<sup>14</sup> Parmi les études les plus récentes dédiées au genre, cf. Jacqueline Waerber, *En musique dans le texte. Le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren, 2005.

lequel il tissa une relation féconde et vitale, est en effet l'un des éléments de continuité remarquables dans les différentes phases de la carrière de l'artiste.

Aux alinéas 2.1 *Maiïakovski pour vingt ans (1960-1980)*, 2.2 *Manon (1964) : amour et « extermination » du mélodrame* et 2.3 *La Rose et le Noir (1966) : prophétie esthétique « en parfum d'avenir »*, j'analyse trois spectacles particulièrement significatifs pour la maturation d'une coexistence progressive entre la musique et la déclamation cultivée par Bene. Des premières collaborations avec Sylvano Bussotti à la rencontre avec d'autres compositeurs florentins (Vittorio Gelmetti, Gaetano Giani Luporini), le *Maiïakovski*, devenu « Spectacle-concert » depuis 1962, couvre une vaste période de plus de deux décennies et marque le début de l'acteur dans différents médias artistiques : du théâtre à la discographie, du monde de l'opéra à la télévision et à la radio. Il est significatif de noter que Sarah Ferrati, actrice de formation académique traditionnelle, fut à l'origine du premier enregistrement discographique effectué par Bene en 1960, pour le label « La voce del padrone ». L'actrice avait fait ses études avec Teresa Franchini, elle-même élève de Luigi Rasi à Florence. Dans une carrière théâtrale et cinématographique remarquable commencée avec Max Reinhardt (dans le rôle d'Elena dans *Le Songe d'une nuit d'été*, aux Jardins de Boboli lors du Maggio Musicale Fiorentino en 1933), Ferrati avait accumulé une expérience importante dans un autre spectacle théâtral et musical mémorable, à la basilique de Santa Croce à Florence : le mystère de *Santa Uliva* dirigé par Jacques Copeau, avec musique de Ildebrando Pizzetti. Également proposée dans la première édition du Maggio Musicale Fiorentino, la représentation sacrée avait suscité un vif intérêt chez le public pour l'union entre la musique et la parole dans l'interprétation du drame. Cette expertise florentine, dans ce domaine particulier, n'était pas le fruit du hasard, mais s'appuyait plutôt sur une tradition illustre et bien établie. Le spectacle se poursuivait, en fait, à la suite d'une expérience analogue déjà commencée en 1917 avec la représentation sacrée d'*Abraham et Isaac* de Feo Belcari : à cette occasion, Pizzetti avait composé la musique sur une commande de Luigi Rasi, directeur, de 1882 à 1918, de l'École royale de Déclamation de Florence. Ainsi, Rasi et Pizzetti avaient suivi une voie de collaboration entre les deux instituts, entamée, au moins vingt ans auparavant, sur le terrain de mélologues. Parmi les autres spectacles, Rasi avait abordé à partir de 1894 le

*Manfred* de Byron-Schumann, pour la première fois en Italie, puis, l'*Egmont* de Goethe avec musique de Beethoven.

Ce fut la première responsabilité artistique décisive assumée par Bene, à l'aube de sa carrière. D'autres rencontres importantes dans les années qui suivirent, notamment celle avec le poète Angelo Maria Ripellino<sup>15</sup>, poussèrent Bene à étendre le collage textuel de son spectacle-concert à trois autres auteurs de la Révolution russe : Alexandre Blok, Sergueï Essénine et Boris Pasternak. Récitant un poème de ce dernier en hommage à Maïakovski, écrit après la mort du poète, Bene terminait son récital sur les notes du *Requiem allemand* de Brahms, avec une déclamation qui avait le goût d'une déclaration poétique sur le théâtre comme « ruine »<sup>16</sup>.

Dans cette section, j'examine également quelques projets théâtraux importants, bien que non réalisés, développés par Bene au cours de sa période passée à Florence (1960), conçus pour les jardins Boboli et la basilique de Santa Croce. Ces projets manqués, insuffisamment considérés jusqu'à présent, révèlent une relation de proximité surprenante avec certaines recherches théâtrales et musicales contemporaines. Après avoir en quelque sorte profané l'art de la déclamation dans le spectacle *Gregorio : cabaret du XIXe siècle* (1961), Bene se tourna vers le répertoire lyrique dans le spectacle *Manon* de 1964. Dans les deux spectacles, la musique est utilisée par Bene comme une répétition assourdissante d'œuvres de la tradition de l'opéra, entrecoupées par le jeu impétueux des acteurs. L'événement théâtral le plus important fut *Le rose et le noir* de 1966, tiré du roman gothique *Le moine* de Lewis et considéré par Bene, dans son autobiographie, comme « le seul spectacle de [s]a première période à sauver »<sup>17</sup>. Outre la présence des compositeurs Bussotti et Gelmetti, le spectacle s'enrichit de la participation de l'ingénieur du son italo-polonais Paul Ketoff, inventeur d'un synthétiseur particulier appelé « Synket »<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Angelo Maria Ripellino, *Poesia russa del Novecento*, Parma, Guanda, 1954 ; Aleksandr Blok, *Poesie*, trad. par Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi, 1957.

<sup>16</sup> Sur la conception du théâtre par Bene comme « ruine », cf. aussi les mots de l'acteur dans un entretien ultérieur (1999) : « L'art du théâtre brûle la vie. Pensez à Pasternak : pas d'épreuves pour l'acteur, mais une véritable ruine » : Lisa Ferlazzo-Natoli, 1999, « Il seminario », in *A CB. A Carmelo Bene*, dirigé par Gioia Costa, Roma, Editoria & spettacolo, 2003, p. 114.

<sup>17</sup> C. Bene, « Niente scuole », *Sipario*, 405, 1980, p. 55.

<sup>18</sup> À propos de Paolo Ketoff et son Synket, cf. Luigi Pizzaleo, *Il liutaio elettronico. Paolo Ketoff e l'invenzione del Synket*, Ariccia, Aracne, 2014.

L'esthétique gothique du roman, déjà traduit par Artaud en 1931, sera l'un des nombreux éléments de contact avec le *Manfred*, treize ans plus tard. Parmi les autres aspects d'anticipation significatives dans *Le rose et le Noir*, définis par Bene comme « une prophétie en parfum d'avenir »<sup>19</sup>, il est intéressant d'observer, pour la première fois, l'utilisation de termes explicitement musicaux pour la définition du travail théâtral : la direction et l'œuvre actorielle deviennent alors une « partition », dont quelques exemples sont encore visibles dans les pages consacrées au spectacle par le magazine *Sipario* en 1966<sup>20</sup>. Les notions relatives au temps (passé, présent et futur), dans *Le rose et le noir*, sont soumis par Bene à un processus de vérification théâtrale : en redistribuant la dimension temporelle ordinaire au sein du spectacle, il commence à développer une méthode créative centrée sur l'écho et sur la répétition, thèmes approfondis au cours des années quatre-vingt. La « partition » théâtrale, notion centrale dans l'ensemble de la carrière de Bene, est discutée plus en détail dans la deuxième partie de la thèse ; le chapitre se conclut avec une référence à un projet de film de 1966, qui aurait également impliqué Totò, appelé *Pinocchio partout (Pinocchio Dappertutto)*. À ce propos, je montre que, en plus de contenir dans le titre un possible hommage au docteur Dappertutto, le pseudonyme gozzien adopté par Meyerhold en 1910, ce projet intéressant fut présenté par Bene comme une apologie du grotesque, à la lumière aussi de la lecture d'un ouvrage récente de Vito Pandolfi sur le *Théâtre goliardique de l'Humanisme* (1965).

Non moins important, dans ces années Bene participa au riche débat critique et culturel, marqué aussi par le Colloque d'Ivrea « pour un nouveau théâtre » (1967) et par le *Manifeste* de Pasolini pour un *Théâtre de Parole* (1968). Au cours de cette saison théâtrale, je me suis notamment concentré sur le cas du spectacle *Orgia* de Pasolini, réalisé en 1968 à Turin, dans la phase de la stratégie de « décentralisation » adoptée par le Teatro Stabile. J'ai aussi souligné certains éléments de continuité avec le théâtre de Bene, à l'égard duquel Pasolini nourrissait une estime particulière. Souvent reconnu comme une exception dans le panorama théâtral de l'époque, même par des commentateurs théâtraux

---

<sup>19</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 166.

<sup>20</sup> C. Bene, « *Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da "Il monaco" di M. G. Lewis* », *Sipario*, a. 21, n. 246, octobre 1966, p. 27-46. Cf. aussi C. Bene, *Il rosa e il nero, invenzione da Il monaco di M.G. Lewis*, Firenze, Giusti, 1979.

distants de lui et appartenant à des générations antérieures à lui-même, Bene conquiert progressivement un rôle de premier plan dans le théâtre italien.

Pour le développement complet de ces thématiques (voix, parole, texte), il faudra attendre cinq autres années, pendant lesquelles, entre 1968 et 1973, Bene se consacra plutôt à la production de ses cinq films (*Chapitre 3. La retraite et le retour*). L'activité cinématographique, désastreuse sur le plan financier, valut à l'acteur, d'un côté, un bagage d'expériences artistiques renouvelées, et de l'autre, une relation conflictuelle avec l'image enfin assumée, dans les années suivantes, également dans la dimension sonore. Tout aussi important, sur le plan culturel elle marqua le début de la diffusion de son travail en France, où Bene cultiva un réseau d'amitiés et de connaissances dans une première phase de séjours à Paris, à partir de 1970, cependant ensuite omis dans son autobiographie. La consécration intellectuelle finale n'aura lieu qu'en 1977, à la suite de la rencontre avec une critique qui lui serait plus favorable et avec certains protagonistes de la vie culturelle française de ces années. La relation avec la France, même si parfois mythifiée dans son autobiographie, présente un intérêt particulier aussi parce qu'elle sert de miroir révélateur au regard de la pensée de l'artiste : plus éloigné des bruits de la notoriété, Bene a laissé des traces significatives, exposant souvent sa pensée d'une façon plus synthétique et avec plus de clarté.

Les positions artistiques et esthétiques de Bene ont été périodiquement soumises à des tentatives de transposition à d'autres niveaux, y compris celui du politique. Exploitant trop facilement les provocations et les polémiques assumées par l'artiste, une partie de la critique a entendu placer Bene dans un discours politique prédéterminé, une sphère dont, en réalité, il se tint toujours clairement à l'écart. La vérification de ces positions conclut donc le paragraphe 3.1. *De la pause du théâtre aux expériences cinématographiques. Les Manifestes de 1967-1968 et le débat critique*), dans lequel je m'arrête également sur des catégories récurrentes, construites à partir des célèbres aphorismes et du vocabulaire inventé par le même acteur, qui ont fini par créer des grilles de lecture obligatoires : parmi celles-ci, la notion de « l'obscénité » et ses dérivations étymologiques, en réalité mentionnées sporadiquement par Bene mais ensuite assumées pour définir son parcours intellectuel.

Le dernier paragraphe de cette première partie (3.2 *Les années soixante-dix : expérimentation radiophonique et théâtrale*) analyse le retour aux planches de Bene après la parenthèse cinématographique et les expériences à la radio. Dans ce secteur, l'acteur rassembla certaines expériences fondamentales de lecture à voix haute, anticipant une conception plus large qu'il retrouvera enfin dans la formule de « voix sans corps », évoquée pour lui par Pierre Klossowski. La réalisation d'une série d'*Entretiens impossibles*, produites par la RAI entre 1974 et 1975, remonte à ces années : des dialogues imaginaires entre des écrivains contemporains et des personnages historiques pour lesquels Bene prêta sa voix, collaborant avec nombreux écrivains, dont Italo Calvino et Giorgio Manganelli. Avec ce dernier, l'acteur poursuivit sa collaboration sur d'autres projets : notamment, il travailla sur une réécriture radiophonique d'*Otello*, quatre ans avant les éditions théâtrales, radiophoniques et télévisées éditées par lui en 1979. La rencontre avec Manganelli fut particulièrement importante aussi pour un autre aspect : l'écrivain milanais était en fait déjà traducteur du *Manfred* de Byron, à occasion de la seule mise en scène en Italie après la deuxième guerre mondiale (1966), sous les auspices de Francesco Siciliani et de Piero Bellugi.

Toujours au sujet des collaborations musicales cultivées par Bene, je rappelle également la *Lectura Dantis* de 1981 à Bologne avec la musique introductive de Salvatore Sciarrino et la présence de David Bellugi, flûte soliste ; le *Pinocchio* de 1981 avec la musique de Gaetano Giani Luporini et les *Canti Orfici* de Dino Campana avec le guitariste Flavio Cucchi. Luporini dirigea aussi les musique de *Mi presero gli occhi. Da Hölderlin a Leopardi* (Teatro Colosseo, Turin 1983) et de l'*Adelchi* de Manzoni, avec l'orchestre de la RAI et la chorale de Milan dirigés par Enrico Collina. En 1997, le compositeur toscan sera également auteur de la musique pour *Voce dei canti. Giacomo Leopardi*, avec la participation au piano de Sonia Bergamasco (Teatro Olimpico, Rome 1997) et de *Gabriele D'Annunzio. Concerto d'autore*, du texte de la *Fille de Iorio* (Teatro dell'Angelo, Rome 1999). Enfin, il faut rappeler la deuxième édition de la *Cena delle beffe* de Sam Benelli (Teatro Carcano, Milan 1989) avec la musique de Lorenzo Ferrero. En 1994, Bene lui-même figurait comme l'auteur de la musique de sa *Hamlet-suite. Spettacolo-concerto da Jules Laforgue* en 1994, dans la 36<sup>e</sup> édition du Festival

shakespearien du Théâtre romain à Vérone. Mais ce fut à l'occasion de *Riccardo III* qu'eut lieu la rencontre inattendue avec Siciliani, qui marquerait un nouveau et décisif tournant dans la carrière de Bene.

## PARTIE II. « UN PASSAGE AU-DELA »

Dans la deuxième partie de la thèse, le (bref) récit de Bene sur la rencontre décisive avec Francesco Siciliani (février 1977) est utilisé comme point de départ pour une analyse plus étendue autour de relations culturelles et des événements artistiques qui ont rendu possible le « tournant concertistique » de l'acteur. L'intuition de Siciliani naquit durant le mois de février 1977, pendant une représentation du *Riccardo III* au Théâtre Quirino, à Rome. Après la fin du spectacle, Siciliani se rendit au vestiaire pour exprimer son admiration à Bene pour sa « musicalité d'acteur » et pour lui soumettre une collaboration artistique. La proposition de Siciliani regardait deux spectacles différents : le *Manfred* de Lord Byron (1816), avec musique de Schumann (1848), et le *Peer Gynt* d'Ibsen (1867), avec musique de Grieg (1876). Après une nuit de réflexions, Bene communiqua sa décision : entre les deux œuvres, il n'aurait opté que pour la première, à cause de son *Otello* déjà en préparation pour cette année.

Malgré la brièveté du récit bénéen, l'intuition de Siciliani, cependant, ne fut pas le fruit du hasard. À cet égard, j'essaie de mettre en évidence les nombreux fils historiques qui ont constitué la prémisse de cette rencontre cruciale avec le répertoire des mélodrames. En retraçant les étapes de l'aventure musicale de Bene, en prenant également en compte certains projets restés inachevés et peu connus, le tissu culturel sur lequel elle fut tissée, émerge plus clairement : le réseau de relations, les expériences artistiques précédentes, les sensibilités communes et partagées entre protagonistes de la musique et du théâtre. Dans ce contexte, il est possible de regarder le parcours de Bene en étroite relation avec son époque, dont il fut un interprète attentif.

Ces liens et affinités ont mûri, à leur tour, sur le tronc des expériences historiques destinées à jouer un poids décisif dans les développements artistiques et théâtraux ultérieurs du XX<sup>e</sup> siècle. En ce sens, Bene s'est retrouvé prendre en charge un héritage antérieur, en partageant des lignes de recherche et de tensions créatives, sans surprise, avec ceux qui avaient eu l'occasion de se confronter avant lui à ce domaine spécifique

dans le théâtre italien et européen du XIX<sup>e</sup> siècle. Le même choix commun d'auteurs et d'œuvres, atypiques dans le panorama italien, corrobore l'hypothèse d'une confluence, chez Bene, des traditions et des parcours antérieurs qui n'étaient pas complètement dissous dans le contexte culturel du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle, bien que celui-ci ait profondément et rapidement changé. La reconstitution historique des événements qui ont précédé les réalisations de Bene permet, en définitive, d'aborder plus étroitement le travail de l'artiste, dépassant une lecture uniquement descriptive et 'contemplative' qui laisserait dans l'ombre les relations complexes avec le panorama artistique et culturel au sein duquel le parcours personnel de Bene, quoique unique et irremplaçable, a pu se former.

Sur le plan théorique également, dans ces années-là, Bene a indiqué les coordonnées spécifiques dans lesquelles il voulait placer son opération théâtrale, conscient de ses implications intellectuelles. En réfléchissant à l'utilisation de la voix et à la déclamation des vers – des aspects centraux dans le travail de l'acteur –, Bene parvint aux notions heureuses de la *phonè* et, par la suite, de la « machine actorielle ». Si sur le plan théorique et philosophique ces notions ont été largement prises en compte dans la bibliographie critique, sur un plan plus purement historiographique-théâtral, il reste cependant à examiner si les positions prises par Bene furent également le résultat d'autres « inventions », ou plutôt si elle se référaient à des méthodes et des thèmes qui étaient, au moins partiellement, préexistants. À ce propos, la perspective adoptée dans cette partie de ma thèse essaie de rassembler le discours énoncé par Bene, y compris sa *vis* polémique, pour le projeter dans l'histoire du théâtre et faire émerger ses prémisses et ses conséquences dans un panorama plus large. Il ne s'agit donc pas de narrer rétrospectivement le théâtre à travers l'utilisation du lexique et des catégories typiques adoptées par Bene (ou, à l'inverse, de raconter Bene à travers des catégories du passé), mais plutôt d'étudier les liens avec les événements historiques qui, contrairement à ce que propose une lecture extrinsèque du parcours de l'artiste comme fruit de lui-même, apparaissent unis par des relations d'appartenance mutuelle significatives.

Dans le cadre du discours polémique de Bene, un des domaines les plus discutés par l'acteur fut celui de la formation académique, dont il dénonça l'absence de disciplines qu'il considérait comme fondamentales : la déclamation (entendue au sens large comme

diction, utilisation de la voix, musicalité de la langue) et la métrique théâtrale. De ce côté aussi, Bene révèle une surprenante affinité avec certaines modalités du passé, en controverse avec le monde de son temps. En observant l'histoire des institutions académiques, on constate en effet une situation nettement plus proche de celle qu'il espérait, et qui existait encore quelques décennies avant son arrivée au théâtre. Comme si cela ne suffisait pas, le contexte académique, historiquement siège par excellence de l'enseignement de la déclamation, était aussi le lieu fertile d'incubation de projets liés aux mélologues. Le cas frappant, à cet égard, est celui tracé par l'expérience florentine, commencé en 1811 avec la fondation de l'enseignement de la déclamation sous l'influence française et jusqu'à 1918 avec la mort de son dernier directeur, Luigi Rasi. Sur la base de sources matérielles, d'événements historiques, de relations personnelles et institutionnelles documentées, j'essaierai de mettre en évidence la continuité de l'activité de Bene par rapport à cette dernière expérience spécifique. À Florence, la relation fructueuse et heureuse de contiguïté entre les institutions musicales et théâtrales de la ville aboutit au choix, inédit et porteur d'évolutions futures, de mélologues. Comme on verra par la suite, l'Académie florentine elle-même, bien qu'avec ses propres spécificités, exprima en réalité une conception de l'enseignement de l'art dramatique, typique de son temps et fruit d'expériences déjà cultivées à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La réception critique de Bene, pendant les années soixante-dix (*4. Le débat critique et les projets musicaux non réalisés*), sembla continuer sur la même double veine déjà rencontrée au cours de la décennie précédente, entre louanges et accusations de banalité. Dans la revue turinaise *Il Dramma*, Angelo Libertini en 1979 remarquait une tendance de Bene à aboutir d'une manière récurrente aux mêmes résultats esthétiques<sup>21</sup>. Dans le même temps, d'autres observateurs (Fabio Doplicher, Eduardo Sanguineti) confiaient à Bene le primat artistique dans le « théâtre de parole »<sup>22</sup> retrouvé. C'étaient les années de l'affirmation de la « leçon » de Bene, dont l'attrait aurait eu une influence croissante sur un grand nombre d'opérateurs de la scène, encore aujourd'hui perceptible. Parmi eux,

---

<sup>21</sup> Angelo Libertini, « Otello da Shakespeare secondo Carmelo Bene », *Il Dramma*, a. LV, n. 4, 1979, p. 23.

<sup>22</sup> Fabio Doplicher, « Il teatro cerca una parola nuova? », *Sipario*, 370, 1977, p. 2-4 ; E. Sanguineti, « Quali orizzonti si profilano per il teatro? », *Sipario*, 377, 1977, p. 2-3.

l'actrice Manuela Kustermann, dans un article paru en mai 1977, rappelait les enseignements reçus pendant son apprentissage avec Bene<sup>23</sup>. Après avoir cadré le processus créatif sur la voix comme basé sur des dissonances, Kustermann définissait le *modus operandi* de Bene comme « une méthode parallèle à la recherche musicale d'avant-garde contemporaine », dans laquelle le travail vocal sur les personnages ouvrait « un autre niveau de langage théâtral »<sup>24</sup>.

Pour sa part, Bene répondait en exacerbant son hostilité envers la critique journalistique et revendiquait une manière de plus en plus autonome et isolée d'opérer dans le système théâtral. Il n'est pas surprenant de remarquer l'absence de son nom dans l'*Annuaire des acteurs de 1978 à 1979*, publié à Rome<sup>25</sup> ; enfin, en 1978, il en vint à annoncer une nouvelle retraite après son *Othello* en cours de préparation. Cette fois, la vraie intention de l'acteur fut clarifiée dans le temps de quelques mois : il aurait abandonné de façon permanente le théâtre en prose, mais il serait entré dans une nouvelle sphère musicale.

Trois mois avant le début du *Manfred* à Santa Cecilia, en un essai sur l'*Écriture scénique* (mars 1979), Franco Quadri observa la tendance de Bene « à quitter le théâtre et à entrer dans la musique »<sup>26</sup>. Dans un entretien de la même période (intitulé *Après la parole, la musique*)<sup>27</sup>, Bene expliqua la nature de sa nouvelle opération théâtrale : au lieu d'une nouvelle révolution, il aura voulu offrir au public musical « quelque chose de complètement monastique, non mystique, rigoureux ». Ce n'était pas la première fois que Bene montrait sa fascination pour le monde musical, à partir de la définition de soi-même comme « la Maria Callas du théâtre de prose »<sup>28</sup> déjà en 1976, à quoi fera écho Giuseppe Di Stefano, en se disant « le Carmelo Bene du théâtre lyrique »<sup>29</sup>.

---

<sup>23</sup> Manuela Kustermann, « Il testo: un "oggetto teatrale" », *Sipario*, 372, 1977, p. 4-5.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Cfr. l'*Annuario degli attori 1978-79*, dirigé par Alessandro Ferraù, Emi Onorati, Roma, Star Edizioni Cinematografiche, 1978.

<sup>26</sup> Franco Quadri, « Editorial », *La scrittura scenica. Teatroltre*, mars 1979.

<sup>27</sup> Pietro Acquafredda, « Carmelo Bene: dopo la parola, la musica », *Paese Sera*, 3 mai 1979 ; maintenant i *Panta. Carmelo Bene*, dirigé par Luca Buoncristiano, Milano, Bompiani, 2012, p. 85-88.

<sup>28</sup> Piera Fogliani, « Credo in un teatro che uccide », *Oggi Illustrato*, in *Panta, op. cit.*, p. 57.

<sup>29</sup> Maria Talignani, Sebastiano Rolli, *Giuseppe Di Stefano. I suoi personaggi*, Parma, Azzali, 2003, p. 120.

En dialogue avec Quadri, en 1979, Bene mentionna un intéressant projet lyrique : le *Tamerlane* de Marlowe en version lyrique. Selon un témoignage de Piero Bellugi, Bene essaya sans succès plusieurs fois de réaliser ce projet. À cet égard, une rencontre artistique manquée fut celle avec Carlo Prosperi. Florentin et diplômé aussi au Conservatoire Cherubini, Prosperi condamna l'utilisation par Bene, à son avis exagérée, de l'amplification sonore<sup>30</sup>. Pour Bene, toutefois, l'utilisation des microphones et de l'instrumentation électronique amplifiait les possibilités phonatoires de la voix et contribuait à la création du concept de « machine actorielle ». En réfléchissant autour de la machine actorielle, Sergio Colomba affirma que sans un micro « l'acteur / interprète se limite à dire un discours, le *logos* : mais la *psyké*, comme variation d'âme (et donc comme variation vocale continue) et la *mousyké*, sont exclues »<sup>31</sup>. À l'utilisation du microphone Bene ajouta des haut-parleurs positionnés sur la scène, face à l'acteur, grâce auxquels il était possible de vérifier en temps réel la modulation et l'intensité sonore produites par sa propre voix. Le micro, par conséquent, avec encore les mots de Sergio Colomba, était conçu par Bene « comme un microscope, une caméra. [...] Pour définir le bon usage du micro on peut emprunter la même image que Léon Bloy a appliquée au paradoxe : un télescope pour les étoiles, un microscope pour les insectes, pour les bagatelles »<sup>32</sup>.

Si la rencontre avec Siciliani avait été, selon Bene, un « choc réciproque », celle avec Bellugi conduisit à une « entente immédiate » entre les deux : le chef d'orchestre trouva dans la voix de Bene une extraordinaire sensibilité musicale, à tel point qu'il réussit à sentir qu'il pouvait le diriger comme un véritable instrument, comme il le déclara lui-même dans un entretien paru le 22 juin 1979, à l'occasion d'une réplique du *Manfred* à Turin. Dans les journaux de cette époque, on parlait même d'une « compétition » entre deux orchestres différents : le vrai orchestre d'un côté contre l'orchestre de la gamme phonique et vocale de Carmelo Bene, de l'autre<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Piero Bellugi, « “O Diotima” : una storia personale. Da Carmelo Bene a Carlo Prosperi », *Antologia Vieusseux*, 33, 2007, p. 306-309.

<sup>31</sup> C. Bene, *La voce di Narciso*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> m. ven. (*pseud.* Marinella Venegoni), « La voce dell'attore diretta da Bellugi », *La Stampa*, 22 juin 1979, p. 7.

En plus de la tentative infructueuse de collaboration avec Prosperi, Bellugi a fait le récit d'un autre projet cultivé par Bene : les *Scènes du Faust de Goethe*<sup>34</sup>. Bien que non réalisé, ce projet témoigne, d'une manière assez significative, des intérêts de Bene en cette phase de sa carrière, après *Manfred*. D'une lettre envoyée par l'acteur en 1982 à Francesco Siciliani, nous apprenons aussi l'existence des autres projets musicaux, imaginés cette fois avec Luciano Berio : un nouveau *Hamlet* et, surtout, une version musicale du *Malade imaginaire*<sup>35</sup>. Conçus comme de nouvelles œuvres, les deux projets découlaient en réalité d'expériences antérieures. En particulier, la pièce de Molière était déjà objet de revisitation par Berio dans son précédent travail radiophonique de 1975, *Diario immaginario*.

Toujours, dans le cadre des projets de cette période restés inachevés, on peut citer les matériaux qui ont été récemment exposés à l'occasion de l'exposition *Il corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos* au Palazzo delle Esposizioni à Rome en 2019 : deux pages extraites des « notes manuscrites du projet d'un spectacle-concert non organisé avec de la musique de Roman Vlad ». L'œuvre en question aurait été inspirée par le *Pougatchev* de Sergueï Essénine (1921), à l'époque récemment réimprimé en Italie et dont on retrouve une très brève mention également dans l'autobiographie de Bene (« avec Roman Vlad j'ai collaboré à la création d'un *Pougatchev* d'Essénine sous forme de concert »<sup>36</sup>). Ce projet, à mon avis, peut être lu en relation avec une autre étude antérieure non réalisée, datant de la fin des années 1960 : l'*Eugène Onéguine* de Pouchkine, que, selon un article de 1968 de Italo Moscati, Bene voulait préparer dans la formule d'une pièce collective, résultat de « trois ateliers individuels »<sup>37</sup> conduits simultanément par lui, Corrado Ricci et Leo De Berardinis.

Dans la conclusion de ce paragraphe, je rappelle aussi les autres projets musicaux inachevés dans les années quatre-vingt-dix : *Androïde*, avec musiques de Gaetano Gianni Luporini, et un *Concerte mystique*, avec musiques pour flûte à bec de David Bellugi, fils

---

<sup>34</sup> Cf. P. Bellugi, « "O Diotima" », *op. cit.*, p. 307.

<sup>35</sup> Franco Carlo Ricci, *Francesco Siciliani. Sessant'anni di vita musicale in Italia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, p. 607.

<sup>36</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, *op. cit.*, p. 361.

<sup>37</sup> Italo Moscati, « Carmelo Bene e "Arden of Feversham" », *Sipario*, 263, 1968, p. 3.

de Piero Bellugi, des nouveaux « collages » de lectures poétiques, dont il y avait, jusqu'à récemment, peu de nouvelles. En 1999, trois ans avant sa disparition, Bene annonça de vouloir se consacrer à la réalisation de « peut-être, un Rigoletto du *Roi s'amuse* de Victor Hugo »<sup>38</sup>. Ce dernier projet n'a jamais vu le jour, mais s'inscrit dans la liste, aussi importante, des œuvres non réalisées par Bene.

Si le *Manfred* fut, pour Bene, la première rencontre avec le « Poème dramatique avec musique » de Schumann, pour Siciliani, ce projet pouvait compter sur des étapes précédentes. Des trois éditions du *Manfred* réalisées en Italie après la Seconde Guerre mondiale, Siciliani fut directement impliqué au moins dans une, lorsque, les 27 et 28 février 1971, sa fille Maria Francesca dirigea une version intégrale, jouant elle-même dans le personnage d'Astarté et avec la participation de Paolo Graziosi dans le rôle de l'anti-héros des Alpes bernoises. Siciliani ne fut pas trop loin aussi des deux autres éditions précédentes (1966, Opera di Roma, réalisé par Mauro Bolognini et avec la participation d'Enrico Maria Salerno ; 1970, RAI Auditorium à Turin, dirigé par Carlo Quartucci). Ainsi que pour le choix commun de l'opéra lui-même, un trait d'union entre ces trois mises en scène se retrouve dans l'utilisation de la même traduction, réalisée par Manganelli, et dans la direction d'orchestre confiée à Bellugi. En mars 1977, Bellugi dirigea également une exécution de *Manfred* au Politeama de Gênes, avec Corrado Pani dans le rôle principal.

Le choix particulier du *Manfred* par Siciliani ne fut pas le fruit du hasard. Au paragraphe 5.1 (*Le contexte artistique et productif*), j'analyse des antécédents dans la carrière artistique de Siciliani et en particulier des échos dans sa formation florentine. Pendant les années de ses études au Conservatoire « Cherubini », il avait eu l'occasion d'assister assidûment quelques personnalités du cercle musical toscan : parmi les plus décisives pour lui, Ildebrando Pizzetti, déjà mentionné pour le *Rappresentazione di Santa Uliva* en 1933, et, avant encore, pour la collaboration avec Luigi Rasi dans *La sacra rappresentazione di Abram e d'Isaac* par Feo Belcari en 1917. Ces deux expériences étaient proches quand, entre 1935 et 1937, Pizzetti prit « sous sa protection » le jeune

---

<sup>38</sup> Carmelo Bene, « Sto malissimo, sarò Adelchi », *la Repubblica*, 3 octobre 1997.

Siciliani<sup>39</sup>. Entre les écritures musicales de Siciliani de cette période, il est intéressant de remarquer le choix original de *Tre Laudi dell'Amor Divino* de Feo Belcari, dans une version musicale pour solistes et orchestre présentée à l'examen final de composition au Conservatoire en 1935.

Pendant la suite de sa carrière, Siciliani, en tant qu'organisateur musical, rechercha fréquemment des collaborations théâtrales à caractère novateur et, en particulier, dans le genre du mélodrame. Parmi elles, particulièrement importante fut la collaboration avec Dario Fo et Claudio Abbado sur l'*Histoire du Soldat* de Stravinski, en 1978 (production de la Scala). Dans un terrain déjà sillonné, la proposition du *Manfred* de Bene finalement arriva à Milan, durant l'été 1980. La présence de Siciliani comme directeur artistique de la Scala et de Carlo Maria Badini comme Surintendant du théâtre joua un rôle crucial favorable (Siciliani étant promoteur de l'initiative, et Badini vieux connaisseur du théâtre de Bene, à partir du Majakovskij de 1960 à Bologne, que Badini avait soutenu comme assesseur à la culture de la ville). La relation entre Bene et la ville de Milan connaîtra d'autres moments de collaboration dans les années suivantes : en 1984 avec l'*Adelchi* d'Alessandro Manzoni, et en 1989 avec la *Penthésilée n° 1* au Château Sforzesco<sup>40</sup>.

« Le théâtre italien est très vivant » : ainsi le journaliste Melton S. Davies intitula un article paru sur le *New York Times* le 13 mai 1979, sept jours après les débuts de *Manfred* par Bene à Santa Cecilia (6 mai)<sup>41</sup>. Dans son résumé, Davies souligna le rôle central de Bene dans le théâtre italien de ces années et l'influence exercée par lui sur ses contemporains. En particulier, le critique remarqua l'utilisation de la voix enregistrée par Bene et rappela les risques de modes, appropriations ou imitations : un risque que Bene – sans surprise – essaya d'éviter, refusant de se mettre à la tête de toute tendance ou d'une école.

---

<sup>39</sup> Franco Carlo Ricci, *Francesco Siciliani. Sessant'anni di vita musicale in Italia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, p. 46.

<sup>40</sup> Entre 1989 et 1990, Bene articula son étude sur la *Penthésilée* en deux moments : *Pentesilea la macchina attoriale-attorialità della macchina*, moment n° 1 du projet *Achilleide, da Stazio, Kleist, Omero e post-omerica*, Castello Sforzesco di Milano, 26 juillet 1989 et *Pentesilea*, moment n° 2, Teatro Olimpico de Rome, 19 janvier 1990. Sur la *Pentesilea* de Bene, cf. Simone Giorgino, « Carmelo Bene poeta : l'oscenità di Pentesilea fra riscrittura e traduzione », *Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Ottocentesca*, 3, 11, 2013, p. 73-85.

<sup>41</sup> Melton S. Davies, « Italian Theater is Molto Vivace », *New York Times*, 13 mai 1983, p. 7-8.

En tout cas, en plus des certains aspects typiques de son temps, l'opération de Bene autour des mélologues fut surtout riche de références à des formes et modalités du passé : à cet égard, Siro Ferrone, historien du théâtre de l'Université de Florence, définit en 1979 *Manfred* comme une « nostalgie vieille d'au moins cent ans »<sup>42</sup>. Dans son article, paru dans le quotidien *L'Unità*, Ferrone plaça Bene dans le fil rouge des innovateurs du théâtre, contre la « médiocrité de la vie bourgeoise » :

Aujourd'hui, Carmelo Bene essaie à nouveau et le fait avec l'esprit enthousiaste du naïf qui poursuit un retour aux origines, à une époque antérieure au péché originel. Il retrouve alors les ailes de l'ange déchu, se réincarne dans le rôle d'une diva chanteuse et récite un « mélologue ». C'est l'orchestre-bis de Piero Bellugi, c'est le chœur-bis, c'est l'amplificateur-bis du concert. Un monstre à plusieurs têtes avec une centaine de cordes vocales. [...] C'est un match de deux opposés, dans lequel la formidable machine à couper est Carmelo Bene [...] : une autre machine (microphone, magnétophone et amplificateur) peut ne pas plaire à certains Templiers de la musique<sup>43</sup>.

Pour le contexte théorique de l'opération théâtrale de Bene, il est intéressant de relire les déclarations de l'acteur de ces années. Dans un entretien avec Franco Quadri Bene s'exprima de la manière suivante : « Vous entendrez dans *Manfred* ce soir combien la voix a une dominante même au-dessus de l'orchestre, mais ce n'est pas seulement un fait du Surmoi, qui serait une opération strictement philologique, non, c'est l'affirmation de la volonté de puissance dans l'éternel retour, c'est un jeu légèrement différent »<sup>44</sup>. Il n'est pas surprenant de rencontrer des catégories nietzschéennes dans le discours de Bene, qui avait expressément annoncé la « clé dionysiaque »<sup>45</sup> comme la seule voie à suivre vers le « théâtre de l'irreprésentable ». Désormais, les sphères philosophique et théâtrale resteront inextricablement liées dans une relation de « superpositions » réciproques qui poussera

---

<sup>42</sup> Siro Ferrone, « Una nostalgia vecchia almeno di cento anni », *L'Unità*, 15 juillet 1979 ; maintenant in Id., *Visioni critiche: Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, édité par Teresa Megale et Francesca Simoncini, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 208.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Franco Quadri, « Colloquio con Carmelo Bene », in Id., *Il teatro degli anni Settanta*, Torino, Einaudi, 1982, p. 350.

<sup>45</sup> *Ibid.*

l'acteur vers son « vertige »<sup>46</sup> intellectuel et artistique dont procèderont ses créations ultérieures.

Dans l'article de Ferrone de 1979, émerge l'anticipation d'une terminologie qui deviendra bientôt cruciale pour Bene avec la naissance de la « machine actorielle », à partir des années quatre-vingt. En même temps, la recension de Ferrone (« Une nostalgie vieille d'au moins cent ans ») fait également référence à des motifs littéraires du passé. Parmi ceux-ci, je trouve intéressant de souligner l'épithète attribuée à Bene, à saveur virgilienne (cf. *Aen.* VI, 625-627 ; *Georg.* II, 42-44), d'un « monstre à plusieurs têtes et à cent cordes vocales »<sup>47</sup>. L'utilisation de motifs littéraires, ainsi qu'un éloge des compétences de l'acteur, renvoient à une tradition littéraire déjà consolidée, qui à Florence avait connu sa plus grande fortune : la classification de la voix en quatre métaux – liée au *topos* des « cent bouches ». Dans le contexte théâtral, cette classification avait eu son vif promulgateur en la figure de Luigi Rasi, le premier metteur en scène de mélodrames (*Manfred* et *Egmont*) en Italie ; à son tour, comme on verra, Rasi avait hérité plusieurs règles de déclamation d'Ernest Legouvé, selon une tradition d'enseignement de la lecture à haute voix de longue constitution dans l'histoire du théâtre<sup>48</sup>. Du *motif* littéraire à art théâtral, cette classification fut en fait utilisée par Rasi, et par Legouvé avant lui, pour enseigner la modulation de la voix à travers les registres principaux (haut, moyen, bas) et les métaux, autrement dits *coloris* (or, argent, bronze, velours).

La vitalité littéraire du motif des métaux de la voix, durant la même année de *Manfred* (et du compte-rendu de Ferrone) transparaît dans un autre travail musical, l'*Éloge de la folie* de Carlo Prospero. Seule œuvre pour la scène composée par Prospero, entre 1978 et 1979 comme « divertissement dansé », l'*Éloge de la folie* contient un nombre élevé de références littéraires. Entre autres, un passage significatif a été indiqué par Silvana Seidel

---

<sup>46</sup> Ainsi Bene s'exprime en ces termes dans sa deuxième autobiographie : « Je suis un vertige. Si quelqu'un m'arrête, c'est le désastre. Je suis comme des toupies pour enfants. Je tourne sur moi-même, quand tu m'arrêtes, je chute par terre ». C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, *op. cit.*, p. 409.

<sup>47</sup> Siro Ferrone, *Una nostalgia vecchia almeno di cento anni*, *op. cit.*, p. 208.

<sup>48</sup> Sur la classification de la voix selon quatre métaux, j'ai consacré un essai intitulé « Luigi Rasi e i quattro metalli della voce. Radici di una classificazione nella trattatistica declamatoria ottocentesca », *AION. Annali Università degli Studi di Napoli – "L'Orientale"*, - sezione *romanza*, LVIII, 2 (2016), p. 59-126.

Menchi comme hautement emblématique de cette attitude créative<sup>49</sup> : la référence aux *topos* des « cent bouches », réécrite par Prospero à partir de la célèbre formulation latine, rapportée par Érasme, dans un de ses *Adagia* (644. « Ferreus, aheneus »), à la source homérique (*Il.* V, 785-786 ; XVIII, 222-224), avant même la version virgilienne.

Parmi les élèves de Rasi, deux en particulier se consacrèrent au mélologue dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : Corrado et Domenico Tumiati. Acteur le premier, dramaturge le deuxième, les frères Tumiati promurent un répertoire de mélologues dont le plus fameux fut la *Parisina*, avec musique de Vittore Veneziani. Lors de la création, le 22 mai 1903 au château Estense de Ferrare, D'Annunzio était présent dans le public. Dix ans plus tard, il sera l'auteur du livret de *Parisina*, tragédie lyrique en quatre actes mise en musique par Pietro Mascagni. La presse de l'époque souligna la nouveauté représentée pour l'opération des frères Tumiati, dont la *Parisina* s'inspirait du poème éponyme de Byron (1815), remontant aux mêmes années que *Manfred* (1816-1817). Bien que le jugement historiographique sur les mélologues de Tumiati n'ait pas été très favorable, la survie de leur mémoire par différents acteurs a contribué à la fortune de ce genre dans le panorama italien, profondément changé au réveil du cauchemar des vingt ans fascistes et de la Seconde Guerre mondiale. Parmi ces acteurs, Arnaldo Foà, originaire de Ferrare, qui en 2005 enregistra la *Parisina* et d'autres mélologues de Tumiati.

Parmi les rares représentations des mélologues en Italie après la Seconde Guerre mondiale, outre les éditions du *Manfred* déjà mentionnées, il faut rappeler les deux mises en scène d'*Egmont* de 1967, dans le XXX Maggio Musicale Fiorentino et à la Scala de Milan, respectivement sous la direction de Gianandrea Gavazzeni et d'Aldo Ceccato. Mis en scène par Luchino Visconti et avec la participation, notamment, de Giorgio de Lullo (*Egmont*), Romolo Valli (*duc d'Albe*) et Ottavia Piccolo (*Chiarina*), le spectacle, dans ses deux éditions différentes, eut une résonance remarquable. Cesare Molinari – qui évidemment n'était pas au courant de la première version de Rasi – salua l'*Egmont* du

---

<sup>49</sup> Cf. Seidel Menchi Silvana, « Follia e malinconia. Note su Carlo Prospero e il suo "Elogio della follia" », *Antologia Vieusseux*, 33, 2007, p. 267-275.

1967 comme « la première représentation complète » d'un texte peu connu en Italie<sup>50</sup>. L'oubli de la réalisation de Rasi reflète inévitablement la longue période d'absence historiographique qui a fini par entourer la mémoire de son École à Florence. Pour ce qui concerne le spectacle de 1967, il est cependant intéressant de noter que la nature hybride de l'œuvre poussa Visconti – comme le fait remarquer Molinari – à créer « une sorte de terrain d'entente entre l'opéra et le drame en prose » le conduisant à « une direction qui à bien des égards peut être définie comme mélodramatique »<sup>51</sup>.

Les antécédents de Rasi sur *Manfred* et *Egmont* méritent une attention particulière : non seulement en raison de ce renouvellement innovant du répertoire, en avance pour l'Italie mais en ligne avec les expériences contemporaines européennes, mais aussi pour leur valeur intrinsèquement théâtrale. Six copies du *Manfred* conservées au « Fondo Teatro Universitario » à la Bibliothèque de Florence, ont été richement annotées par Rasi pour la subdivision des parties déclamées sur la musique sans la musique (« prose », « mélologue », « musique »<sup>52</sup>). Cette expérience de Rasi, toutefois, a reçu une attention critique limitée. Le peu d'intérêt manifesté par la critique théâtrale de l'époque, et par la suite de l'historiographie, frappant si on le compare à la réception musicale plus soignée, a eu des répercussions sur la poursuite de ce type d'activité. Ce n'est donc pas un hasard si cet héritage théâtral, longtemps confiné dans le domaine musical et oublié, reviendra à la surface dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, avec l'aventure musicale de Bene.

Dans la suite du chapitre (5.3 *Du monologue au mélologue : la partition théâtrale et la phoné*), je me concentre sur la prédilection commune, de Rasi et de Bene, pour le genre du monologue théâtral, avant de la 'découverte' des mélologues. En ce sens, la passion pour les monologues fonctionna comme un véritable tremplin vers des étapes

---

<sup>50</sup> Cesare Molinari, *Luchino Visconti en Il Maggio Musicale Fiorentino, vol. II. I grandi spettacoli*, dirigé par Raffaele Monti, Firenze, Luca Editore, 1986, p. 217-228

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>52</sup> Je suis reconnaissant à Dr. Giovanna Grifoni, responsable de la section « Textes rares » à la Bibliothèque de l'Université de Florence, pour la possibilité d'étudier les textes annotés par Rasi, qui précédemment n'étaient pas encore attribués à Rasi. Sur ce sujet, j'ai fait une communication à l'Université de Padoue dans le colloque, organisé par Prof. Paola Degli Esposti, « Intrecci. Incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento », 9-10 mai 2019.

ultérieures. Rasi, en particulier, fut lui-même auteur d'un répertoire à succès<sup>53</sup>. Comme l'écrivait un critique de l'époque : « Pour Rasi le monologue, déjà si répandu en France et encore inconnu chez nous, est la composition scénique la plus appropriée pour parfaire et mettre en valeur les bonnes qualités d'un acteur : la voix, le caractère, la mémoire, l'intelligence »<sup>54</sup>. Quant à la manière de déclamer, Rasi fournira, quelques années plus tard, quelques indications suffisamment claires : l'acteur engagé dans le monologue devait strictement adhérer à la « mobilité vive de la physionomie, et à l'immobilité parfaite de la personne »<sup>55</sup>.

Nous trouvons là une définition assez remarquable de la dichotomie qui s'opère entre l'acteur comme interprète du personnage et comme orateur du monologue. Quelques décennies après Rasi, Bene formulera des considérations assez proches, rejetant catégoriquement pour lui-même la définition de l'acteur comme « interprète de personnage » et revendiquant la primauté de la déclamation du vers et des mots. Ces indications constitueront pour lui une étape vers la formulation de la *phonè*, notion plurielle au sein de laquelle s'enchaîneront les liens entre l'usage de la voix, la négation de la représentation et la conception d'un théâtre pensé comme « non-lieu ».

Pour Rasi, l'institution de cours de déclamation à destination des étudiants de chant et de musique, les échanges avec les professeurs de l'Institut musical, la recherche d'œuvres à contenu musical et théâtral à la fois, la lecture des essais français sur la déclamation, furent les étapes de ce processus de raffinement qui culmina, finalement, dans le répertoire des mélologues. Remarquée par Gabriele D'Annunzio pendant les répétitions de *Francesca da Rimini* (1901), la capacité mûrie de Rasi à « entonner » sa déclamation avec la musique fut liée précisément à l'expérience acquise dans le

---

<sup>53</sup> Luigi Rasi, *Il libro dei monologhi*, Milano, Hoepli, 1891 ; *Il secondo libro dei monologhi*, Milano, Hoepli, 1893.

<sup>54</sup> G.p. compte-rendu de *Il libro dei monologhi* de Luigi Rasi, *Corriere della Sera*, 4-5 novembre 1887, p. 1.

<sup>55</sup> L. Rasi, *L'arte del comico*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, p. 63.

*Manfred*<sup>56</sup>. Une description plus précise de la diction des mélologues de Rasi est due à un musicologue, Arnaldo Bonaventura<sup>57</sup>.

Même pour Bene, la méthode était apparemment simple : « à chaque chant récitatif de Bene, suit un contrechant de l'orchestre ». En identifiant ce modèle binaire, Jean-Paul Manganaro en décrit le résultat non définitif, tendant plutôt à nier toute centralité des significations et à faire naître « un modèle esthétique de la transgression, une manière absolument nouvelle de créer ». Selon Manganaro, l'organisation des modes vocaux devient ainsi « le lieu obligatoire de passage des forces et est encore confirmée par *Manfred*, où le processus de dissonance et de variation au sein des éléments prosodiques et mélodiques est conduit à la limite extrême de la purification, la transparence ».

Comme nous avons vu, la tendance de Bene à « entrer dans la musique », fut enregistrée dans la même année 1979 par le critique Franco Quadri. Rasi aussi fut reconnu de son vivant pour la portée innovante de son opération, mais la conscience qu'il avait marqué un passage fondamental ne fut effective que bien après sa mort. En 1941 (Rasi était mort le 9 novembre 1918), le musicologue Giulio Fara, dans une étude parue dans la revue *L'Italia dialettale*, souligna le fait que Rasi était « résolument entré » dans la sphère musicale. En d'autres termes, selon Fara, Rasi avait montré « toutes les similitudes, les affinités, la relation étroite entre l'art de dire et l'art de chanter »<sup>58</sup>. En plus de la classification en quatre métaux, Rasi avait développé une extrême attention à la voix humaine, comparée par lui au clavier d'un piano, composé de trois octaves et présenté aux étudiants comme une « ligne droite divisée en trois parties égales »<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> Cf. T. Sormanni Rasi, « Diario della Compagnia Drammatica Fiorentina di Luigi Rasi dal 18 febbraio al 5 dicembre 1899. Cinque mesi con Eleonora Duse ; Le prove e l'andata in scena della 'Francesca da Rimini'. Dall'ottobre al dicembre 1901 », édité par A. Barbina, *Ariel*, VI, 1991, p. 185.

<sup>57</sup> « Rasi tire de la diction des mélologues tout ce qu'il est possible : avec un art exquis il parvient à fonder sa voix dans la musique, à la faire sonner avec elle, à la suivre dans les modulations, dans les cadences, et tout cela sans chanter jamais, c'est-à-dire en restant dans les limites de la récitation parlée. Il s'agit de nuances d'intonation, de changements de mesure, de tempo, d'alternance d'effets comiques et dramatiques, par lesquelles la déclamation est mise en musique sans que l'une n'écrase l'autre, formant un trait homogène ». cf. A. Bonaventura, « *I melologhi* », *Gazzetta Musicale di Milano*, XXX, 1895, p. 502.

<sup>58</sup> Giulio Fara, « Orizzonti musicali nella Glottologia », *L'Italia dialettale. Rivista di dialettologia italiana*, XVII, 1941, p. 88.

<sup>59</sup> L. Rasi, *La lettura ad alta voce*, Roma, Paravia, 1883, p. 28.

Dans un récent entretien réalisé par Franco Perrelli au Teatro Stabile de Turin, en novembre 2016, l'acteur et metteur en scène Gabriele Lavia a attribué à Bene la connaissance et l'utilisation d'une classification de la voix qui correspond précisément à celle systématisée par Ernest Legouvé et Luigi Rasi. Ce témoignage est particulièrement impressionnant, car il introduit un élément totalement absent, tant dans les écrits de l'acteur, que dans les études qui lui sont consacrées. Au cours du dialogue, Lavia a déclaré :

[Carmelo Bene] avait ses 'trigrammi'<sup>60</sup> Combien de fois a-t-il tracé les trois lignes... Pas le pentagramme, le 'trigramma' : avec la voix de bronze, la voix d'or, la voix d'argent. Parfois, il transcrivait son texte, avec sa *phonè*. [...] Quand il devait changer, il utilisait le trigramme : « Je fais tout cela dans la zone d'argent, ceci dans la zone de bronze, ceci dans la zone d'or »<sup>61</sup>.

Dans l'état actuel de la documentation, on ne trouve aucune trace de l'utilisation d'une telle partition sous forme de « trigrammi », associés à la définition des métaux de la voix. Ces éléments n'ont pas été confirmés dans les entretiens que j'ai pu effectuer avec des personnes qui ont travaillé avec Bene pendant les années de la saison musicale et les suivantes : entre autres, Lydia Mancinelli, Sonia Bergamasco, Marcello Panni, Luisa Viglietti. La seule autre référence à l'utilisation d'un « trigramme » se trouve dans une étude de Bruno Venturi de 1986 consacrée à *Manfred*<sup>62</sup>.

Sans établir une relation étroite de causalité, il est intéressant d'observer des similitudes entre les conceptions théâtrales de Rasi et de Bene. L'amour pour le monologue et une conception musicale de la voix furent des éléments essentiels, qu'ils trouvèrent dans le répertoire des mélodrames, et qu'ils portèrent à un point idéal de synthèse et de nouvelle élaboration. Dans son essai théorique de 1982, *La Voix de Narcisse*, Bene consacra un chapitre au « Monologue », genre qu'il définit d'une manière

---

<sup>60</sup> Gabriele Lavia utilise l'expression « trigramma » pour indiquer une portée musicale (en italien : « pentagramma ») à trois lignes, sur laquelle Bene aurait annoté la partition vocale de la déclamation.

<sup>61</sup> Rencontre avec Gabriele Lavia, introduite et animée par Franco Perrelli, sur *L'homme à la fleur dans sa bouche* de Pirandello, dans le cadre des rencontres avec le public « Retrosceca 2016/17 » au Teatro Gobetti de Turin, le 23 novembre 2016. L'interview est conservée au Centro Studi du Teatro Stabile de Turin.

<sup>62</sup> Bruno Venturi, « Il testo come partitura », *Teatro festival*, 4, juin-juillet 1986, p. 57.

proche de la conception du « soliloque », décrite par Derrida dans son livre de 1967 sur Husserl, *La Voix et le Phénomène*<sup>63</sup>.

Pour Bene, le monologue impliquait la « suspension du tragique » (à travers la « suspension du dialogue »), une relation avec Dieu et son « manque » (« le monologue intérieur est Dieu qui parle-chante »), l'identification avec *le* théâtre (« le ‘ monologue ’ n'est pas un moment comme un autre au théâtre. Au contraire, c'est tout le spectacle. Le Monologue est le théâtre »)<sup>64</sup>. Lié inextricablement aux états d'intériorité et d'intimité, ce dernier étudie également en profondeur à travers des lectures poétiques (Hölderlin) et philosophiques (Heidegger, Derrida), le monologue se prête admirablement comme un lieu de formation idéal pour une esthétique théâtrale exclusivement littéraire, mais accompagné d'indications pratiques pour la scène concernant l'utilisation de la voix et du geste. Pour ce qui concerne la *phonè*, sa « naissance » et son développement ont été contextualisés par Piergiorgio Giacchè dans son volume anthropologique dédié à l'acteur, et approuvé par Bene même en 1997<sup>65</sup>. Elle fut énoncée dans les années quatre-vingt comme un noyau esthétique et conceptuel de transition vers la naissance de la « machine actorielle », définie par Bene comme « l'invention-réalisation d'un acteur-machine [qui] marque les trois mille dernières années de non-histoire du théâtre »<sup>66</sup>.

Dans le contexte du retour d'intérêt pour la voix, toujours étendu aux études classiques et philosophiques, la *phonè* avait trouvé sa formulation chez Heidegger (Luigi Pareyson souligne le terme dans ses *Gloses à l'Être et Temps*, étudié par lui avant 1938<sup>67</sup>) et chez Derrida. À partir de deux passages célèbres de la *Politique* (1253a 9-19) et de la *Poétique* (1457a, 5-30), dans lesquels Aristote distingue la voix des hommes de celle des animaux pour l'usage du mot, l'interprétation de l'expression *phoné semantike* a souvent été discutée. Maurizio Ferraris a souligné un passage de *De anima* (428b 5 ff.), où Aristote définit une fois de plus ce qui transforme le son (*psòfos*) en voix (*phonè*) : par le sens, « la

---

<sup>63</sup> Cf. J. Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989<sup>5</sup>, p. 35-52.

<sup>64</sup> C. Bene, *La voce di Narciso*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>65</sup> P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 2007<sup>2</sup>.

<sup>66</sup> C. Bene, *Vita di Carmelo Bene*, *op. cit.*, p. 337.

<sup>67</sup> Luigi Pareyson, *Glosse a Sein und Zeit di Martin Heidegger*, édité par Maria Luisa Lamberto et Ugo Ugazio, Torino, Trauben, 2007, p. 79.

*phonè* est une espèce de *psòfos* émise par la langue, mais elle est *semantikè*, elle exprime ce qui est imprimé sur l'âme »<sup>68</sup>.

Si donc « l'époque de la phonè », fut définie par Derrida en 1967, c'est néanmoins à Bene que nous devons reconnaître l'avènement de cette dimension dans la sphère théâtrale : « Incipit Carmelo Bene », affirma Pierre Klossowski en 1981, reconnaissant à l'acteur un tournant sans précédent dans le théâtre européen. Bene même ne rejeta pas ce type de consécration, quand – avec un goût nietzschéen – il déclara : « Il y a un théâtre avant Carmelo Bene et un théâtre après Carmelo Bene »<sup>69</sup>. Le thème, il faut le dire, n'a pas seulement une extériorité critique et spectaculaire pour l'acteur : liée à l'*intimité* (inspirée d'un fragment de Hölderlin, *Alles ist innig*<sup>70</sup>, transcrite par Bene dans l'épigraphe de la *Voix de Narcisse*), la *phoné* devient pour l'acteur l'occasion de « mûrir l'intimité de l'écoute » grâce au « prodige de l'amplification sonore »<sup>71</sup>. Ainsi s'exprima l'acteur, à cet égard :

[grâce à] dix-douze mille watts émis par l'assemblage séparé de trois ou quatre systèmes acoustiques (et dans lesquels moi, en toute confidentialité et en tout abandon, je déclame ma lecture comme une non-mémoire), les spectateurs du Teatro Argentina ont pénétré au sein de leur corps d'écoute. Voici *l'au-dedans* qui passe à un autre *au-dedans*. Voix-écoute et voix-écoutée, intimes précisément parce que déplacées, soustraites l'une de l'autre<sup>72</sup>

De surcroît, dans sa première autobiographie de 1983, Bene revint sur sa conception intime de la déclamation et reconnut comme seule interprétation critique acceptable, celle de Deleuze :

Lors de ma 'première' de *Manfred-Byron-Schumann* à La Scala, où, dans un public acclamant, les critiques de théâtre et de musique balbutiaient stupéfaits autour du « recitar cantando » et d'autres bévues, voilà encore Gilles Deleuze qui explique, passionnément, que cette proposition de CB n'est pas du tout le phénomène des « hauteurs », mais le défi et la victoire du « modal » où précisément

---

<sup>68</sup> Maurizio Ferraris, « Voce, scrittura e interpretazione dal Perì Hermeneias alla grammatologia », *Convegno Internazionale sul tema : Ermeneutica e critica. Atti dei convegni Lincei (Roma, 7-8 ottobre 1966)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1998, p. 47.

<sup>69</sup> Giuseppe Tesorio, « L'ira funesta' di Carmelo Bene », *Corriere della Sera*, 25 juillet 1989, p. 30.

<sup>70</sup> F. Hölderlin, *Gestalt und Geist*, Stuttgarter Ausgabe, vol. II, t. 1, Kohlhammer, Stuttgart, 1951, p. 321.

<sup>71</sup> C. Bene, *La voce di Narciso*, *op. cit.*, p. 167.

<sup>72</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, *op. cit.*, p. 339.

(noter que justement les « affects » étaient appelés dans la musique du temps passé, des « modes »), « les affects deviennent des modes »<sup>73</sup>.

Il n'est pas surprenant que Bene ait montré une attention remarquable à ces thèmes en plein milieu de son aventure musicale. En plus des conséquences théoriques qui découleront de son expérience, il est tout aussi intéressant de regarder en arrière à la recherche de références à des conceptions antérieures dans l'histoire du théâtre. À ce propos, dans la troisième partie de la thèse, j'essaie à retracer le fil conducteur d'une discipline qui, à travers des expériences françaises et italiennes, a longtemps prospéré au sein des académies d'art dramatique, jusqu'à sa rapide disparition.

---

<sup>73</sup> C. Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)ero(es)*, Milano, Bompiani, 2017<sup>5</sup>, p. 122.

PARTIE III. LA DECLAMATION COMME DISCIPLINE D'ENSEIGNEMENT ACADEMIQUE. UN  
EXCURSUS HISTORIQUE ENTRE XVIII<sup>E</sup> ET XIX<sup>E</sup> SIECLES

Dans un entretien réalisé par Sandro Bolchi en 1980, pendant les répétitions du *Manfred* à la Fenice, Bene accusa les Académies théâtrales italiennes de négligence didactique autour de la déclamation :

Sandro Bolchi : « Qui apprend aux acteurs à utiliser la voix d'une certaine manière ? »

Carmelo Bene : « Aujourd'hui, personne. Tout d'abord, l'acteur italien néglige le vers. L'hendécasyllabe, l'octonarium, le décasyllabe, le pentasyllabe double... ils ne savent pas ce que c'est. Un heptasyllabe ? Quoi ? En conséquence, ils ont disparu, même dans les académies ils sont faux – je ne parle pas de diction ou d'orthophonie – le son est perdu »<sup>74</sup>.

Par rapport à ces déclarations, en remontant quelques décennies en arrière, on observe une situation très différente, d'une portée presque opposée par rapport à celle dénoncée par Bene. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, au XIX<sup>e</sup> siècle, et jusqu'aux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, les Académies furent, au contraire, les institutions dépositaires de l'enseignement de la déclamation et de métrologie théâtrale, alors que les éléments relatifs à l'action, à la recherche de la « vérité » et aux émotions sur la scène, étaient la prérogative des protagonistes de la scène.

« Pourquoi comédiens et musiciens se sont-ils à un moment donné séparés ? »<sup>75</sup>, se demandait en 2005 Alain Zaepffel, professeur de Musique vocale au Conservatoire de Paris, autour des raisons d'une séparation historique, entre la musique et la déclamation, dont les causes n'ont pas encore été pleinement comprises. Dans le cadre de cette recherche, je me limite à retracer quelques événements significatifs liés à l'enseignement

---

<sup>74</sup> Cf. *Carmelo Bene in Musica, op. cit.* (cf. *supra* p. 4, n. 3).

<sup>75</sup> Alain Zaepffel, « Quelques notes sur la déclamation... », *Insistance*, 2, 1, 2006, p. 65-72.

de la déclamation en France de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> siècle. Pour mieux montrer les étapes qui ont marqué ce chemin, je propose un bref *excursus* qui aboutira à la création de la chaire de Déclamation à Florence en 1811 par Antonio Morrocchesi, dont l'héritage fut finalement recueilli en 1882 par Luigi Rasi, dans son *École de Déclamation à Florence*, la dernière institution italienne dédiée à l'enseignement de cette discipline.

Dans son ouvrage de 1895 sur les *Anciennes écoles de déclamation dramatique*, Constant Pierre retraça les événements des écoles de déclamation françaises justement autour du rapport de proximité entre la déclamation et la musique, dans une relation de coexistence articulée et parfois même conflictuelle<sup>76</sup>. Dans l'École de Chant et de Déclamation dirigée à partir de 1672 par le florentin Giovanni Battista Lulli, l'enseignement de la déclamation fut prévu dans les programmes didactiques (en 1666, elle avait été insérée déjà dans le programme de l'Accademia filarmonica de Bologne). Naturalisé Lully, le compositeur italien laissa après sa mort à Marthe Le Rochois la direction d'une École homonyme située rue Saint-Honoré, où elle mena ses activités jusqu'à 1726. Au « Magasin » rue Saint-Nicaise à partir de 1714, par contre, la déclamation ne fut pas considérée pour une longue période. Selon l'opinion exprimée par Roger Baschet en 1943, le Magasin « ne brillait ni par la méthode ni par le travail » ; ce fut seulement en 1775 que la déclamation fut insérée comme discipline. Toutefois, le siècle connaissait d'autres expériences remarquables qu'il convient de signaler.

Le 4 septembre 1756, Lekain prononça un appel, signé avec Bellecourt et Préville, aux Gentilshommes de la Chambre du Roi, pour l'institution d'une École dramatique<sup>77</sup>. À ce propos, Théodor Lassabathie<sup>78</sup> a lu la reprise de l'enseignement de la déclamation à Paris, en 1784, comme une réalisation tardive de l'appel de 1756 de l'acteur voltairien. Dans l'intention de Lekain, cette école aurait dû être dotée d'une « Pension alimentaire » pour quatorze étudiants par an, également répartis entre les deux sexes. Pour les exercices,

---

<sup>76</sup> Cf. Constant Pierre, *Les Anciennes écoles de déclamation dramatique*, Paris, Tresse et Stock, 1895, p. 17 : « La musique, qui avait failli causer la décadence de l'art du comédien – du moins on l'en avait accusée – vint à son secours en facilitant la réalisation des projets qui avaient tant de peine à prendre corps ».

<sup>77</sup> Pour le texte de l'appel, cf. Henri-Louis Lekain, *Mémoires de Lekain, précédés de réflexions sur cet acteur, et sur l'art théâtral par M. Talma*, Paris, Ledoux, 1801, p. 175-179.

<sup>78</sup> Théodor Lassabathie, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*, Paris, Lévy Frères, 1860.

l'institution aurait été équipée d'un petit théâtre au Palais du Luxembourg, dont bénéficiaient les cours donnés chaque semaine par trois professeurs sur les genres de la comédie et de la tragédie. L'hostilité envers l'opéra-comique était clairement marquée par Lekain et exigée des étudiants aussi, sous peine de suspension du brevet. Selon lui, il fallait s'opposer à la diffusion des « petites ariettes, qui ne sont ni françaises ni italiennes »<sup>79</sup>. Dans le même temps, Lekain envisagea à rétablir un système national dans lequel les théâtres provinciaux pussent également contribuer à la formation d'une « milice réelle, de laquelle on pouvait tirer les meilleurs sujets pour compléter la troupe du Roi »<sup>80</sup>. Dans son appel, l'acteur tragique évoqua également la nécessité d'une bibliothèque théâtrale dont l'utilité aurait augmenté avec le temps pour devenir un lieu d'étude quotidien pour tous les passionnés de théâtre. Sur ce front également, le projet d'école de Lekain semble avoir anticipé les futures institutions théâtrales du XIX<sup>e</sup> siècle, où la création d'archives pour le théâtre deviendra une pratique de plus en plus perçue comme nécessaire.

Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la formation des acteurs (hors de la scène) était faite sur une base individuelle par le recours à des professeurs privés. Cette pratique a été encouragée, de manière institutionnelle, grâce à l'attribution de prix et de distinctions aux étudiants et aux enseignants : parmi eux, Lekain lui-même reçut une pension de cinq cents lires pour la formation de Madame Rose Vestris en 1769, sœur de Dugazon et plus tard parmi les premières actrices à épouser la cause de la Révolution.

L'institution manquée de l'école de Lekain, cependant, ouvra la voie à une expérience supplémentaire, courte et troublée, dont Préville, cosignataire de l'appel de 1756, fut le protagoniste. Les difficultés traversées par cette institution (attaquée, entre autres, par Papillon de la Ferté), et l'insuffisance culturelle du Magasin, mena, en 1784 à la fondation d'une nouvelle école aux Menus-Plaisirs, rue Bergère. En 1786, le Conservatoire fut doté d'une classe de Déclamation dont Dugazon, Fleury et Molé furent chargés<sup>81</sup>. Sur la

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>80</sup> Henri-Louis Lekain, *Mémoires de Lekain, op. cit.*, p. 175.

<sup>81</sup> Voir aussi Michel-Paul Guy de Chabanon, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785, p. 338.

relation de proximité entre les cultures italienne et française, à propos de la nouvelle école, ainsi s'exprima Le Prévost :

La France recueillera abondamment les fruits de cette institution, lorsqu'on verra, dans quelques années sortir de cette École des sujets instruits, tant en qualité d'Acteurs que de Compositeurs, qui prouveront par leurs productions que le goût de la bonne musique nous est aussi facile et aussi naturel qu'aux Italiens. On reconnoîtra alors que les peuples d'Italie n'ont eu l'avantage sur nous que parce qu'ils jouissent, depuis long-tems [*sic*], d'un établissement de cette nature, sous le titre de *Conservatoire*<sup>82</sup>.

Parmi les premiers élèves de la classe de Molé, se trouvait Talma. Un dialogue entre le professeur et l'étudiant, rappelé par Regnault-Watin dans un livre de mémoires sur Talma, témoigne de manière significative du débat théorique sur la relation entre l'art et la nature cultivée au sein de l'école ces années-là. Dérivant les apparences du théâtre d'émotions réelles, « ce qui se passe dans le public est un jeu convenu » et « ce qui est ressenti dans le public est *une réalité* » :

Tout ce qui se passe au théâtre est factice ; tout y est d'invention, de convention, ainsi que le langage et la manière d'exprimer les passions, les fureurs, la tendresse. [...] C'est des apparences, non pas trompeuses, mais illusoires, que sortent des émotions et des jouissances réelles. Simulées par ceux qui ont l'air de les ressentir, elles sont réelles pour ceux dans lesquels on les excite. En un mot, ce qui se passe sur la scène est *un jeu convenu* ; ce qu'on éprouve au parterre est *une réalité*<sup>83</sup>.

Parmi les moyens artificiels du théâtre envisagés dans la « convention », un espace central été occupé par la déclamation. En décembre 1787, la première classe de Delaporte, secrétaire de la Comédie-Française, fut concentrée autour de la grammaire et de la prosodie françaises : les résultats obtenus furent périodiquement présentés à un public exceptionnel, selon un modèle basé sur des exercices publics qui connaîtront une longue fortune.

Après ces événements, l'histoire du Conservatoire se mêle aux événements de la Révolution. L'École gratuite de musique de la Garde nationale Parisienne de Bernard Sarrette et l'École de Chant et de Déclamation furent unis le 16 Thermidor an III. Le 3 mars 1806, Napoléon ajouta quatre nouveaux cours au Conservatoire (« deux consacrés à

---

<sup>82</sup> François Le Prévost d'Exmes, « Ecole Royale de Chant, de Danse & de Déclamation », *Journal littéraire de Nancy*, XIX, 1786, p. 187-192.

<sup>83</sup> *Ibid.*

la Scène Lyrique et deux à la Scène Dramatique »<sup>84</sup>). Les professeurs de déclamation furent, en plus de Dugazon, Monvel, Dazincourt, Lafond, et, à partir du juillet 1807, Talma. En 1808, l'enseignement des cours de français et d'italien, de littérature, d'histoire et de géographie furent établis et en 1812 le Conservatoire reçut son nom complet (« Conservatoire Impérial de Musique et de Déclamation »).

Avec la Restauration, et après 26 ans d'activité, Sarrette fut forcé de démissionner : son dernier projet, d'une vocation quasi républicaine, visait à un programme de création, dans toute la France, d'un réseau d'écoles de musique, qui aurait pu former 2650 élèves. En 1816, le baron de la Ferté, dans le nouveau climat politique, fit nommer le florentin Luigi Cherubini Inspecteur du Conservatoire, devenu École royale de musique et de déclamation. Le compositeur italien rétablit la classe de Déclamation à la fin de 1825, et la confia à MM<sup>rs</sup> Fleury, S<sup>r</sup> Prix et Michelot. En plus de ceux-ci, parmi les professeurs de déclamation pendant les soixante années suivantes, on peut rappeler Pierre Lafon (professeur de déclamation en 1827-1830), Eugénie Lambert (chargée de déclamation lyrique en 1837-1838) et Nicolas Prosper Levasseur (professeur de déclamation lyrique entre 1840 et 1870). Parmi les acteurs et les actrices les plus célèbres de la Comédie Française enseignèrent Mlle Mars (1842-1843), Théodor-François Moreau-Sainti (1841-1857), Laurent Joseph Morent (1828-1866, professeur de lecture à voix haute et déclamation lyrique), Adolphe Nourrit (1827-1838), Auguste Nourrit (1839-1841), Henri-Louis Oban (1857-1895), Jean-François Provost (1839-1862), Rachel (1855-1857), Joseph-François Regnier de la Brière (1854-1885, professeur de déclamation dramatique, diction et déclamation lyrique), Joseph-Isidore Samson (professeur de déclamation dramatique et histoire de la littérature appliquée à l'art et au théâtre, 1827-1867).

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la prolifération d'essais et publications eut un rôle crucial pour la déclamation : citons notamment *L'art de lire à haute voix. Suivi de l'application de ses principes à la lecture des ouvrages d'éloquence et de poésie* par Louis Dubroca

---

<sup>84</sup> *Le conservatoire de Paris. Des menus-plaisirs à la Cité de la musique 1795-1995*, sous la direction de Anne Bongrain et Yves Gérard, assistés de Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Paris, Buchet-Chastel, 1996, p. 155.

(1825), *l'Étude sur l'art de parler en public* de l'Abbé Bautain (1863) et *De la Physiognomie et de la parole* d'Albert Lemoine (1865).

Dans le paragraphe 6.1 (*Ernest Legouvé et la Lecture en action*) je me concentre sur la théorisation d'Ernest Legouvé autour de l'art de la lecture à haute voix, à côté de sa carrière dramaturgique, plus connue. L'auteur a en effet dédica trois publications à cette question : *L'art de la lecture* (Paris, Hetzel, 1877), *La lecture en action* (Hetzel, 1881), et *La lecture en famille* (Hetzel, 1882). Reconnu par le ministre Agenor Bardoux « l'autorité la moins contestée en cette matière »<sup>85</sup>, Legouvé réussit également à susciter un intérêt considérable dans le domaine pédagogique, en promouvant l'enseignement de la lecture à haute voix dans les écoles publiques. Le ministre Bardoux lui-même épousa la cause, en publiant, en septembre 1878, une circulaire adressée aux recteurs des lycées du pays, dans laquelle il déclarait clairement que « la lecture à haute voix est oubliée ou négligée dans la plus grande partie des lycées et des collèges ; [...] il faut qu'en France on apprenne à lire »<sup>86</sup>.

L'apprentissage de Legouvé autour de cette discipline est bien raconté par l'auteur même. Après la perte prématurée de son père, le dramaturge Gabriel-Marie Legouvé, son premier maître fut M. Febvé, dont j'ai suivi les traces comme enseignant de déclamation à travers des plusieurs journaux de l'époque (entre autres lieux de Paris, Febvé enseigna dans un appartement situé 48 rue Richelieu). Legouvé décrit ainsi sa conception de l'art de la lecture :

Bien lire une pièce et bien jouer dans une pièce, sont deux choses fort différentes. L'acteur n'a qu'un rôle à remplir ; le lecteur les remplit tous. L'acteur est un soliste qui joue dans un orchestre ; le lecteur est tout l'orchestre. Il lui faut figurer l'un après l'autre tous les âges, tous les sentiments ; changer à chaque instant de voix, de physionomie, de mouvement, et comme l'impression qu'il veut produire est avant tout une impression d'ensemble, il doit donner à chaque personnage toute sa valeur mais seulement sa valeur, le mettre à son rang mais le laisser à sa place, représenter enfin par la parole un tableau tout entier. Je ne sais pas de besogne plus difficile, de gymnastique plus fortifiante, et si vous y joignez quarante ans de collaboration incessante avec les artistes les plus éminents, vous comprendrez que j'aie le droit de me dire quelque peu l'élève du théâtre français<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> Benjamin-Joseph-Agénor Bardoux, « Circulaire prescrivant l'enseignement de la lecture à haute voix dans les établissements d'instruction publique (28 septembre 1878) », in *Circulaires et instructions officielles relatives à l'Instruction publique*, t. VIII, Paris, Delalain, 1887, p. 86-87 (ici p. 87).

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> *Ibid.*

Outre la collaboration avec les artistes de la Comédie-Française, Legouvé rappella l'importance de la rencontre artistique avec l'actrice italienne Adelaide Ristori. La collaboration entre le dramaturge et l'actrice, après le premier succès avec la *Médée* en 1855, produisit aussi la *Béatrix*, déclamée en Français par l'actrice italienne au Théâtre de l'Odéon le 25 mars 1861. Contrairement à une récente déclaration parue en Italie en 2014<sup>88</sup>, Legouvé n'a pas appris la déclamation d'Adelaide Ristori ; au contraire, il enseigna à l'actrice, arrivée à Paris en 1855 et installée avec son mari 36 rue de Richelieu, au deuxième étage, à bien dire le vers français sous la supervision de différents acteurs de la Comédie-Française, dont Regnier de La Brière. Pour bien enseigner à l'actrice la déclamation, Legouvé élaborait un système graphique et textuel défini comme une sorte d'« annotation musicale » :

Et c'est ainsi que, grâce à cette annotation musicale, grâce à plusieurs semaines de travail, grâce surtout à la merveilleuse intelligence et à la volonté plus merveilleuse encore de cette artiste que j'appelais une artiste de combat, nous arrivâmes, non pas à lui enlever son accent, je ne l'espérais ni ne le tentais, mais à ne lui en laisser, pour ainsi dire, que la saveur, que le goût du fruit, juste ce qu'il fallait pour que ce fût étrange sans être bizarre, curieux sans être ridicule. On le voit, j'étais passé du rôle d'élève à celui de maître. C'était encore une façon de m'instruire. Enseigner est un excellent moyen d'apprendre ; et tout auteur dramatique devient forcément un maître de déclamation<sup>89</sup>.

Pour Legouvé, la lecture à haute voix se révéla également un outil de critique littéraire, capable de faire ressortir efficacement les aspects cachés du texte et la profonde réflexion de l'auteur. Dans cette perspective, l'étude des « intonations » devenait l'étude des « intentions » : les sons offrent une nouvelle vie aux mots et présentent parfois des défauts autrement imperceptibles. Pour bien « dire » un texte, il fallait d'abord aller à la recherche de son « architecture intérieure »<sup>90</sup>. Après l'étude individuelle, puis la collaboration avec les acteurs, Legouvé termina son « apprentissage » de quarante ans au Collège de France, où il donna des cours en 1848 et en 1866, mettant en pratique l'expérience accumulée.

---

<sup>88</sup> Cf. A. Sica, *pref.* à L. Rasi, *L'arte del comico*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>89</sup> E. Legouvé, *L'art de la lecture*, *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>90</sup> E. Legouvé, *La lecture en action*, *op. cit.*, p. 85.

Pour l'art de lire, Legouvé considérait comme fondamentale une « éducation sonore » raffinée. Savoir « attaquer le son » était en fait l'un des « secrets » les plus importants de cet art. Il a donc expliqué à cet égard :

J'entends d'ici votre objection : comment dire ces vers si on n'a pas une voix de velours ? Comment ? En s'en faisant une. Le métal de la voix ne s'acquiert pas, le velours s'acquiert. Il ne s'agit que de savoir attaquer le son. L'éducation du son est un des grands secrets de l'étude de la lecture. Les habiles professeurs de chant vous donneront là-dessus les plus utiles conseils. L'art modifie profondément la voix, surtout quand il s'agit de l'adoucir. Le point capital est d'avoir un organe timbré. Le reste est affaire de temps et de travail. Il en est du charme dans la diction comme de la grâce dans le talent d'écrire. Ayez la force, vous aurez facilement la grâce<sup>91</sup>.

À mi-chemin entre l'art et la science, la lecture à haute voix fut conçue par Legouvé comme une discipline qui exigeait une approche technique, une préparation littéraire, une sensibilité esthétique et une capacité d'identification : un « art vivant », bref, auquel l'auteur avait voulu correspondre avec des livres également « vivants ».

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en pleine vitalité d'échanges culturels entre l'Italie et la France, plusieurs facteurs participèrent renouvellement académique en Italie: le goût de l'érudition déjà affirmé depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle dans le contexte théâtral (et manifeste, par exemple, dans les déclamations au Théâtre Olympique de Vicence)<sup>92</sup>, l'influence du rationalisme, de l'encyclopédisme et du sensualisme, la circulation croissante des œuvres du théâtre comique français entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>93</sup>, etc.

Des études musicologiques ont mis en évidence, par rapport au processus de fondation des conservatoires italiens, l'influence exercée par les modèles français contemporains. C'est précisément à partir de l'observation des expériences transalpines qu'une autonomie croissante, par rapport aux disciplines du chant, fut reconnue à la déclamation. À cet égard, Davide Daolmi a récemment pu affirmer qu'« il est indéniable

---

<sup>91</sup> E. Legouvé, *La lecture en action*, *op. cit.*, p. 261.

<sup>92</sup> Pour une analyse sur les Académies italiennes entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècles, voir le volume *The Italian Academies 1525-1700 : Networks of Culture, Innovation and Dissent*, edited by Jane E. Everson, Denis V. Reidy and Lisa Sampson, Cambridge, Legenda, 2016.

<sup>93</sup> Cf. Giovanni Saverio Santangelo, Claudio Vinti, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1981.

que la conception d'un parcours de déclamation distinct de celui du chant – en ce sens anormal dans la tradition italienne – découle probablement des choix faits à Paris »<sup>94</sup>.

Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle, on assiste aussi au phénomène de prolifération des sociétés philodramatiques : ce fut dans ce contexte qu'une nouvelle génération de passionnés donna naissance à un intérêt croissant pour les études sur la déclamation. Je me suis concentré sur les expériences les plus importantes ayant eu lieu dans différentes villes, et notamment à Milan, Turin et Florence.

La plus ancienne société philodramatique italienne, la philodramatique milanaise, fut fondée en juillet 1796, après l'arrivée de Napoléon et surtout après la bataille de Marengo en juin 1800. L'initiative, animée par un groupe de citoyens, reflétait les idéaux républicains et donna naissance au Théâtre et à l'Académie, encore aujourd'hui actifs, des Filodrammatici, à côté de la Scala.

À Florence, sous l'influence française, l'Académie de Beaux-Arts donna naissance en 1811 à une « École de déclamation et d'art théâtral théorique-pratique », confiée à l'acteur tragique Antonio Morrocchesi. Fruit de cette intense activité pédagogique, les leçons de Morrocchesi (1832) ont été reconnues par l'historiographie comme « le chef-d'œuvre de la première moitié du siècle et la base pédagogique sur laquelle les acteurs et les maîtres ont développé le débat qui a suivi »<sup>95</sup>. Morrocchesi établit un lien stable entre érudition littéraire, notions classiques et pratique de la scène, combinant ses connaissances théâtrales avec une formation humaniste reçue depuis sa jeunesse auprès des Pères Piaristes (un trait biographique partagé avec Rasi, au XIX<sup>e</sup> siècle et, curieusement, avec Bene au XX<sup>e</sup> siècle). Quand Rasi poursuivra sa formation théâtrale à Florence, il conservera cette approche et visera à former d'excellents orateurs, plutôt que de bons acteurs, en continuité avec l'Institut Royal Musical de Florence. À ce propos, les mélologues ne furent qu'une partie des nombreuses nouveautés achevées dans ce contexte, dont j'ai essayé de retracer les traits dans cette partie de la thèse.

---

<sup>94</sup> Davide Daolmi, *Alle origini del Conservatorio di Milano. L'alibi del modello francese e le sorti dell'opera italiana*, s.l., s.d., (<http://www.examenapium.it/STUDI/conservatorio.pdf>; dernière consultation 30 août 2019).

<sup>95</sup> Gaetano Oliva, *La letteratura teatrale italiana e l'arte dell'attore. 1860-1890*, Torino, Utet, 2007, p. 235.

Des changements très rapides et abrupts s'imposèrent à partir des années dix du XX<sup>e</sup> siècle. Dans le dernier paragraphe de la troisième partie (7.1 *Transitions au XX<sup>e</sup> siècle : entre conservation et perte*) j'observe en particulier les transformations qui ont mis un terme à l'enseignement de la déclamation dans les expériences académiques. Le vide pédagogique qui sera finalement dénoncé par Bene, et d'où je suis parti pour cet *excursus*, sera le résultat de ces événements, dont l'impact ne serait pas totalement compréhensible sans une analyse de ses causes fondamentales.

Le futurisme (mouvement artistique « théâtral par excellence »<sup>96</sup>) réserva une attention particulière aux possibilités offertes par la déclamation, en la pliant à ses propres voies et contenus. Les positions de Filippo Tommaso Marinetti à cet égard sont contenues de manière emblématique dans le manifeste de 1916 sur la *Déclamation dynamique et synoptique*, rédigé à Milan le 11 mars de la même année. « En attendant l'honneur-plaisir de revenir au front », Marinetti annonça les principales caractéristiques d'une nouvelle déclamation « synoptique et belliqueuse », en opposition à l'ancienne, « statique, pacifiste et nostalgique »<sup>97</sup>. La succession temporelle de la publication des Manifestes futuristes, dédiées d'abord à la dramaturgie, puis aux genres théâtraux et enfin à la déclamation, reflète l'échelle des valeurs proposées pour la réorganisation du monde de la scène : invoquée expressément par Marinetti, la subordination des acteurs à « l'autorité des écrivains »<sup>98</sup> anticipe les futures idées de Silvio D'Amico, bien qu'avec ses propres particularités.

Pour sa part, D'Amico visa à promouvoir des changements radicaux pour le théâtre italien. Pour ce qui concerne le monde des académies, et en particulier l'enseignement de la déclamation examiné ici, il est intéressant de retracer les différentes étapes de la maturation, par D'Amico, de sa position décisive sur ce point crucial. Si les ambitions de

---

<sup>96</sup> Cf. F. Perrelli, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Bari-Roma, Laterza, 2016, p. 75.

<sup>97</sup> F. T. Marinetti, *La declamazione dinamica e sinottica. Manifesto futurista*, in Francesco Cangiullo, *Piedigrotta. Col Manifesto sulla declamazione dinamica sinottica di Marinetti*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1916.

<sup>98</sup> F. T. Marinetti, *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (11 gennaio 1911), maintenant in *Teatro futurista sintetico. Seguito da Manifesti teatrali del Futurismo*, édité par Guido Davico Bonino, Genova, il melangolo, 2009, p. 122-124.

Marinetti visaient à liquider la « déclamation passéiste », le projet de D'Amico, opéré au sein des institutions, visait à libérer les académies des « anciens histrions ».

Sans prétendre procéder ici à une comparaison systématique, il est intéressant de se pencher brièvement sur le point de vue de Silvio D'Amico à l'égard de Luigi Rasi. D'Amico, employé par le Ministère de l'Instruction Publique depuis 1911, ne montrait pas d'intérêt particulier envers Rasi, qui était plus âgé que lui de trente-cinq ans. Bien qu'en le reconnaissant initialement comme « un excellent érudit et enseignant », dans un article paru en 1918, il minimisait sa contribution et, en même temps, anticipait une certaine hostilité contre la catégorie des acteurs ; surtout, il se déclarait opposé à leur rôle dans les académies, en faveur des auteurs et des critiques de théâtre. Ainsi il écrivait le 20 mars 1918 – Rasi était encore vivant – mettant en cause l'autre École d'art dramatique de l'époque, établie en 1893 à la suite d'un détachement du Conservatoire de musique de Santa Cecilia :

Quelques lignes plus haut, j'ai nommé un érudit et enseignant distingué, Rasi, que je ne connais pas directement et qui, vu le peu de moyens dont il dispose, ne pourrait pas faire grande chose. Pourrait-il faire plus que maintenant, si son école de théâtre florentine, où il est le seul enseignant, fusionnerait avec celle de Rome ? Je ne sais pas ; on va étudier le problème. (Mais en attendant excluons *a priori* toute candidature des vieux histrions)<sup>99</sup>.

Si, pour D'Amico, la préoccupation était donc de retirer les « vieux histrions » des écoles de théâtre, pour Rasi, les acteurs étaient les principaux dépositaires d'une tradition devenue un sujet d'étude. Tandis que Eleonora Duse, enfant de la balle, fait tout pour « expulser de soi l'héritage des enfants de la balle » (je cite ici une formule utilisée par Ferdinando Taviani)<sup>100</sup>, Luigi Rasi, qui n'était pas un enfant de la balle, s'engageait dans une œuvre passionnante et monumentale de collection, mémoire et catalogage de ce même héritage, en le systématisant et le transmettant à la postérité. Au contraire, en plaçant la figure de l'auteur dramatique *au-dessus* de l'acteur, la position de D'Amico impliquait le renoncement inévitable à un héritage historique qui, ce n'est pas un hasard, se réaliserait

---

<sup>99</sup> S. D'Amico, *La scuola di Santa Cecilia*, in Id., *Cronache 1914/1955*, v. I, t. I (1914-1918), Palermo, Novecento, 2001, p. 147-149.

<sup>100</sup> Voir la voix « Duse, Eleonora » par F. Taviani, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. 42 (1993), p. 212.

peu après dans le « coucher du soleil du grand acteur »<sup>101</sup>, qu'il théorisa dans son célèbre livre de 1929.

Plus qu'à l'activité et à la figure de Rasi, D'Amico s'intéressa à sa bibliothèque de théâtre. Dans un article de 1919, un an après la mort de Rasi, il souhaitait que la bibliothèque fût prise en charge par le Gouvernement italien et la Municipalité de Rome. C'était ça sa contribution la plus significative à l'héritage de Rasi. Compte tenu des difficultés actuelles de la Bibliothèque, ses paroles pourraient résonner aujourd'hui comme un appel toujours d'actualité :

Si le gouvernement, donc, veut honorer son engagement, énoncé parfois par quelque haut fonctionnaire, d'intervenir dans le sort de notre théâtre, nous pensons que cela pourrait bien commencer par doter l'École d'Art Dramatique juste renouvelée – autour de laquelle on pense rappeler des jeunes énergies et les sympathies du public et des érudits – de la collection de théâtre de Luigi Rasi. Il n'est pas du tout certain qu'une fois achetée, elle doive restée à l'endroit où elle est située : mais elle pourra, avec la prise en charge de quelque passionné, avec un budget modeste, augmenter chaque jour d'importance et de taille. Sans considérer que, avec le temps, tous ces documents et souvenirs d'un intérêt aujourd'hui encore tenu, parce qu'ils sont trop proches de nous, auront chaque jour une valeur historique de plus en plus grande ; de sorte que la tâche principale de ses gardiens doit être celle, relativement facile et peu coûteuse, de les tenir à jour avec la vie de notre théâtre.

Il ne saurait y avoir de difficultés économiques : si l'État italien n'a pas encore trouvé pour l'Art dramatique la moitié d'un million que la République tchécoslovaque, à peine constituée, a voté seulement pour le théâtre de sa capitale, il garde cependant en réserve des sommes importantes en espèces, certains dépassant le million, pour l'achat d'antiquités : et dans ce chapitre budgétaire, le montant pour l'achat du musée Rasi peut être bien trouvé. Il s'agit donc seulement d'une question de bonne volonté : d'autant plus que, nous n'en doutons pas, même la Mairie de Rome, directement intéressée au sort de l'Institut de Santa Cecilia, ne saurait pas rester indifférent à une telle initiative. Et si le gouvernement restait indifférent, cette fois il n'aurait vraiment pas d'excuse<sup>102</sup>.

D'Amico suivit les développements de l'affaire et joua effectivement un rôle dans l'installation finale de la Bibliothèque après son acquisition par la Société Italienne des Auteurs, à l'époque présidée par le dramaturge et critique Marco Praga, et dans son expansion avec les acquisitions ultérieures. Dans ses quatre volumes sur l'*Histoire du théâtre dramatique* publiés en 1940, Luigi Rasi et l'École de Florence sont complètement absents ; en revanche, nombreuses sont les reproductions photographiques des estampes et des œuvres conservées à la Bibliothèque, désormais transférée à Rome, avec la mention

---

<sup>101</sup> S. D'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929.

<sup>102</sup> S. D'Amico, *Per un museo teatrale italiano*, in Id., *Cronache 1914/1955, op. cit.*, v. I, t. II (1919-1920), p. 341-345.

suivante : « Raccolta Burcardo Rasi ». Mais quand il faudra poser les bases du nouveau théâtre italien après la Seconde Guerre mondiale, D'Amico aura déjà oublié l'expérience de Rasi et s'intéressera de plus en plus au cas du critique dramatique Eduardo Boutet (1856-1915), qui à Rome avait créé et dirigé la Compagnia Stabile Romana au Teatro Argentina en 1905, anticipant la vision d'un système de théâtres stables contre les compagnies itinérantes d'acteurs. Dans la vision de D'Amico, le nouveau théâtre italien devait être fondé sur un système de type monarchique présidé par la figure de l'auteur-écrivain ; le rôle des anciens directeurs de troupe n'aurait été que de diriger techniquement la mise en scène.

La pierre angulaire des réformes que nous invoquons doit être bien sûr la création d'un Théâtre d'Art. Théâtre d'Art ne signifie pas nécessairement Théâtre d'État. On ne demande pas la constitution d'une autre Comédie-Française [...]. En termes simples, un Théâtre d'Art ne doit avoir d'autre but que de *retirer l'hégémonie de la scène des acteurs, pour les ramener à leur status d'interprètes*. [...] Dans un théâtre d'art, *nous voulons aller écouter non les acteurs, mais les auteurs*. Donc, le principe absolu et impératif d'une institution comme celle-ci, comme Boutet l'avait vu (même s'il ne sut pas la mettre en œuvre), doit être celui-ci : que la direction du théâtre soit soustraite aux acteurs. Pas un *mattatore* soucieux seulement de faire triompher ses compétences au détriment de l'auteur et de la scène ; et pas, en général, un directeur de troupe, presque toujours inculte et avec une mentalité trop éloignée de nos besoins culturels. Le directeur doit être un homme de culture, d'intelligence et d'énergie constructive ; à la Comédie-Française c'est un homme de lettres, et c'est peut-être la seule norme de l'institut parisien que nous pouvons adopter. On comprend alors qu'il aura sous lui, comme à Paris, un ou plusieurs metteurs en scène, pour la direction technique des acteurs : mais dépendant de lui de manière absolue. C'est lui qui, tenant dans ses mains la somme de tous les pouvoirs, doit choisir le répertoire, distribuer les pièces sans appel, donner les directives pour leur interprétation, répartir les tâches aux scénographes, aux costumiers, aux machinistes ; tout en vue d'un seul but, dans la ferme intention de coordonner tous les efforts pour les mettre au service d'une seule volonté, la sienne, subordonnée à rien d'autre qu'à la vision de l'auteur, qu'il doit essayer de comprendre d'une façon religieuse. C'est ça le grand théâtre<sup>103</sup>.

Le « grand théâtre », donc, ne devait plus prévoir la présence des « grands acteurs », et leur coucher de soleil aurait certainement été plus profond sans la précieuse activité de documentation menée par Luigi Rasi. Son École à Florence fut maintenue en activité par le Ministère de l'Instruction Publique jusqu'en 1926 et fut ensuite remplacée par la création du Groupe Universitaire Fasciste et, après la guerre, par le Centre Universitaire du Théâtre, mais celui-ci ne resta actif que jusqu'en 1959. Le projet conçu par Rasi pour le théâtre italien présentait des divergences évidentes par rapport aux chemins qui furent

---

<sup>103</sup> S. D'Amico, *Lo stato per l'arte moderna. Il dopoguerra del teatro drammatico - II*, in Id., *Cronache 1914/1955, op. cit.*, v. I, t. II (1919-1920), p. 380-381.

suivis après lui. Lors d'une conférence au Circolo Filologico de Florence, en janvier 1884, intitulée « Des conditions actuelles du théâtre en Italie », Rasi rejeta l'idée que le théâtre fût mort ou mourant (une vieille « phrase d'accroche » typique pour le théâtre italien), mais invoqua pour tous les protagonistes du spectacle (en incluant aussi la critique théâtrale) une étude plus rigoureuse et une culture plus approfondie de l'histoire du théâtre, des textes, des personnages. À son avis, la partie la plus faible du système théâtral était la dramaturgie nationale, souvent confiée à des personnes externes au théâtre. Rasi aussi rejeta la position, exprimée également par Ferdinando Martini, futur Ministre de l'Instruction Publique, selon laquelle les multiples matrices linguistiques et culturelles de l'Italie auraient constitué un obstacle à la formation d'un théâtre national. Par contre, dans sa vision, non seulement à Rome, mais aussi à Milan, Florence, Turin, Venise, Gênes et dans d'autres grands centres, il était nécessaire de créer « des compagnies et des écoles, avec le soutien moral et matériel du gouvernement »<sup>104</sup>.

Après la mort de Rasi, la tradition de l'École de Florence ne s'éteignit pas complètement. Elle resta vivante dans la mémoire et le travail de ceux qui, acteurs et écrivains, anciens élèves et amis, ont continué à considérer cette expérience comme un moment précieux pour leur carrière et pour l'histoire du théâtre italien. Pour certains, poètes et écrivains, il s'agissait « d'un rassemblement de poètes à la recherche du nouveau » (Marino Moretti)<sup>105</sup> ; pour des autres, acteurs et critiques de théâtre, « l'école où le grand chêne des acteurs se ramifiait fièrement en donnant continuellement de nouvelles feuilles » (Lucio Ridenti)<sup>106</sup>. Alors que les « vieux histrions » trouvaient de nouveaux lieux d'accueil avec leurs histoires et leurs anciens métiers de théâtre en voie d'extinction, l'arbre des acteurs du passé ne cessa de se revitaliser en attendant un nouveau printemps.

---

<sup>104</sup> Le manuscrit du texte de Rasi est conservée dans le Fond Rasi à la « Biblioteca Teatrale della Siae » à Rome.

<sup>105</sup> Marino Moretti, *Via Laura. Il libro dei sorprendenti vent'anni*, Milano, Treves, 1931.

<sup>106</sup> Cf. L. Ridenti, « Caro, caro Racca », in *Il Dramma*, CX, 1 juin 1950, p. 57.

Dans la perspective d'un rejet de la nouvelle hiérarchie du théâtre, Ridenti considéra comme pleinement symptomatique de cette réaction culturelle le nouvel attrait des monologues et des performances individuelles : la même ligne sur laquelle, quelques années plus tard, Cesare Molinari placera les spectacles-concerts de Carmelo Bene, dernière manifestation du « jouer seul » (*recitare da soli*)<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007 (cap. VIII : *Recitare da solo*, p. 229-237).

#### PARTIE IV. LE *MANFRED* DE BENE ENTRE BYRON ET SCHUMANN

Dans la quatrième partie de la thèse, je propose une analyse critique et comparée entre l'élaboration de *Manfred* par Bene, les traductions italiennes antérieures et la version originale. Sur le plan littéraire, la version de Bene est à la fois originale et fidèle au texte. Les exigences établies par l'écriture musicale de Schumann poussèrent l'acteur à une confrontation particulièrement serrée entre la poésie et la musique. Entre réécriture, traduction et réinvention, Bene produisit un nouveau texte théâtral adapté à ses besoins. Pour l'analyse, j'ai aussi confronté et étudié des aspects liés à l'édition pour la télévision et l'enregistrement sonore du spectacle. Dans les intentions de Bene, cependant, le travail ne devait pas être exécuté sous la forme canonique. Il s'agissait plutôt de soustraire le *Manfred* à l'opéra et d'élaborer un concert sous la forme d'un oratorio. C'est pourquoi, Bene affirme à ce propos dans son autobiographie :

J'ai proposé à Siciliani une « nouvelle » formule, inédite : en soustrayant *Manfred* à l'opéra et en le considérant comme un oratorio. J'aurais assumé comme une voix tous les « rôles » évoqués, accentuant ainsi l'héroïsme de l'auteur en forme pathétique-parodique, et réduisant le texte à un peu plus d'une heure, introduisant l'instrumentation sonore dans le concert pour permettre à la magnifique musique de Schumann (libérée de la servilité des scènes) d'être au centre du spectacle, jouant une fusion synchrone et asynchrone avec les harmoniques de l'orchestre, selon les mots de la voix soliste<sup>108</sup>.

Un enregistrement pour la télévision du spectacle avait été réalisé avec le Chœur et l'Orchestre du Teatro Comunale de Bologne en 1979. La possibilité d'enregistrer *Manfred* pour la télévision fut vécu par Bene comme un défi sur le potentiel de ce médium et, plus encore, une occasion d'interroger la façon traditionnelle d'enregistrer les concerts, considérée par lui comme « infructueuse et ruineuse ». Déjà dans un entretien de décembre 1979, Bene avait mis en lumière la nécessité de réaliser une version télévisée de *Manfred* et avait déclaré que « avec *Manfred*, il sera vraiment question d'examiner une autre façon,

---

<sup>108</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene, op. cit.*, p. 351.

peut-être la dernière chance, de proposer le concert, la musique, à la télévision »<sup>109</sup>. La préférence déclarée de Bene pour le son sur l'image ne signifie pas que le visuel a été négligé par lui : après avoir longuement soigné l'image dans le théâtre et le cinéma, comme l'a remarqué Deleuze, Bene transfigura « l'image dans le son », dans une relation de contamination mutuelle et d'interpénétration entre les deux moyens. Compte tenu que chaque image contient à la fois des éléments visuels et sonores, selon Deleuze, Bene non seulement extrait le son du visuel, « faisant du son une pointe qui traîne toute l'image », mais il arrive aussi à « extraire par le son vocal toutes les puissances musicales infinies dont il est capable »<sup>110</sup>.

Dans l'enregistrement du *Manfred* Bene semble plus intéressé, dans ses choix stylistiques, par la recherche d'images statuaire, utilisant dans ce but des lumières directionnelles et beaucoup de clair-obscur. Parmi ces choix efficaces nous pouvons apprécier les mains du chef d'orchestre Piero Bellugi, cadrées par la vidéo pendant plus de quinze minutes et trente secondes, mais aussi les premiers plans expressifs sur Bene, presque toujours éclairé sur une moitié du visage, qui offrent au spectateur un regard et une écoute attentives aux modulations de la voix et à l'articulation des mots dans le jeu expressif de la *phoné*.

Quant aux traductions italiennes de *Manfred*, la plus récente avant celle de Bene fut réalisée par Giorgio Manganelli, pour la mise en scène avec Enrico Maria Salerno à l'Opéra de Rome en 1966<sup>111</sup>. Par rapport à la version de Manganelli, Bene a fait le choix substantiel et significatif de rendre le poème dramatique entièrement en vers, à la recherche d'une plus haute musicalité de la versification, adaptée à sa poétique théâtrale. Il l'a fait avec une utilisation abondante de mètres différents, que j'ai soulignée dans plusieurs passages du texte poétique. En plus de la comparaison constante avec l'édition manganellienne, Bene s'est inspiré également de certains passages de la traduction du

---

<sup>109</sup> Franco Cuomo, « Giocare sul terreno dell'irrapresentabile », in *Panta*, *op. cit.*, p. 261-267.

<sup>110</sup> G. Deleuze, « A proposito del *Manfred* alla Scala », 1° ottobre 1980, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981 ; maintenant in Id., *Opere*, *op. cit.*, p. 1466.

<sup>111</sup> G. G. Byron, *Manfredi*, trad. Giorgio Manganelli, édité par Luca Scarlini, Torino, Einaudi, 2000.

poème de Byron par Pasquale De Virgili (1832)<sup>112</sup>. Ces deux sources, non explicitement énoncées par Bene ni jusqu'ici mises en évidence par la critique, apparaissent évidentes dans de nombreux passages de la version bénienne. Il est curieux de constater à quel point Bene a favorisé précisément la traduction de De Virgili, dont le style littéraire a été plus tard défini par Guido Mazzoni comme le « plus terrible d'Italie »<sup>113</sup> ; mais les « inventions lugubres et pessimistes » du poète abruzzais devaient évidemment se révéler des traits stylistiques particulièrement efficaces pour Bene et, notamment, pour l'apparition du caractère ancestral d'Astarté. Enfin, on peut se demander si Manganelli, « auditeur obsessionnel »<sup>114</sup>, était peut-être au courant du type de confrontation littéraire mené par Bene avec sa traduction précédente. D'un côté, il est indéniable qu'un rôle d'auteur est reconnu par Bene à Manganelli par l'inclusion, dans le programme de salle distribué au théâtre, de l'essai de *Le privilège de la damnation*, déjà présenté dans le *Manfred* à partir de 1966. D'un autre côté, il est possible de considérer la marque d'une écriture dramaturgique d'acteur qui, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, avait acquis une pleine auctorialité. Dans le cas spécifique de Bene, la paternité ne semble pas seulement, donc, d'avoir été « l'inventeur d'un langage théâtral, totalement innovant »<sup>115</sup> ; mais aussi, en vertu de cela, d'avoir su innover le théâtre dans le sillage de la tradition.

---

<sup>112</sup> *Tragedie di Lord Byron recate per la prima volta in italiano dall'originale inglese per P. de Virgiliis*, vol. III. *Manfredi*, Chieti, Stamperia del Petrarca, 1837.

<sup>113</sup> Guido Mazzoni, *De Virgili Pasquale*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1950, vol. XII (disponible en ligne : [http://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-de-virgili\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-de-virgili_(Dizionario-Biografico)/), dernière consultation 2 février 2020).

<sup>114</sup> L'épithète a été attribuée à l'écrivain par Paolo Terni, dans *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Palermo, Sellerio, 2001.

<sup>115</sup> Cf. Franco Vazzoler, *Il funerale dell'orale. Carmelo Bene: la scena e la scena della pagina* (maintenant dans Donatella Fischer, *Tradition of the actor-author in Italian theatre*, Oxford, Legenda, 2013, p. 146-157).

## CONCLUSIONS

Dans ce travail doctoral, j'ai proposé une analyse, avec perspective historique, de l'aventure de Bene dans le répertoire des mélodrames. Rappelée par l'acteur même dans son testament, la centralité de cette phase dans l'ensemble de sa carrière, toutefois, était restée dans l'ombre. Dans la première partie de la thèse, je suis revenu sur le parcours tracé par l'artiste avant sa découverte des mélologues. À ce propos, j'ai retracé, d'un côté, les étapes de la maturation d'une prédilection personnelle pour la déclamation ; de l'autre, le réseau de contacts et la relation constructive avec les interlocuteurs musicaux de son temps. Plus en détail, je me suis concentré sur la chance que fut pour Bene sa collaboration avec certains directeurs et compositeurs de Florence, soulignant le rôle de continuité joué par le Conservatorio « Luigi Cherubini » comme trait d'union entre les protagonistes musicaux des spectacles réalisés par Bene. Ce n'est pas un hasard si la même institution, appelée jusqu'en 1923 Regio Istituto Musicale di Firenze, avait collaboré avec Luigi Rasi, acteur et directeur de l'École royale de déclamation de Florence entre 1882 et 1918. À propos de ce dernier, j'ai étudié les mises en scène de *Manfred* et d'*Egmont* en tant qu'antécédents historiques significatifs. Dans la deuxième partie de la thèse j'ai abordé la notion de la *phonè* formulée par Bene, en analysant ses sources littéraires et théâtrales.

Dans la troisième partie de la thèse j'ai analysé les analogies entre la conception de la déclamation formulée par Bene et des aspects théoriques précédents, héritage d'un long chemin historique autour l'enseignement de la déclamation dans le contexte académique. Sur ce sujet, j'ai essayé de suivre le parcours d'une discipline, entre la France et l'Italie, à partir de la fin de XVII<sup>e</sup> siècle et jusqu'aux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Nouveau protecteur de l'art de Melpomène, Bene retrouve les fils brisés d'une conception culturelle plus ancienne de la déclamation, dans laquelle la musique, la philosophie et le théâtre coexistaient dans un seul contexte.

La thèse se conclut avec l'analyse de *Manfred* de Byron-Schumann par Bene. En plus des éléments théâtraux affectionnés par l'artiste (l'utilisation de la voix, la musicalité du

texte, l'amplification sonore et le *playback*, l'absence d'une scénographie et les enregistrements), je me suis concentré sur le texte littéraire, en comparant l'original anglais avec la version de Bene et des traductions italiennes précédentes. À ce propos, j'ai trouvé que Bene avait largement utilisé la version de Pasquale De Virgili (1835) et celle plus récente, de Giorgio Manganelli (1966). Conformément à sa conception de la déclamation, Bene procéda à une réorganisation verticale du texte poétique, adoptant l'hendécasyllabe comme vers préféré. J'ai essayé de mettre en évidence les instruments, textuels et métriques, déployés par l'acteur et les différentes interventions sur le travail adoptées par lui afin de valoriser sa présence vocale et, dans le même temps, la force expressive du poème dramatique avec la musique, ménageant une nouvelle coexistence retrouvée.



## INTRODUZIONE

Oggetto di questo lavoro è la stagione concertistica di Carmelo Bene in una prospettiva storica. Già lasciata presagire nei *recital* dei poeti russi a partire dal 1960, la frequentazione da parte di Bene dei melologi giunse a pieno compimento con la rielaborazione del *Manfred* di Byron-Schumann nel 1979, occasione privilegiata per la messa in pratica di raffinate tecniche declamatorie e di concezioni del teatro incentrate sul rifiuto della rappresentazione. All'apice della sua carriera, estesa dal teatro alla letteratura, dalla radio al cinema e alla televisione, l'artista salentino propose sulle scene italiane un genere ibrido che era stato senz'altro minore nella storia del teatro europeo, ma gravido di conseguenze per gli sviluppi delle arti della scena e della musica. A posteriori, l'approdo al melologo fu ritenuto dalla critica un esito quasi naturale per Bene, da sempre impegnato in una personale ricerca sui rapporti fra la musicalità e la lingua coltivata anche sulla scorta di letture filosofiche e letterarie di più fresca elaborazione in quegli anni. In aggiunta a questi interessi individuali, la stagione dei melologi fu, da un lato, frutto di intuizioni e di sensibilità condivise con alcuni protagonisti della scena musicale di quegli anni; dall'altro, esito di percorsi storici, il cui filo rosso, oggetto di scavo in questo studio, consente di rintracciare numerosi punti di contatto fra l'attore e le eredità culturali del teatro precedente.

La scelta originale di un repertorio di rara esecuzione, la predilezione per la declamazione come disciplina principe della scena, la critica rivolta al sistema teatrale e culturale dei suoi anni, sono alcuni degli elementi a partire dai quali è possibile volgere uno sguardo a ritroso che consenta di individuare i punti di snodo cruciali nella genesi e nello sviluppo di una concezione del teatro che, per molti versi, non appare priva di nessi con temi e tradizioni storiche del passato. Sulla base di un fertile dibattito già avviato nel corso degli anni Sessanta, ma giunto a piena maturazione soltanto dopo gli spettacoli della stagione concertistica, la *phonè* si configura come punta avanzata della pratica e della poetica attoriale di Bene, *summa* per eccellenza della ricerca condotta dall'esponente teatrale italiano più in vista del secondo Novecento. Anche in quest'ambito, Bene operò

lungo percorsi in parte già esistenti. Se le sintesi teoriche raggiunte dall'attore appaiono già acquisite e ampiamente scandagliate nella bibliografia critica, le componenti storiche che confluirono nel suo bagaglio di nozioni teatrali e culturali, in forma indiretta e talvolta persino diretta, restano in buona parte ancora inesplorate. Eppure, a confronto con una progettualità per molti versi prettamente moderna, tali elementi parteciparono alla formazione di un modo di operare sulla scena che, proprio in occasione dell'incontro con i melologi, fu infine riconosciuto da Gilles Deleuze come uno «straordinario rinnovamento»<sup>1</sup>

Prima ancora del suo debutto come attore professionista nel 1959, Bene aveva maturato una passione inesauribile per la letteratura e per la poesia sin dalla giovinezza. Il periodo della formazione accademica e dei primi passi nell'arte è in questo lavoro ripercorso non tanto in relazione alle già note vicende dell'allievo, quanto piuttosto per gli aspetti di anticipazione di tematiche e di interessi che di lì a breve tratteranno un percorso illuminante nel prosieguo del suo cammino. Quando, a distanza di anni, egli rivolgerà la propria critica contro il modello accademico, lo farà denunciando l'assenza pedagogica di discipline da lui ritenute fondamentali, eredi di concezioni culturali più ampie nella storia del teatro: più importante di tutte la declamazione, la cui mancanza avvertì in modo tanto acuto da spingerlo a definire «fasulle»<sup>2</sup> le accademie italiane.

Per realizzare se stesso, Bene recise infine i contatti con il mondo contemporaneo e stabilì una concezione filosofica del teatro e della vita la cui 'messa in storia', a distanza di quasi vent'anni dalla sua scomparsa, appare un'esigenza sempre più stringente. Il consenso e l'ammirazione verso la figura dell'artista, conferiti da una platea di osservatori ampia e variegata anche oltre i confini del teatro, contribuirono progressivamente alla formazione di un vero e proprio canone critico che oggi si presenta quanto mai fertile e vitale. Tuttavia, il fatto che negli ultimi anni abbia circolato una documentazione di dimensioni ridotte ma dal sicuro impatto mediatico, contestualmente alla chiusura degli archivi di Bene a seguito di vicende successive alla sua morte, ha favorito una ricezione

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, Manfred. *Un extraordinaire renouvellement* in Id., *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Minuit, Paris 2003 (edizione ebook 2014).

<sup>2</sup> Cfr. *infra*, p. 205.

critica parziale e ambigua che sembra ormai mostrare i suoi limiti, almeno stando al crescente numero di appropriazioni indebite e all'uso ricorrente di un vocabolario 'standardizzato' divenuto quasi obbligato nei suoi confronti. Così, se quella che potremmo chiamare la *pars destruens* ha fornito abbondanza di reperti agli appassionati delle provocazioni dell'artista, la *construens* appare non ancora ben definita; se gli esiti e le ricadute delle teorie e delle pratiche della scena beniana sono effettivamente divenuti parte di un bagaglio condiviso nel modo di guardare a Bene, le fonti e i percorsi storici precedenti a questi sviluppi restano in larga parte inesplorati. L'esigenza di configurare Bene come oggetto di studio storiografico impone, in una certa misura, il discostamento dalle categorie critiche che furono dapprima licenziate dall'attore, e successivamente amplificate dalla critica. In questo senso, a fronte di una fortuna talmente selettiva da risolversi in un collage aforistico di affermazioni e di gesti, il distanziamento da un'immagine troppo frequentata si pone come condizione necessaria per un inquadramento degli eventi su un piano più ampio. Figura carismatica e a noi vicina cronologicamente, l'attore Bene ha subito le contraddizioni derivanti dalla creazione del personaggio pubblico, cui egli in vita aveva assegnato poche funzioni limitate alle occasioni mondane, ma che con il tempo ha finito per offuscare la fisionomia di un intellettuale dotato di una capacità di attrarre e coagulare intorno a sé molti aspetti della cultura. In questo senso, la sua statura reale non si comprenderebbe senza uno superamento radicale della sua parte più caduca.

La complicata situazione del patrimonio artistico di Bene appare oggi di vicina risoluzione e promette di inaugurare una nuova fase di studi dedicati all'artista salentino<sup>3</sup>. Nel corso del triennio dottorale, le Suore benedettine di Lecce, che hanno tenuto in custodia una parte consistente del fondo librario di Bene, mi hanno concesso la preziosa

---

<sup>3</sup> Un recente annuncio da parte della Regione Puglia, diffuso il 31 ottobre 2019, ha dato notizia dell'imminente apertura dell'archivio di Bene, raccolto unendo i materiali dell'attore sino a oggi sparsi nei diversi Fondi. Cfr., a questo proposito, *Carmelo Bene, patrimonio artistico riunito ed esposto a Lecce. Accordo Regione Puglia-eredi, opere maestro al Convitto Palmieri*, «Ansa.it», 31 ottobre 2019 ([http://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/teatro/2019/10/31/carmelo-bene-patrimonio-artistico-riunito-ed-esposto-a-lecce\\_01ef9638-8413-48db-baa2-026faab0692c.html](http://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/teatro/2019/10/31/carmelo-bene-patrimonio-artistico-riunito-ed-esposto-a-lecce_01ef9638-8413-48db-baa2-026faab0692c.html)) e il testo dell'accordo pubblicato dalla Regione Puglia: *Accordo Regione-eredi Carmelo Bene*, «Press Regione», s. d. ([http://www.regione.puglia.it/web/pressregione/pressregione-rss/-/asset\\_publisher/V2vFLtqdAjTg/content/id/46313399](http://www.regione.puglia.it/web/pressregione/pressregione-rss/-/asset_publisher/V2vFLtqdAjTg/content/id/46313399); ultima consultazione 10 febbraio 2020).

opportunità di visionare i libri lì conservati. Alla fiducia della Madre superiora Benedetta Grasso e a quella delle eredi di Carmelo Bene, Raffaella Baracchi e Salomè Bene, devo un sentito ringraziamento per la visita all'archivio, che mi è stato illustrato con cura dalla dott.ssa Eugenia Quarta. Ai fini del presente lavoro è stato necessario muovere alla ricerca di ulteriori materiali, che hanno consentito di raccogliere una sorta di archivio supplementare. Diverse sono le interviste e le conversazioni con autori, uomini di cultura e artisti che collaborarono direttamente con Bene negli anni della stagione concertistica. Sul fronte musicale sono debitore a Marcello Panni, direttore d'orchestra dell'*Hyperion* di Hölderlin-Maderna (1980), per i suoi numerosi racconti, per gli aneddoti sulla frequentazione con Bene, e per i materiali preziosi che egli mi ha messo a disposizione<sup>4</sup>. Ad Aldo Ceccato, direttore dell'unico *Egmont* antecedente a quello di Bene nel secondo Novecento italiano, devo numerosi chiarimenti di prima mano sul funzionamento del melologo come genere teatrale e musicale. A Lydia Mancinelli, presente insieme a Bene nel *Manfred* del 1979, devo un incontro dedicato al racconto di alcuni suoi ricordi di episodi relativi alla preparazione dello spettacolo. Un ulteriore prezioso documento è emerso nel corso di alcuni dialoghi con il prof. Nicola Savarese: un'intervista inedita del 1997, la cui pubblicazione ho potuto curare nel corso del terzo anno di dottorato<sup>5</sup>.

La pista di indagine qui proposta, sebbene talvolta condotta intorno ad ambiti storici non convenzionalmente frequentati in relazione a Bene, sembra essere indicata dallo stesso attore. Se si osserva infatti il percorso dell'artista sullo sfondo degli eventi che lo hanno preceduto, si può cogliere in misura più nitida la portata della sua operazione culturale a confronto con la tradizione. Per quanto attiene alla già menzionata sfera delle accademie teatrali, la critica di Bene richiama, tuttavia, alcune modalità che lungo tutto il corso del Settecento e dell'Ottocento avevano costituito, al contrario, il fulcro delle attività

---

<sup>4</sup> Mi riferisco al copione dell'*Hyperion*, ricco di annotazioni autografe di Carmelo Bene, e alla registrazione sonora dello spettacolo effettuata presso l'Auditorium di Santa Cecilia in occasione dello spettacolo (23 novembre 1980). Un riferimento a questi materiali è anche contenuto nel saggio di Giordano Ferrari, *Carmelo Bene. Fragments, dissonances et résonances avec l'avant-garde musicale italienne*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 263, 3, 2014, pp. 313-322, dove lo studioso afferma di aver potuto visionare questi medesimi documenti (cfr. p. 320).

<sup>5</sup> *Bene in cucina. Nicola Savarese intervista Carmelo Bene*, introduzione di L. Mancini, Edizioni Di Pagina, Bari 2019

di quelle istituzioni e dei progetti educativi che le avevano sostenute. In questa direzione nella terza parte della tesi dedicherò un *excursus* alla ricostruzione dei momenti di passaggio fondamentali nell'evoluzione di una disciplina didattica cresciuta in una trama di rapporti reciproci fra la Francia e l'Italia, e i cui esiti si estesero sino alla prima metà del Novecento. Uno degli ultimi e più organici contributi all'insegnamento della lettura ad alta voce in Italia fu offerto a Firenze da Luigi Rasi, il quale raccolse e adattò alla lingua italiana le norme tramandate dalla trattatistica francese ottocentesca e, soprattutto, da Ernest Legouvé. Entro questo contesto melologo e *melopea* tracciano percorsi paralleli, che a tratti si intersecano. In Italia essi trovarono in particolare a Firenze un punto d'incontro proficuo e destinato a ulteriore maturazione, a partire da istanze coeve diffuse in altri centri del paese e nell'area culturale europea.

È significativo che proprio l'ultima e più importante esperienza accademica italiana incentrata sulla Declamazione, la Scuola diretta da Rasi a Firenze fra il 1882 e il 1918, fu anche la prima sede di incubazione in Italia dei melologi, *Manfred* ed *Egmont* in particolare. Seppur mediante metodologie ottocentesche, anche Rasi – come in seguito avverrà per Bene – giunse ai melologi sulla base di una predilezione per la declamazione e di una già avviata ricerca sui rapporti fra la musicalità e l'espressione orale della parola. Estremi di due rette tangenti, queste due esperienze, quella ottocentesca di Rasi e quella novecentesca di Bene, saranno indagate anche in rapporto ai reciproci punti di contatto. Se infatti la Scuola di Rasi, dopo la sua definitiva chiusura nel 1925, non trovò una continuità significativa nella successiva esperienza di Silvio D'Amico, la controparte musicale riuscì a garantire una maggiore continuità, che si sarebbe rivelata cruciale per la stessa sopravvivenza del bagaglio culturale della parola recitata. Non a caso sia Francesco Siciliani sia Piero Bellugi, i due principali fautori della stagione concertistica di Bene, furono allievi del Conservatorio "Luigi Cherubini", la medesima istituzione che aveva supportato Rasi nell'avventura dei melologi, operante sino al 1923 sotto il nome di Regio Istituto Musicale di Firenze.

Nella poliedrica carriera artistica di Bene si osserva frequentemente la tendenza a percorrere scelte 'inusuali' e a coltivare generi minori rispetto al panorama del teatro italiano, anche attraverso la riproposizione di autori celebri fatti oggetto di riscritture

personali<sup>6</sup>. Proprio intorno alla nozione della *minoranza*, Deleuze ha elaborato una delle riflessioni più note sul modo di operare sulla scena da parte di Bene, nella lingua e nell'arte<sup>7</sup>. Su un piano prettamente storico, rientrano senz'altro in questa casistica i melologi, di cui il *Manfred* e l'*Egmont* sono oggi spesso considerati come gli esempi più celebri ma che, prima delle fortunate edizioni beniane, avevano goduto di scarsa fortuna nel teatro italiano. Le ragioni produttive e culturali alla base della condizione di marginalità di questo genere ibrido sono state oggetto di studio in diverse ricerche storiografiche di ambito musicale: per quanto riguarda l'Italia si possono ricordare, in particolare, l'influenza predominante del canto lirico (una tradizione, in verità, ricca di rimandi ai fenomeni grandattoriali ottocenteschi<sup>8</sup>) e i numerosi aspetti di novità, non sempre immediatamente colti dal pubblico teatrale e musicale, sul terreno condiviso, o talvolta conteso, dalla prosa, dalla poesia e dalla musica<sup>9</sup>. Anche se frutto di percorsi 'minori', tali spettacoli si innestano tuttavia su un retroterra storico la cui migliore ricostruzione può oggi aiutare a comprendere gli sviluppi che hanno condotto agli esiti a noi più vicini.

Relativamente al panorama artistico italiano novecentesco, in questo lavoro prendo in considerazione la rete di un tessuto culturale che costituì l'humus favorevole alle collaborazioni di carattere musicale intrattenute da Bene<sup>10</sup>. Rispetto al rapporto conflittuale con il mondo del teatro teatrale, sin dai suoi primissimi passi nell'arte Bene andò stipulando proficue collaborazioni con esponenti della cultura musicale di quegli anni. I contatti fra Bene e l'avanguardia musicale sono esaminati in funzione degli sviluppi teatrali raggiunti dall'attore. Proprio la vicinanza proficua con la musica appare come uno

---

<sup>6</sup> Alle operazioni di riscrittura teatrale da parte di Bene sono stati dedicati diversi studi. Oltre a quelli che saranno ricordati nelle pagine successive, per una trattazione generale segnalo intanto il saggio di Leila Adham, *Récrire pour écrire le présent : le théâtre de Carmelo Bene*, «Trans. Revue de littérature générale et comparée», 3, 2007 (<https://journals.openedition.org/trans/174>, ultima consultazione 5 ottobre 2019).

<sup>7</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *Un manifesto di meno*, in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, trad. it. Jean-Paul Manganaro, Feltrinelli, 1978, pp. 67-100 (ora anche in pp. 1431-1456).

<sup>8</sup> Cfr. Emilio Sala, *L'opera senza canto*, Marsilio, Venezia 2015, p. 18 e *infra*, p. 254.

<sup>9</sup> Sulle ragioni della limitata diffusione del melologo in Italia Cesare Scarton ha avanzato ipotesi di carattere storico nel suo volume *Il melologo. Una ricerca storica tra recitazione e musica*, Edimond, Città di Castello 1998, pp. 83-90.

<sup>10</sup> Allo studio dei rapporti fra Bene e l'avanguardia musicale italiana è dedicato il già ricordato saggio di G. Ferrari, *Carmelo Bene. Fragments, dissonances et résonances avec l'avant-garde musicale italienne*, cit.

degli elementi di maggiore continuità nelle diverse fasi della carriera dell'artista, che ha attraversato mezzi e linguaggi diversi: oltre al teatro, la radio, la discografia, la televisione e il cinema.

Su questo duplice sfondo, esterno e interno alla produzione di Bene, gli spettacoli musicali del *Manfred* (1979) e dell'*Egmont* (1983) guadagnano profondità teorica e significato storico. Essi costituiscono un contributo importante nella storia del teatro italiano, in cui rimarcano la fortuna del repertorio, e nel percorso personale di Bene. In questa direzione le scelte artistiche dell'attore salentino non appaiono più soltanto come vere e proprie 'invenzioni', bensì, in certo senso, come un ritorno sia pur parziale verso forme di spettacolo i cui antecedenti non furono privi d'influenza su di lui. In particolare, sono approfonditi alcuni aspetti specifici relativi alla tradizione della declamazione, la cui possibile confluenza in Bene è stata recentemente sostenuta da una voce autorevole, Gabriele Lavia<sup>11</sup>. In attesa di ulteriori verifiche, attraverso nuovi materiali<sup>12</sup> e presso le sedi archivistiche opportune, è indubbio che la scelta da parte di Bene di forme 'minori' è da considerarsi come elemento in grado di corroborare l'ipotesi della presenza nella sua poetica, a tratti in forma inconsapevole, di elementi rilevanti di una tradizione storica più ampia.

Con ciò non si intende minimizzare il contributo originale offerto da Bene, ma al contrario valorizzarne la singolarità derivante dalla sua particolare posizione. Umberto Artioli, in un saggio del 1990 scritto quando l'attore era ancora in vita e impegnato nel progetto sperimentale della Biennale Venezia, affermò che «non è possibile, data la radicalità innovativa dell'operazione scenica, portata avanti da Carmelo Bene, immetterla in una direttrice storica, dotarla di una genealogia. È possibile, invece, che tracce o frammenti del passato, consegnati all'oblio, tornino a brillare d'una luce inconsueta proprio in forza del fenomeno Bene»<sup>13</sup>. Tenendo a mente questa avvertenza, in questo

---

<sup>11</sup> Per lo sviluppo di questo argomento, cfr. *infra*, p. 187.

<sup>12</sup> A Sonia Bergamasco, l'ultima attrice ad aver collaborato con Bene e probabilmente la vera erede della linea dei melologhi tracciata dall'attore, sono debitore per le numerose suggestioni e per i materiali che mi ha messo a disposizione in vista di future ricerche: registrazioni di esercizi declamatori condotti insieme a Bene, prove dell'ultimo *Pinocchio*, appunti, memorie e taccuini.

<sup>13</sup> Umberto Artioli, *Al di là della lingua degli angeli*, in *Carmelo Bene, Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990, p. 103.

lavoro mi pongo come obiettivo non tanto di stabilire stretti legami di derivazione fra fenomeni diversi ed evidentemente lontani fra di loro, quanto piuttosto di muovere alla ricerca di «tracce e frammenti del passato» che oggi possono «brillare» di nuova luce proprio grazie agli esiti raggiunti da Bene. Entro questa prospettiva, mi auguro di poter dare un contributo in direzione di quel compito «complesso e difficile ma altrettanto avvincente» che Lorenzo Mango ha definito di «messa in storia della figura dell'artista»<sup>14</sup>: tassello fondamentale nella più ampia storicizzazione del teatro italiano del secondo Novecento.

---

<sup>14</sup> Lorenzo Mango, *Carmelo bene e la macchina della drammaturgia*, in *Il sommo Bene. Ricordi, testimonianze e racconti dal mondo della cultura e dello spettacolo*, a cura di Rino Maenza, Kurumuny, Lecce 2019, p. 288.



## PARTE I. GENESI DI UNA SVOLTA

### Capitolo 1. «*Histrion aeternalis*»

Dopo la fase della stagione cinematografica, iniziata con il film *Nostra Signora dei Turchi* (1968) e conclusa cinque anni dopo con *Un Amleto di meno* (1973), Carmelo Bene fece il suo ritorno a teatro con un rinnovato interesse per le relazioni fra testo, voce e musicalità, in una fase in cui parte dell'avanguardia di quegli anni si era indirizzata verso le correnti del Teatro Immagine e verso le forme di linguaggio non verbali<sup>1</sup>. Fu in questo mutato panorama che si ripositionò nella scena teatrale italiana il fenomeno Carmelo Bene, apparendo, a posteriori, come «l'unica presenza in grado di restituire prestigio a un modo di fare teatro da sempre identificato con la parola e con il carisma dell'attore, il detentore del *logos*»<sup>2</sup>. A ben vedere si può constatare come tale reputazione di unicità, anche in relazione all'uso della voce e agli stili declamatori<sup>3</sup>, egli fosse già riuscito a conquistarla almeno a partire dai primi anni Sessanta. In un saggio dedicato al *Caligola* di Camus al Teatro delle Arti di Roma – lo spettacolo che segnò il debutto dell'attore

---

<sup>1</sup> Sulle forme e sui protagonisti del Teatro-immagine, a partire dagli anni Sessanta e nei primi anni Settanta in Italia, rimando alla definizione proposta da Giuseppe Bartolucci nel suo libro *Teatro-corpo, teatro-immagine (per una materialità della scrittura scenica)*, Marsilio, Venezia 1970, p. 86. Riflettendo sull'uso di nomi e categorie a proposito dei fenomeni teatrali, Ferdinando Taviani ha messo in guardia dalla possibile tendenza, da una parte della critica, a creare divisioni e contrapposizioni: per quanto riguarda il «teatro del testo» e il «teatro del gesto», ad esempio, egli ha sottolineato la necessità di intendere i «confini» almeno in una prospettiva dialettica e non divisiva: cfr., a questo proposito, Ferdinando Taviani, *Ideologia teatrale e teatro materiale: sul «teatro che fa a meno dei testi»*, «Quaderni di teatro», 1, 1978, pp. 17-25. Per un'ulteriore trattazione, cfr. anche Salvatore Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, introduzione di Lorenzo Mango, Titivillus, Corazzano 2013 (in particolare, cap. IV. *Teatro Immagine 1973-1976*, pp. 219-336).

<sup>2</sup> Silvana Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino 2001, v. III, p. 712.

<sup>3</sup> In uno scritto del 1980 intitolato *La regia negata*, Salvatore Cardone ha messo in evidenza gli aspetti di unicità che hanno segnato la ricezione di Carmelo Bene da parte della critica proprio a proposito della recitazione. Afferma Cardone: «dei modelli recitativi che Bene andò specificando in quegli anni si è sempre parlato in termini, comunque ammirati, di singolarità o di novità. Non è difficile trovare nelle recensioni a quegli spettacoli lodi e apprezzamenti per attori come Lydia Mancinelli, Luigi Mezzanotte, Rosabianca Scerrino e tanti altri che più spesso hanno collaborato con lui. E dello stesso Bene, della sua abilità di attore, si sono accorti subito, fin dall'esordio, tutti i critici più sensibili». Cfr. Salvatore Cardone, *La regia negata: Carmelo Bene (1959-1968)*, «Rivista italiana drammaturgia», a. V, n. 17, 1980, p. 81.

nell'ottobre del 1959<sup>4</sup> – Roberto Tessari ha posto in evidenza alcuni tratti peculiari dell'atteggiamento della critica nei confronti di Bene: «da un lato, lo sconcerto nei confronti di un *monstrum* inclassificabile anche per i tratti esteriori del suo comportamento. [...] Dall'altro, l'incoercibile sensazione di avere a che fare con una 'eccezione alla regola' tale da evocare il pur provvisorio cartiglio d'una mitica razza perduta: quella del 'grande attore' all'italiana»<sup>5</sup>.

La capacità di attrarre su di sé giudizi di questo tipo, formulati persino attorno a una sorta di diade critica, si sviluppò nel corso della sua carriera e finì per consolidare questo modello ricorrente nel modo di guardare a Bene. L'impatto prorompente dell'«*enfant terrible*»<sup>6</sup> salentino, percepito come tale sin dal suo «esordio-shock»<sup>7</sup> ma anche in grado di riproporsi in quella veste nei decenni successivi, fu spesso associato alla riesumazione di antiche caratteristiche attoriali considerate perdute con il 'tramonto' del grande attore, una delle figure convenzionalmente attribuite al teatro ottocentesco italiano<sup>8</sup>. Nel 1976 un

---

<sup>4</sup> Carmelo Bene esordì come attore al Teatro delle Arti di Roma nel 1959 con il *Caligola* di Albert Camus, con la regia di Alberto Ruggiero. Sulla locandina dello spettacolo egli volle usare lo pseudonimo di «Carmelo Bene Junior»: questa singolare scelta fu da lui successivamente spiegata come «un atto di superba modestia» (egli si proponeva «l'allievo di se stesso») e, al tempo stesso, come una sorta di *escamotage* in caso di un eventuale insuccesso all'esordio. L'aneddoto è raccontato nell'autobiografia in forma di intervista C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 2010<sup>4</sup>, p. 60.

<sup>5</sup> Roberto Tessari, «*Caligola*» di Carmelo Bene, «L'Asino di B.», 4, 2000, p. 5.

<sup>6</sup> Anche al suo approdo in Francia Bene fu accolto dalla critica con l'etichetta di *enfant terrible*, come dimostra un articolo del 1968 dedicato al primo film *Nostra signora dei turchi*: cfr. Le Celtic, *Mythologies. Notre-Dame des Turcs par Carmelo Bene*, «Le Figaro littéraire», 1968. All'uso di tale definizione da parte della critica, negli anni Settanta, si aggiunse l'appellativo di «divino»: cfr., a questo proposito, C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 182. Lo stesso Bene, del resto, sembrò voler sposare tali definizioni: a questo proposito Eleonora Manca ha ripercorso le modifiche testuali apportate da Bene alla poesia *Confessioni d'un teppista* di Esénin, nella quale Bene stesso si sarebbe autoproclamato «primogenito *enfant terrible*»: cfr. Eleonora Manca, Quattro diversi modi di morire in versi di Carmelo Bene: *agoni(e) per il Battesimo di Fuoco*, in Luca Borgia, Gianfranco Di Chiara, Eleonora Manca, *Tat Twam Asi. Saggi di fenomenologia della rappresentazione e dello spettacolo*, Fazzi editore, Lucca 2005, pp. 135-225.

<sup>7</sup> Roberto Tessari, «*Caligola*» di Carmelo Bene, cit., p. 1. Sulla ricezione critica del primo Bene segnalò il saggio di Daniela Visone, *Carmelo Bene. Un attore artifex agli esordi tra provocazione e conformismo Borghese*, «Acting Archives Review», 3, 2012, pp. 166-170.

<sup>8</sup> Il celebre libro di Silvio d'Amico sul *Tramonto del grande attore* (prima ed. Mondadori, Milano 1929) è ancora oggi un punto di riferimento negli studi teatrali: fra le recenti riletture critiche segnalò il volume di Andrea Mancini sul *Tramonto (e risurrezione) del grande attore: a ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Corazzano, Titivillus 2009. Sulla figura del «grande attore» ricordo il convegno di studi a Torino fra il 19 e il 21 aprile del 1999: nell'ambito delle relazioni presentate in quell'occasione (Claudio Meldolesi, Cesare Molinari, Laura Mariani, Luigi Allegri, Gigi Livio, Donatella Orecchia, Armando Petrini, Franco Perrelli, Paolo Bosisio) ricordo il contributo di Roberto Tessari su *Carmelo Bene: una macchina di phonè per il silenzio di Narciso*; ora in *Il grande attore nell'Otto e Novecento*, Università degli Studi di Torino, Torino 2001, pp. 31-47. Per una trattazione riassuntiva sul «grande attore» segnalò anche il capitolo di Gigi Livio

articolo di Cesare Garboli sancì definitivamente l'inquadramento di Bene come «l'ultimo grande attore postumo»<sup>9</sup>, al quale fecero poi eco numerosi altri commentatori. Ma questo riconoscimento, seppur proveniente da firme autorevoli, non dovette soddisfare del tutto l'attore salentino, tipicamente insofferente verso definizioni che lo accomunassero a categorie già esistenti («Io sono l'unico», affermò nel debutto scaligero del 1979<sup>10</sup>). Nel 1980 Bene intervenne personalmente nel dibattito per esprimere il proprio punto di vista, ancora una volta spiazzante. In un articolo apparso sulla rivista «Sipario» con l'emblematico titolo *Niente scuole*<sup>11</sup>, egli affrontò in maniera diretta la questione: innanzi tutto, 'desacralizzando' i nomi di una tradizione celebre quale appunto quella del «grande attore» ottocentesco. Successivamente, formulando una propria definizione di tale nozione attraverso l'introduzione di concetti per lui cruciali, di cui tratterò più estesamente nel secondo capitolo, quali la «musicalità», il «depensamento» e la «sospensione del tragico». Così dunque egli esordì:

La tradizione del grande attore? I grandi attori non hanno cambiato il mondo teatrale, facendone uno nuovo. E poi chi li ha veramente ascoltati? Prova a sentire quel poco che ci resta, di loro registrato. Sono cose da far ridere. Ho sentito Benassi, ma è un consiglio che non darei a nessuno quello di ripetere l'esperienza. Verdi, quando provava *Otello*, pose ai cantanti come *conditio sine qua non*, quella di non andare a sentire Salvini, che recitava la tragedia di Shakespeare. Che cosa avrebbero infatti ricavato dai furori di Salvini, se non la perdita della musicalità "vera"?<sup>12</sup>

L'aneddoto qui raccontato, oltre a essere inesatto, non rende certo giustizia alla stima nutrita da Verdi nei confronti di Tommaso Salvini, il quale godeva, al contrario, di un'alta reputazione da parte del compositore. Anzi, fu proprio in occasione della prima dell'*Otello* alla Scala, il 5 febbraio 1887, che Verdi appose a un suo ritratto, spedito a Salvini, la

---

nella *Storia del teatro* pubblicata da Einaudi: cfr. Gigi Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e Guido Davico Bonino, vol. II, Einaudi, Torino 2000, pp. 611-675.

<sup>9</sup> Cesare Garboli, *Bene, grande attore postumo*, «Il Mondo», 22 aprile 1976, p. 59.

<sup>10</sup> Mario Pasi, *Carmelo Bene: io sono l'unico*, «Corriere della Sera», 4 gennaio 1983, p. 20. Sui 'riecheggiamenti' da parte di Bene della famosa opera di Max Stirner rimando ad Antonio Attisani, *Svestire il vuoto*, in Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e Marco Dotti, Medusa, Milano 2006, p. 14; Simone Giorgino, *L'ultimo trovatore*, Milella, Lecce 2014, pp. 98-105.

<sup>11</sup> C. Bene, *Niente scuole*, «Sipario», 405, 1980, p. 55.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

seguinte dedica: «Al più grande Otello, (firmato) Verdi»<sup>13</sup>. Il giudizio a cui faceva riferimento Bene, invece, era stato espresso da Arrigo Boito nei confronti di Giovanni Emanuel, in una lettera a Verdi del 21 dicembre 1886. Boito teneva infatti in scarsa considerazione le capacità attoriali di Emanuel, in scena in quei giorni a Milano con l'*Otello* di Shakespeare: tanto, da scrivere a Verdi che il tenore torinese Francesco Tamagno, che si apprestava a debuttare come Otello nel febbraio dell'anno successivo, avrebbe fatto meglio a non assistere allo spettacolo<sup>14</sup>. Secondo Boito, al contrario, Tamagno avrebbe potuto trarre giovamento proprio dall'interpretazione di Rossi o di Salvini, i «giganti»<sup>15</sup> dell'arte drammatica. In una lettera a Giulio Ricordi del 24 dicembre Verdi si disse d'accordo con Boito, seppur con toni meno accesi e riflettendo semmai sull'opportunità di assistere ad altre interpretazioni durante i preparativi dello spettacolo<sup>16</sup>.

Pur se contenente alcune notizie inesatte, l'aneddoto servì comunque a Bene per sconfessare le tentazioni di un apparentamento troppo marcato con il modello ideale del grande attore. In verità si potrebbe restare sorpresi dall'apparente discordanza fra

---

<sup>13</sup> Salvini aveva precedentemente acquistato il ritratto a New York e lo aveva mandato a Verdi affinché il compositore vi ponesse il suo autografo. Cfr. Jacopo Caponi, *Verdi à Paris*, «Le Figaro», 17 aprile 1886 (anche in «La Perseveranza», aprile 1886), ora in Marcello Conati, *Verdi. Interviste e incontri*, EDT, Torino 2000, pp. 201-209. Sull'*Otello* di Emanuel, e sul dibattito critico che tale spettacolo suscitò, rimando allo studio di Armando Petrinì, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento: studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, DAMS, Torino 2002 (nuova edizione Accademia, Torino 2012), pp. 109-127.

<sup>14</sup> Così scrisse Arrigo Boito a Giuseppe Verdi il 21 dicembre del 1886: «Non sono andato a vedere l'Emanuel, è un mediocrissimo attore, freddo, monotono, antipatico. Se dall'ovo d'una gallina non può nascere un'aquila, dalla testa dell'Emanuel non può venir fuori nessuna specie d'interpretazione dell'Otello. Rossi e Salvini ecco i due giganti! Da quelli Tamagno avrebbe potuto imparare qualche cosa ma dall'Emanuel non può aver imparato nulla di nulla e non avrei voluto ch'egli assistesse a quella rappresentazione. Gli altri atti so che furono, anche peggiori dell'Emanuel! Ormai l'*Otello* di Shakespeare possiede il suo commento e questo lo ha fatto Lei, e basta, e non c'è bisogno di andare a mendicare gli effetti dagli altri» (*Lettera di Boito a Verdi [t.p.: Milano. 21 dicembre 1886]*, in *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, con la collaborazione di Marisa Casati, Istituto di Studi Verdiani, Parma 1978, p. 119).

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> «Sono anch'io del parere di Boito. Gli Artisti hanno fatto male ad assistere all'*Otello* d'Emanuel. Una delle due: se noi, Boito ed io abbiamo *colpito* giusto, non v'è bisogno d'altra interpretazione: se non abbiamo *colpito* sarebbe male peggiore voler modificare o ripiegare al male che avessimo fatto Noi» (Lettera a Giulio Ricordi, Genova 14 dicembre 1886, in Giuseppe Verdi, *Lettere 1835-1900*, a cura di Michele Porzio, Mondadori, Milano 2000, p. 361; si veda anche, a questo proposito, il *Carteggio Verdi-Boito*, cit., vol. II, p. 359). Va detto, comunque, che Emanuel ottenne poi un successo trionfale con l'*Otello* a Montevideo, nel 1887: cfr. *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le maschere, Roma 1975, vol. IV, p. 1438, s.v. «Emanuel, Giovanni».

posizioni di questo tipo, espresse da Bene in quegli anni, e alcune sue successive dichiarazioni, dal tono radicalmente diverso. Nella conversazione del 1997 con Nicola Savarese, ad esempio, egli ricordò proprio l'ascolto degli attori del passato come un vero e proprio apprendistato nel periodo giovanile («andavo a trovare la vedova di [Ettore] Petrolini e la figlia e mi facevano ascoltare degli Lp che non trovavi in giro: quelle cose studiavo, studiavo Petrolini, non studiavo in Accademia»<sup>17</sup>). Di questa molteplicità di approcci e di elementi messi in gioco Piergiorgio Giacchè ha offerto una sintesi nel suo libro sull'*Antropologia di una macchina attoriale*, pubblicato nel 1997 quando Bene era ancora in vita: secondo Giacchè il rapporto con il modello del «grande attore», da un lato, avvenne a livello parodistico (un procedimento che si rivelò per certi aspetti anche assimilativo), dall'altro, ancora rappresentò un inevitabile punto di partenza verso ulteriori e più personali sbocchi, culminati infine nella nozione della «macchina attoriale»<sup>18</sup>.

Ma alla fine degli anni Settanta, nel pieno di una carriera che si preparava a una nuova e decisiva svolta, Bene si trovava in condizioni diverse e al centro dell'agone teatrale. Sconfessate le figure canoniche del teatro italiano, nell'articolo *Niente scuole* già citato, egli situò fuori dai confini del Paese le coordinate per lui più idonee. Così l'attore preferì attingere dalla vicina Francia i propri riferimenti ideali, con un atteggiamento parallelo a quello che, come si vedrà, egli terrà anche sul piano del pensiero filosofico: oltre al

---

<sup>17</sup> *Bene in cucina. Nicola Savarese intervista Carmelo Bene*, introduzione di L. Mancini, Edizioni Di Pagina, Bari 2019, p. 149. Anche nella sua *Vita* Bene ha raccontato la particolare passione per Petrolini: «Lo studiavo più di Ruggieri e Zacconi. Quella voce tagliente, quegli occhi di ghiaccio. Quel palese disprezzo per il pubblico, che gli attori italiani si sognano». C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 61. Fra le altre influenze Bene poté aver tratto da Petrolini anche l'uso, per lui frequente, dell'appellativo «trovarobe» nei confronti dei critici drammatici: così infatti Petrolini aveva definito Silvio d'Amico in risposta a un articolo polemico del 13 gennaio 1923: cfr. S. D'Amico, *Petrolini esagera*, 13 gennaio 1923 e *Petrolini risponde*, 17 gennaio 1923 in Id., *Cronache 1914/1955*, Novecento, Palermo 2002, vol. II, t. I, pp. 227-231. Per un ridimensionamento di tali toni e polemiche contro la critica si veda inoltre l'articolo, i cui contenuti apparrebbero bene applicabili anche al caso di Bene, di Silvio d'Amico, *Petrolini (e la critica)*, 1 giugno 1927, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., v. II, t. III, pp. 732-735.

<sup>18</sup> Del libro di Giacchè si vedano, in particolare, i paragrafi «Grande non-Attore» (Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 2007<sup>2</sup>, pp. 46-52), e «Dall'attore all'operatore» (ivi, pp. 61-69). In quest'ultima parte l'autore afferma che «se il "grande teatro" s'impone come fantasmatico ma ancora praticabile locus, il "grande attore" si propone come *medium* di un rapporto tra Carmelo Bene e la teatralità: in un certo senso come l'ultimo utile "personaggio", in un primo tempo indossato come *abito* e in un secondo tempo fabbricato come una *macchina*, o finalmente perfezionato come un automa». *Ibidem*, p. 61. Un ulteriore contributo significativo sul rapporto intrattenuto da Bene con la tradizione del Grande attore è stata offerta da Carlo Cecchi nel suo intervento *Contro la rappresentazione*, in Per Carmelo Bene, Linea d'ombra Edizioni, Milano, 1995, pp. 69-69.

consueto omaggio ad Antonin Artaud<sup>19</sup>, egli rievocò la figura dell'istrione *cabotin*<sup>20</sup>, acquisita per il tramite di Vsevolod Mejerchol'd. Superando l'accezione solo negativa del termine, Bene presentava il *cabotin* come un'«orchestra ambulante, che non simula mai, non s'immedesima (non ne ha il tempo), non realizza personaggi»<sup>21</sup>. Della parola francese l'attore aveva dunque recuperato il significato originale di «comédien ambulante», effettivamente attestato nei dizionari della lingua francese, ma poi slittato nel corso del tempo verso un'accezione prevalentemente negativa: secondo il *Dictionnaire de l'Académie française*, l'espressione era divenuta già nell'Ottocento sinonimo di «acteur médiocre et vaniteux» e ancora oggi può essere usata come aggettivo per indicare una persona «qui prend de grands airs et des attitudes théâtrales pour se faire remarquer»<sup>22</sup>.

Sulla nozione di *cabotin* Bene si era già soffermato nel suo *Discorso sull'attore*, apparso in tre puntate su «Paese Sera» nel luglio del 1978<sup>23</sup>, e poi ripreso, qualche anno più tardi, nel saggio del 1982 *La Voce di Narciso*<sup>24</sup>, l'opera che raccoglie il nucleo del pensiero filosofico e teatrale di quella stagione della vita dell'artista. Se, da un lato, egli rinnegò con forza ogni inquadramento nella categoria del teatro di prosa, dall'altro fornì la ricetta per salvare anche quel tipo di teatro: a tal fine, a suo avviso, occorre recuperare «a ogni costo» il culto del *cabotinage*. A questo proposito, nel rileggere un famoso articolo di Mejerchol'd del 1912 intitolato *Il baraccone*, Bene trascrisse alcune riflessioni del regista russo assemblandole in un nuovo ordine. Sebbene da lui non espressamente citata (né evidenziata, in seguito, dalla critica), la scelta del passo d'ispirazione, a posteriori, appare particolarmente significativa: l'articolo si rifaceva infatti al *Piccolo baraccone* del

---

<sup>19</sup> Bene ha spesso accostato i due autori, per il tramite di se stesso. Proprio a questo proposito, in un'intervista del 1978 con Italo Moscati, egli affermò: «credo che con Artaud mi sarei inteso, e credo che anche con Mejerchol'd mi sarei inteso». Carmelo Bene, «Amleto» (da una intervista di Italo Moscati pubblicata nel 1978 in «Cineforum»), in Andrea Balzola, Franco Prono, *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Rosenberg & Sellier, Torino 1994, p. 141.

<sup>20</sup> Nel sistema dei ruoli del teatro italiano il termine «cabot» indicava la figura dell'«attore giovane»: si veda la testimonianza di Marco Praga ricordata nel volume a lui dedicato da Giorgio Pullini, *Marco Praga*, Cappelli, Bologna 1960, p. 9.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cfr. la voce «cabotin, -ine», «Dictionnaire de l'Académie Française», 9ème édition, disponibile online all'indirizzo web: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C0046>.

<sup>23</sup> Carmelo Bene, *Discorso sull'attore*, «Paese Sera», 1 luglio 1978, p. 3; Id., *Discorso sull'attore/2 – L'avvento della donna*, «Paese Sera», 7 luglio 1978, p. 3; Id., *Piccola teoria dell'attore e del teatro*, 3, «Paese Sera», 20 luglio 1978, p. 3.

<sup>24</sup> C. Bene, *La voce di Narciso*, a cura di Sergio Colomba, Saggiatore, Milano 1982.

1906<sup>25</sup> (*Balagančik*, dall'omonimo dramma di Aleksandr Blok<sup>26</sup>), lo spettacolo con il quale, nel contesto colorato di un baraccone da fiera, Mejerchol'd aveva voluto smascherare i trucchi e i clichés del teatro, rievocandone al tempo stesso la perduta dimensione tragica e, per certi aspetti, religiosa<sup>27</sup>. Anche Bene, per parte sua, non era estraneo a questo tipo di ambientazioni: basti pensare al *Pinocchio* e all'*Amleto* del '64, allestiti in un tendone al Festival di Spoleto<sup>28</sup>, allo «sgargiante colorismo da fiera o da palio» descritto da Ripellino nell'*Amleto* televisivo del '74<sup>29</sup>, alla presenza di oggetti da circo equestre nel *Pinocchio* del '62<sup>30</sup> o, ancora, all'orchestra da banda nel *S.A.D.E. ovvero: Libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della Gendarmeria salentina* del 1974<sup>31</sup>. Proprio in occasione di quest'ultimo spettacolo emersero, nelle dichiarazioni di Bene, i primi elementi di una concezione 'teologica' dell'arte, che sarà poi ripresa più ampiamente nel saggio dell'82 sulla *Voce di Narciso*<sup>32</sup>.

<sup>25</sup> Nella versione francese l'articolo del 1912 è stato tradotto con il titolo «Le théâtre de foire»: cfr. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, La Cité – L'Âge d'homme, Paris 1973, t. I., pp. 181-202.

<sup>26</sup> Blok scrisse il dramma *Balagančik* all'età di venticinque anni a Pietroburgo. Mejerchol'd portò in scena lo spettacolo il 30 dicembre del 1906 al Teatro di Vera F. Komissarjevskaja, con musiche di M. A. Kouzmine e scenografie di N. N. Sapounov. Per uno studio sullo spettacolo si vedano Raissa Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L'amore delle tre melarance»*, prefazione di Fausto Malcovati, Bulzoni, Roma 2010, pp. 30-50 e Ead., *La baracca dei saltimbanchi. Aleksandr Blok*, trad. it. Igor A. Sibaldi, «Sipario», a. 32, 375/376, agosto-settembre 1977, pp. 107-112.

<sup>27</sup> Scrive Raissa Raskina: «Nel *Balagan*, il regista s'interroga sulla possibilità stessa di ospitare tra le mura teatrali una qualche forma di esperienza religiosa: «Ma ecco il problema: può il teatro accogliere nel proprio grembo il 'mistero'?»». Ead., *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto*, cit., p. 33.

<sup>28</sup> Sergio Frosali, *Un Amleto anticonformista sotto la tenda di un circo*, «La Nazione», 7 luglio 1964. Bene dovette annullare una delle due repliche previste a causa della pioggia della notte precedente, che fece crollare il tendone montato per l'occasione. Cfr., a questo proposito, A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, ETS, Pisa 2004, p. 181.

<sup>29</sup> Angelo Maria Ripellino su *Amleto*, così citato in Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pacini, Ospedaletto (Pisa) 2005, p. 439.

<sup>30</sup> Salvatore Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di Armando Petrini, Accademia University Press, Torino 2015, p. 35.

<sup>31</sup> Sul *S.A.D.E.* di Bene si vedano anche le osservazioni di Gilles Deleuze nel suo saggio *Un manifesto di meno*, in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, trad. it. Jean-Paul Manganaro, Feltrinelli, 1978, pp. 67-100 (qui p. 70, dove l'autore inquadra nel procedimento retorico della 'scomposizione' del personaggio di Sade, fatto a 'brandelli', l'individuazione del personaggio del servo). A questo proposito cfr. anche la *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 320-321.

<sup>32</sup> In una conversazione a proposito del *S.A.D.E.* con Anna Maria Papi, già assistente alla regia per *Un Amleto di meno* del 1972, Bene propose la sostituzione della figura del «buffone liberale» con un «sacerdote» in grado di rievocare, a teatro, «una forma di coscienza, di nostalgia di una vita che non sta vivendo»: Anna Maria Papi, *Se il teatro è erotismo non si può dire che Bene*, ora in *Panta Bene*, cit., pp. 37-48 (qui p. 43). Nel saggio sulla *Voce di Narciso* Bene espresse l'idea che «non esiste altro che un teatro *teologico*, un darsi e sdarsi teologico, un teatro della mancanza di sé, etc.», e, più avanti ancora, egli affermò: «non so spiegarli

Così, seguendo le indicazioni di Mejerchol'd del 1912, Bene accostò la definizione del *cabotin* alla tecnica del *jongleur* (oggi «artista da circo», ma in francese antico anche «menestrello e cantore»<sup>33</sup>). Quest'ultima figura – è stato osservato da Raissa Raskina – era stata già trattata da Gordon Craig e da Georg Fuchs, i cui scritti esercitarono «un'enorme influenza» sul regista russo<sup>34</sup>. Poste queste coordinate, Bene collocò il suo teatro sulla linea che, da Diderot in avanti, aveva situato la recitazione lontano dai terreni dell'immedesimazione e della mimesi.

Che cos'è il *cabotin*? *Cabotin* è un commediante girovago, è un parente dei mimi, degli *istrioni*, dei *jongleurs*; è il possessore di una miracolosa tecnica di attore. È un *inganno* per sempre inaccessibile a chi non sa “mentire”.

[...]

Per salvare il teatro dal pericolo dell'asservimento alla letteratura, è necessario restituire ad ogni costo alla scena il *culto del cabotinage*. I nostri drammaturghi non conoscono affatto le leggi del vero teatro. Ha forse bisogno il letterato di un *cabotin* al suo servizio? Naturalmente no. [...]

E allora, sull'asse Diderot-Wilde-Meyerhold-Artaud-Bene (“se l'immaginazione imita e lo spirito critico crea”), *non-attore* è la perfetta fusione del grande *attore critico* e l'*istrione-cabotin* che, in continuum, si assume il compito di *complicare la vita al grande attore*<sup>35</sup>.

Non occorre qui rimarcare che la figura dell'attore itinerante, evocata da Bene per il tramite di Mejerchol'd, non attiene solo alla Francia ma, transfrontaliera per definizione, è presente in quasi tutte le culture teatrali. Per quanto riguarda l'Italia, del resto, egli aveva espresso più volte un omaggio all'antica ‘stirpe’ degli attori «scavalcamontagne»<sup>36</sup>, del cui mondo ormai scomparso aveva potuto incontrare un esempio vivente nella Compagnia

---

un'arte che non sia teologica, che, nella mancanza di Dio, non tradisca non l'ambizione, ma una sua vocazione alla santità»: C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 159, 169.

<sup>33</sup> Secondo il Dizionario dell'Académie française, il termine *jongleur*, attestato già dal XIII secolo (derivante dal latino *joculator*), indicava una sorta di «ménestrel qui allait de ville en ville, de château en château, disant des vers en s'accompagnant d'un instrument, ou récitant des contes, fabliaux, etc.» («Dictionnaire de l'Académie Française», 9ème édition : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9J0262>, ultima consultazione 10 giugno 2019).

<sup>34</sup> Cfr., a questo proposito, R. Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto*, cit., p. 37.

<sup>35</sup> C. Bene, *La voce di Narciso*, cit.; ora in Id., *Opere*, cit., pp. 1025-1026.

<sup>36</sup> Cfr. *Bene in cucina. Nicola Savarese intervista Carmelo Bene*, cit., pp. 37, 152.

D'Origlia-Palmi<sup>37</sup>: una «grandezza teatrale» rimasta, a suo avviso, insuperata<sup>38</sup>. È interessante osservare come Bene muovesse proprio da questa figura del 'teatro all'antica' per elaborare la sua concezione dell'attore ideale: una concezione data dall'unione dell'attore itinerante e istrione (*cabotin*) con il «grande attore critico», non asservito al dominio della drammaturgia e della letteratura. I riferimenti agli autori da lui menzionati, sulla cui scia egli si poneva come ultimo esponente, tracciano in maniera significativa alcuni punti cardine della sua poetica attoriale: anti-emotiva (Diderot), criticamente autonoma (Wilde), convenzionale e anti-naturalistica (Mejerchol'd), destrutturante del senso e del linguaggio verso nuove dimensioni poetiche e sonore (Artaud)<sup>39</sup>.

Vale la pena soffermarsi brevemente sull'aforisma indicato da Bene dopo l'elenco degli autori a lui cari: «l'immaginazione imita e lo spirito critico crea». In questo caso fu egli stesso a suscitare una certa confusione intorno all'origine della frase, finendo per trarre in 'inganno' anche una parte della critica a lui più vicina, talvolta incline ad assumere le formule più ricorrenti dell'attore dando loro un valore quasi epigrammatico. Spesso erroneamente attribuito a Oscar Wilde<sup>40</sup>, l'aforisma era in realtà frutto della penna di André Gide, il quale – come dichiarato dallo scrittore francese in una nota al suo saggio *Baudelaire et M. Faguet* – aveva, in una sola frase, «riassunto l'idea un po' sparsa nel primo dialogo del *Critico come artista* di Wilde, nelle *Intenzioni*: "L'imagination imite.

---

<sup>37</sup> Sulla storia della compagnia D'Origlia-Palmi rimando alle tesi di laurea di Ilaria Barontini, *Una compagnia teatrale: la D'Origlia-Palmi*, relatore prof. Arnaldo Picchi, Università degli Studi di Bologna, a.a 1993-1994, e di Angelo Maria Tarsia, *La compagnia D'Origlia-Palmi: la tradizione del mestiere tra convenzione e parodia*, relatore prof. Roberto Ciancarelli, a.a 2004-2005, Università degli Studi di Roma "La Sapienza".

<sup>38</sup> Così infatti affermò Bene, rievocando la D'Origlia-Palmi: «Un teatro di quella grandezza, anche se involontaria, io non l'ho più veduto. Il resto è bieca professionalità d'impiegati puntuali alla loro battuta»: C. Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)eros(es)*, Bompiani, Milano 2017<sup>5</sup>, p. 33. Il ricordo della Compagnia D'Origlia-Palmi da parte di Bene è contenuto alle pp. 26-34.

<sup>39</sup> A proposito della linea degli autori tracciata da Bene, si veda anche A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, cit., p. 50. Piergiorgio Giacchè ha definito l'indicazione degli autori di Bene «una proposta di linea teatologica o genealogica che si ritrova in *Due passi in casa Meyerhold*, uno dei rari scritti di Bene in cui il confronto con la cultura teatrale suona come una – seppur giovanile o estemporanea – dichiarazione di appartenenza». Cfr. P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 2007<sup>2</sup>, p. 59.

<sup>40</sup> L'errata attribuzione dell'aforisma a Wilde è rinvenibile anche in altre opere e contesti: fra questi, si veda ad esempio Georges Canguilhem, Dominique Lecourt, *L'epistemologia di Gaston Bachelard*, a cura di Francesca Bonicalzi, Jaca Book, Milano 1997<sup>2</sup>.

C'est l'esprit critique qui crée"»<sup>41</sup>. Gide aveva dunque concentrato le teorie già espresse da Wilde in uno dei suoi dialoghi filosofici sul rapporto fra arte e natura (raccolti e pubblicati nel 1891 con il titolo di *Intentions*), nel quale la Vita era concepita come imitazione dell'Arte, e non viceversa. Entro questa prospettiva la «rivelazione finale», già secondo Wilde, consisteva nell'idea che «il mentire, il dire belle cose non vere, sia l'obiettivo proprio dell'Arte»<sup>42</sup>.

Di questa successione di ispirazioni letterarie Bene raccolse dunque l'esito finale, portandolo a sostegno della propria poetica teatrale. L'importanza attribuita a questa teoria dell'arte è testimoniata dalla frequenza con cui essa appare anche a distanza di anni: già prima della *Voce di Narciso*, la massima era stata infatti menzionata, più estesamente, nell'*incipit* dell'*Orecchio mancante* (1970)<sup>43</sup>, senza tuttavia l'indicazione dell'autore e della fonte di provenienza<sup>44</sup>. Successivamente, essa fu nuovamente ricordata nel colloquio satirico-filosofico del 1976 *Il principe cestinato*, prodotto per la Radiotelevisione svizzera<sup>45</sup>: in quell'occasione Bene affermò di aver «scoperto» che l'attribuzione, in un primo momento da lui riferita a Wilde, era riconducibile a Diderot<sup>46</sup>. In realtà, come si è visto, non si trattava né dell'uno né dell'altro autore; tuttavia la linea teorica così tracciata ben collegava questi diversi autori e funse da ispirazione per la definizione di una poetica antinaturalistica che, già nel 1967-68, era apparsa a Corrado Augias chiaramente orientata all'*«antiphysis»*<sup>47</sup>.

Vicissitudini storico-letterarie a parte, anche Bene sposò la concezione dell'arte di Wilde, riassunta da Gide, e, da sempre ostile alle teorie della recitazione come

---

<sup>41</sup> André Gide, *Baudelaire et M. Faguet* in Id., *Prétextes*, Mercure de France, Paris 1963, pp. 210. Nel passo in questione Gide affermò infatti di aver «rassemblé en une phrase l'idée un peu éparse au cours du premier dialogue de *Critic as artist*, dans *Intentions*».

<sup>42</sup> Oscar Wilde, *Intentions* in Id., *The Artist as Critic. Critical writings of Oscar Wilde*, edited by Richard Ellman, Vintage Books, New York 1969, p. 320.

<sup>43</sup> C. Bene, *L'orecchio mancante*, Feltrinelli, Milano 1970, p. 9.

<sup>44</sup> Nel libro sull'*Orecchio mancante* Bene fece volutamente ampio uso di citazioni senza riferimenti alle opere di provenienza, con intenti provocatori nei confronti della critica: «Continuo a citare senza fonte. Così potete morire di sete!». *Ibidem*, p. 40.

<sup>45</sup> *Il principe cestinato. Colloquio satirico-filosofico con Carmelo Bene*. Regia di Carmelo Rafeale; intervista a cura di Maurizio Grande, Radiotelevisione svizzera, 1976.

<sup>46</sup> «La massima è di Diderot, non è nemmeno di Wilde, l'ho scoperto dopo io: "l'immaginazione imita, dice Diderot-Wilde, e lo spirito critico è quello invece che crea»: così affermò Bene nelle battute finali del dialogo con Maurizio Grande nel «colloquio satirico-filosofico» del 1976, *Il principe cestinato*.

<sup>47</sup> Corrado Augias, *L'antiphysis di Carmelo Bene*, «Teatro», II, 2, autunno-inverno 1967-1968, pp. 86-90.

immedesimazione, fece dell'antirealismo la premessa per il proprio teatro. Il rifiuto della rappresentazione – operato da Bene e da altri prima di lui – non era tuttavia fine a se stesso, bensì apriva la strada all'approfondimento di ulteriori percorsi attinenti all'esercizio dell'arte drammatica, fra cui, in particolare, la declamazione. Già Antonin Artaud, punto di riferimento inamovibile per Bene, aveva ironizzato sulle presunte ricerche di verità assolute sulla scena («...Ah già, voi lavorate nella Verità!», avrebbe affermato Artaud, ironicamente, in un dialogo con Charles Dullin<sup>48</sup>). Contestualmente, l'«homme-théâtre» francese (secondo la definizione di Barrault, poi adottata da Ferdinando Taviani anche per Bene, «uomo-teatro»<sup>49</sup>), aveva elevato la declamazione a una dimensione superiore, inaccessibile alla recitazione come immedesimazione. Per Artaud la declamazione, scriveva Giovanni Macchia nel 1962, era «una forma di estrema interiorizzazione dell'anima. Declamare una poesia era come pregare, cioè espellere il male da noi stessi»<sup>50</sup>.

La familiarità con la nozione del *cabotinage* fu anche favorita dalla lettura di Jules Laforgue, dal cui *Hamlet ou les suites de la piété filiale* (1886) Bene trasse la propria versione dell'*Amleto* nelle diverse edizioni teatrali, radiofoniche, televisive e cinematografiche da lui realizzate in un periodo di oltre trent'anni<sup>51</sup>. Si trattava, in Italia, di un autore ancora poco noto e alla cui riscoperta Bene ha contribuito in maniera

---

<sup>48</sup> Jean-Louis Barrault, *L'Homme-théâtre*, «Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault», no 2223, mai 1958, p. 46. Sulla definizione di «uomo-teatro» si veda anche P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 1997, p. 57, dove Giacchè sottolinea come Barrault avesse inventato, a partire dal complemento di specificazione (uomo di teatro), «una sorta di complemento di fusione». Per parte sua Barrault si definì invece «uomo di teatro» nel suo libro *Je suis homme de théâtre*, Éditions du Conquistador, Paris 1955 (apparso anche in Svizzera con il titolo *Ich bin Theatermensch*, Verlag der Arche, Zürich 1956). Sulla figura di Barrault ricordo il volume di Paolo Emilio Poesio, *Jean Louis Barrault*, Cappelli, Bologna 1961.

<sup>49</sup> Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 220. Per Taviani Carmelo Bene è, assieme a Goldoni e Pirandello, «fra i grandi uomini della storia del teatro italiano quello che meglio ha saputo costringere i critici, persino fra i posteri, a restare, nel pro e nel contro, (quasi) sempre nel recinto da lui deciso»: Id., *L'impianto barocco nel teatro di Luigi Pirandello*, in *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 399-434 (qui p. 423).

<sup>50</sup> Giovanni Macchia, *Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi*, Einaudi, Torino 1981<sup>3</sup>, p. 271.

<sup>51</sup> Wallace Fowlie ha osservato che la nozione del *cabotinage* (una forma di «auto-ridicolizzazione» in Laforgue) rimanda anche a un «universo più cupo: un senso di abiezione, solitudine e persino terrore». A questo proposito Fowlie ha così tracciato una linea che, a partire dallo scrittore francese, porta verso Eliot e Joyce e culmina in Beckett: cfr. Wallace Fowlie, *Poem and Symbol: A Brief History of French Symbolism*, Pennsylvania State University Press, University Park and London 1990, p. 91.

determinante. Nel 1925 era stato Anton Giulio Bragaglia<sup>52</sup>, presso il suo Teatro degli Indipendenti, a portare in scena Laforgue con il *Pierrot fumiste*<sup>53</sup>. Più tardi, l'*Hamlet* fu messo in scena da Charles Granval all'Atelier nell'aprile del 1939, con il già ricordato Barrault nel ruolo di Amleto e con le musiche di Darius Milhaud<sup>54</sup>. Sappiamo che il caso di Barrault dovette essere in qualche modo noto al giovane Bene sin dai primi anni Sessanta, per il tramite dell'editore e autore Roberto Lerici, ma la sua prima moglie, Giuliana Rossi, ha riferito la cosa di sfuggita e senza attribuire particolare importanza<sup>55</sup>. In ogni caso, nel capitolo su Mejerchol'd nella *Voce di Narciso*, Bene esordì proprio con una citazione laforguiana, da lui resa in versi: «Quando si finisce con la follia è segno / che s'è cominciato col *cabotinage*» («Quand on finit par la folie, c'est qu'on a commencé par le cabotinage»)<sup>56</sup>. Infine egli accostò la citazione laforguiana alla voce «Istrione» del Dizionario della lingua italiana Tommaseo-Bellini (1861), all'interno della quale evidenziava in particolare la trattazione sull'origine etrusca del termine sino alla sua fortuna nell'ambito dei *ludi scaenici* romani<sup>57</sup>.

Del testo originale del Dottor Dappertutto (questo lo pseudonimo adottato nel 1910 dal regista russo<sup>58</sup>), Bene poteva aver letto la prima o la seconda edizione italiana apparsa

---

<sup>52</sup> È interessante ricordare che Bene ebbe modo di frequentare Bragaglia nei primi anni Sessanta a Roma («[Bragaglia] era molto vecchio, ma molto lucido, voleva che andassi a trovarlo»; cfr. *Bene in cucina. Nicola Savarese intervista Carmelo Bene*, cit., p. 149).

<sup>53</sup> In un articolo sull'«Unità», apparso il 18 gennaio 1976, Siro Ferrone ha sottolineato il contributo fondamentale di Bene alla riscoperta di Jules Laforgue in Italia. Dopo l'*Amleto* beniano, nel 1976 Giancarlo Palermo portò in scena il *Pierrot fumiste* con un debutto presso il Teatrino del Rondò di Bacco a Firenze (cfr. S. Ferrone, *Ambiguo Pierrot difende il libero arbitrio*, in Id., *Visioni critiche: Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, a cura di Teresa Megale e Francesca Simoncini, trascrizioni di Elena Lenzi, Firenze University Press, Firenze 2016, pp. 47-48). Il testo del *Pierrot fumiste* di Laforgue (1892) si trova anche in Roberto Cuppone, *CDA: il mito della commedia dell'arte nell'Ottocento francese*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 595-616.

<sup>54</sup> Cfr. anche, a questo proposito, la voce dedicata nell'*Enciclopedia dello spettacolo*, Le Maschere, Roma 1975, vol. I, p. 1150. Barrault era entrato nell'Atelier, diretto dal già citato Charles Dullin, all'età di 21 anni, nel 1931. Da Artaud egli affermò di aver appreso «la metafisica del teatro», mentre la «conoscenza fisica» l'apprese da Dullin e Decroux: cfr. l'articolo, senza firma, *Ospiti illustri*, «Sipario», a. XXXV, n. 405, pp. 28-33.

<sup>55</sup> Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, Meridiana, Firenze 2005, p. 61.

<sup>56</sup> «Quand on finit par la folie, c'est qu'on a commencé par le cabotinage» (Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, Banderole, Paris 1922, p. 44).

<sup>57</sup> Nel mese di maggio 2019, il *Dizionario della lingua italiana* di Tommaseo è stato reso disponibile online, grazie a un accordo di collaborazione fra Zanichelli e l'Accademia della Crusca (<http://www.tommaseobellini.it/>).

<sup>58</sup> Il cavaliere Dappertutto è uno dei personaggi dei *Racconti di Hoffman* di Jules Barbier e Michel Carré, da cui Jacques Offenbach trassero l'omonima opera rappresentata per la prima volta a Parigi al Théâtre

nel libro *La rivoluzione teatrale*<sup>59</sup>. Oltre a rivelare modalità di composizione a lui peculiari, il montaggio testuale eseguito da Bene sull'articolo di Mejerchol'd rivela in maniera significativa alcuni temi a lui cari. Dopo aver delineato la definizione del *cabotin* («*cabotin* è un commediante girovago, è un parente dei mimi, degli *istrioni*, dei *jongleurs*; è il possessore di una miracolosa tecnica di attore»<sup>60</sup>), egli mise in relazione il rifiuto del naturalismo con il dominio della finzione sulla verità («è un *inganno* per sempre inaccessibile a chi non sa mentire»<sup>61</sup>). Ma per giungere a questa conclusione assertoria operò liberamente sul testo di Mejerchol'd, spostando una frase che si trovava in realtà in una posizione antecedente. In questo modo finì per attribuire al regista russo parole non sue: questi, infatti, aveva a sua volta citato le polemiche sollevate da Aleksandre Benois contro l'introduzione dell'«inganno/*cabotinage*» al Teatro d'Arte di Mosca, i cui dirigenti appunto – secondo il critico franco-russo – «non sapevano mentire»<sup>62</sup>. A queste riflessioni seguiva una breve digressione sull'importanza del *cabotin* in tutti i generi del teatro («anche i “misteri” vollero l'aiuto del *cabotin*»<sup>63</sup>) e sulla necessità del recupero del «culto

---

National de l'Odéon il 21 marzo 1851 (J. Offenbach, *Les contes d'Hoffmann. Drame-fantastique en cinq actes / I racconti di Hoffmann Jules Barbier et Michel Carré*, a cura di Claudio Casini, UTET, Torino 1973). Secondo Béatrice Picon-Vallin il Dottor Dappertutto fu per Mejerchol'd un vero e proprio «doppio» (p. 30). L'idea e la scelta dello pseudonimo gli erano stati proposti da Kouzmine: Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, cit., p. 25.

<sup>59</sup> Nella prima e nella seconda edizione del volume (Vsevolod Emilievic Meyerhold, *La rivoluzione teatrale*, a cura di Giovanni Crino, Editori Riuniti, Roma 1962; 1975), il testo *Il baraccone* è compreso fra le pagine 101-110. Nel 2001 Donatella Gavrilovich ha curato la terza edizione del volume, con un nuovo saggio introduttivo e l'aggiunta di ulteriori materiali (a proposito de *Il baraccone* cfr. Id., *La rivoluzione teatrale*, a cura di D. Gavrilovich, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 148-157).

<sup>60</sup> C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 50.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Mejerchol'd aveva infatti così risposto ad alcune polemiche di Aleksandre Benois sulle differenze tra il Teatro d'arte e la *Comédie française*, Reinhardt e lo stesso regista russo: «Benois considera un inganno l'ingresso del *cabotinage* nel teatro. “Tutto ciò che è inganno, *cabotinage*, è inaccessibile a loro”, cioè ai dirigenti del Teatro d'arte di Mosca, che “non sanno mentire”». Vsevolod Emilievic Mejerchol'd, *Il baraccone* in Id., *La rivoluzione teatrale*, cit., p. 151. Nel suo testo Mejerchol'd rispondeva ad alcune affermazioni di Aleksandre Nikolaevic Benois contenute in una recensione ai *Fratelli Karamazov*, pubblicata in «Rec», 114, 27 aprile 1912. Per un ulteriore approfondimento si veda anche il saggio di Fausto Malcovati, *Mejerchol'd e il teatro del Secolo d'Oro* in *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, a cura di Delia Gambelli e Fausto Malcovati, Bulzoni, Roma 2004, pp. 311-325.

<sup>63</sup> Ancora in risposta a Benois, Mejerchol'd aveva affermato che i misteri potessero danneggiare il teatro russo, mentre il *cabotinage* potesse invece giovargli. Per Mejerchol'd, infatti, «il “mistero”, consapevole della sua debolezza, cominciò ad assorbire gradualmente l'elemento popolare, personificato dai mimi, dovette lasciare l'ambone della chiesa e scendere, attraverso il sagrato e il cimitero, fino alla piazza. Ogni volta che il “mistero” tentava di stabilire un accordo con il teatro doveva inevitabilmente appoggiarsi ai mimi e non appena aveva stabilito un patto con l'arte dell'attore si dissolveva in quest'arte e cessava di

del cabotinaggio». Lo scopo era il riequilibrio del rapporto tra la letteratura e il teatro, al fine di restituire all'arte della scena la condizione di autonomia che si riteneva essere venuta meno con l'avvento della regia. Per Mejerchol'd la presenza del *cabotin* era infatti sintomatica del rapporto ambiguo che il teatro 'alto' e la letteratura avevano storicamente intrattenuto con la figura, pur a loro necessaria, dell'attore *cabotin*: «Può darsi che debba essere sempre così: senza *cabotin* non vi è teatro e, viceversa, non appena il teatro rinuncia alle leggi fondamentali della teatralità si sente immediatamente in grado di fare a meno del *cabotin*»<sup>64</sup>.

L'accostamento a Mejerchol'd fu uno degli elementi enfatizzati dalla critica francese in occasione della *rentrée* teatrale di Bene a Parigi nel 1977 (una prima frequentazione più in sordina, tra il 1970 e il 1973, fu invece omessa negli scritti autobiografici dell'artista<sup>65</sup>). Quell'anno Bene presentava a Parigi *Roméo et Juliette* e *S.A.D.E.*, sollevando una nuova ondata di interesse nei propri confronti, anche grazie alla fama già acquisita con la circolazione dei suoi film oltralpe<sup>66</sup>. A questo proposito, in un volume a lui dedicato dal Centre International de Dramaturgie in occasione del Festival d'Automne di quell'anno, José Guinot introdusse la figura dell'attore salentino ponendolo in relazione proprio con il regista russo e con la comune accezione del grottesco. È interessante osservare i diversi atteggiamenti assunti dalla critica transalpina nei confronti di Bene, nelle varie fasi dei suoi soggiorni in Francia. Da un lato si osserva la definizione di linee

---

essere un "mistero"»: V. E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, cit., p. 152 e C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 50.

<sup>64</sup> V. E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, cit., p. 152.

<sup>65</sup> Si deve a Elisa Ragni una ricostruzione attenta della ricezione di Bene in Francia, in un interessante saggio intitolato *Nota su Carmelo Bene in Francia. Cinema, teatro, libri*, «Teatro e storia», nuova serie 1-2009 [a. XXIII n. 30], pp. 223-242. Elisa Ragni indica come emblematica l'assenza del primo periodo parigino di Bene negli scritti dell'artista. Si trattò di un'omissione – va detto – almeno in parte parziale: in un articolo del 1978 lo stesso Bene infatti ricordò la sua turbolenta serata teatrale del 1971: «Effettivamente, adesso che mi ricordo, nel '71 avevo già strappato al Théâtre Marigny, durante la presentazione di *Don Giovanni*, un'altra copia del "Figaro"...»: S. Colomba, *L'orgasmo dimezzato (a fin di Bene)*, «Scena», marzo 1978; ora in *Panta Bene*, cit., pp. 71-83 (qui p. 75).

<sup>66</sup> Anche il *S.A.D.E.* a Parigi, in verità, suscitò opinioni contrastanti. Così scriveva infatti Michel Cournot, in un articolo apparso su «Le Monde» il 7 ottobre 1977: «obligé de m'exprimer pour une fois à la première personne du singulier, tant je me suis senti minoritaire, je dirai que ce spectacle de Carmelo Bene n'a pas éveillé mon intérêt, et que j'ai dû beaucoup me forcer pour le décrire ici. Trop de choses m'ont paru faciles, tape-à-l'œil, à la mode, et sans conscience». Michel Cournot, «*S.A.D.E., de Carmelo Bene*», «Le Monde», 7 octobre 1977.

interpretative che furono elaborate, spesso con l'avallo o la complicità dello stesso attore, da una critica a lui favorevole e pronta a valorizzarne gli aspetti più innovativi (nonché legata talvolta da stretti rapporti di amicizia, come è stato il caso di Jean-Paul Manganaro); le pagine scritte in Francia a suo favore furono poi assunte da Bene, e dalla critica italiana a lui vicina, come una sorta di consacrazione da portare come trofeo e con toni di rivendicazione<sup>67</sup>. Dall'altro lato si assiste a reazioni meno mediate, talvolta scettiche o addirittura espressamente avverse, da parte di quanti furono meno disposti ad accogliere le provocazioni e lo stile dell'artista. La sintesi fra questi diversi approcci restituisce un'idea d'insieme sulle reali proporzioni di un'accoglienza in Francia che, è stato ricostruito da Elisa Ragni<sup>68</sup>, fu a tratti più altalenante di quanto non sia stato poi proposto dall'attore stesso.

Per parte sua Guinot, nell'introduzione a «Dramaturgie» del 1977, procedette con un taglio storiografico e scelse di mettere in luce un aspetto saliente nel teatro di Bene, ossia la centralità dell'attore rispetto all'insieme dello spettacolo. Si trattava di un elemento tipicamente «grandattoriale», evidenziato anche in Italia in diversi scritti critici su Bene. Fra gli altri Gigi Livio richiamò, nel merito specifico, l'assunzione ereditaria da parte di Bene, «principe della scena», della tradizione ottocentesca proprio in virtù di tale caratteristica<sup>69</sup>. In termini analoghi si espresse anche Umberto Artioli, il quale definì Bene un «attore assoluto, sciolto non solo dalla sudditanza registica ma anche dall'ossequio al testo verbale»<sup>70</sup>. Una centralità corrisposta da atteggiamenti sul palcoscenico che, va detto,

---

<sup>67</sup> Moscati ha evidenziato come Bene ricercasse «soprattutto le investiture intellettuali, avendo capito perfettamente che la critica non contava quasi più nulla» (I. Moscati, *Un mattatore all'antica futurista*, «Hystrio», a. XV, n. 3, 2002, pp. 49-53, ora anche in L. Squarzina, *Il romanzo della regia*, cit., pp. 446-447).

<sup>68</sup> Anche a proposito della narrazione autobiografica delle vicende francesi Elisa Ragni ha parlato di una «ricostruzione tendenziosa e volutamente lacunosa del passato, che Bene mette in atto nel momento in cui redige le sue memorie»: E. Ragni, *Nota su Carmelo Bene in Francia*, cit., p. 229. Della stessa autrice segnalò *Il libro di teatro di Carmelo Bene*, «Rivista di letteratura teatrale», 2, 2009, pp. 158-176

<sup>69</sup> Gigi Livio, *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Mursia, Milano 1992, p. 14. Livio ha evidenziato il processo storico secondo cui si assisterebbe a una «debolezza» della scrittura drammatica nelle fasi in cui è forte il linguaggio della scena. Secondo Livio, già «il mattatore italiano non ha alcun rispetto del testo» e, proprio a questo proposito, Bene avrebbe compiuto un'operazione analoga a quella già condotta da Rossi e da Novelli (cfr. *ibidem*).

<sup>70</sup> U. Artioli, *Al di là de la lingua degli angeli*, in *Carmelo Bene. Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 103-110. Per un approfondimento sullo sguardo di Artioli su Bene e sulla partecipazione dello

non sempre piacque agli osservatori: fra le voci critiche, Vito Pandolfi polemizzò proprio su questo aspetto in un articolo apparso sulla rivista «Il Dramma» nell'ottobre del 1961. Recensendo lo spettacolo di Bene *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* di quell'anno<sup>71</sup>, Pandolfi bocciò sia la scelta del testo di Stevenson (reputata poco interessante sul piano letterario e soprattutto teatrale), sia ancora una certa immaturità nelle scelte stilistiche da parte dell'attore, impegnato nella virtuosistica doppia interpretazione sia di Jekyll sia di Hyde (recente, in Francia, era stato il film del 1959 *Le Testament du docteur Cordelier* di Jean Renoir, con Jean-Louis Barrault impegnato nella medesima operazione attoriale<sup>72</sup>). Nella sua analisi Pandolfi individuava, in anticipo sui tempi e con lucida chiarezza, anche alcuni tratti centrali nel teatro di Bene, che troveranno solo più avanti una sistemazione critica: fra le altre l'uso del testo come un «pretesto teatrale», la preminenza della parola sull'immagine, l'esuberanza sul piano visivo e l'influenza di echi espressionisti e surrealisti («le visioni del passato, in una luce nuova: da Sade a Lautréamont»). Ma per quanto riguardava la tendenza ad accentrare su di sé lo spettacolo, egli ammoniva l'attore: «l'accentramento su di sé fa correre gravi rischi, e certo non risponde all'invocazione posta nei manifesti: “per un teatro migliore”»<sup>73</sup>.

In ogni caso, proprio la preminenza della figura dell'attore sulla scena e sull'insieme dello spettacolo, come osservato da Fabrizio Cruciani, costituisce il «nodo irrisolto e stimolante delle tensioni progettuali e sperimentate del teatro del Novecento»<sup>74</sup>. Con uno sguardo rivolto proprio al Novecento, Guinot, nel contributo su «Dramaturgie» poco sopra

---

studioso al progetto della Biennale si veda il saggio di Elena Randi, «Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?», «Mimesis Journal», 4, 2, 2015, pp. 5-14.

<sup>71</sup> Sulla genesi e sulle prove dello spettacolo *Lo strano caso del dottor Jekyll e del Sig. Hyde* rimando al colorato racconto di Tonino Conte nel suo libro in omaggio all'attore, *L'amato bene* (Einaudi, Torino 2002, pp. 43-45). Conte ha riferito l'aggiunta di alcuni passi da *Gli infortuni della virtù* del Marchese de Sade, pur non conservando altri ricordi se non «le cinque parole di un frammento di battuta (“finché la banca non aprirà”) ripetute diecimila volte» (ivi, p. 44). Il regista genovese ha inoltre narrato la presenza dominante di «suoni, voci, frasi slegate fra loro scolpite nel vuoto simili a oggetti preziosi e inutili. Nient'altro mi è rimasto impresso bene nella memoria (*ibidem*)» e, ancora, «Musica, musica e parole-musica che sembravano uscire da un ventre pompato e spompato dolorosamente come un mantice» (ivi, p. 48).

<sup>72</sup> *Le Testament du Docteur Cordelier*, 1959, regia di Jean Renoir. Con Jean-Louis Barrault, Teddy Billis, Michel Vitold, Jean Topart, Micheline Gary, Gaston Modot.

<sup>73</sup> Vito Pandolfi, *Le attrazioni dell'avanguardia: a servizio di quale causa?*, «Il Dramma», a. 37, n. 301, ottobre 1961, p. 76.

<sup>74</sup> Fabrizio Cruciani, *Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Editori&Associati, Roma 1995<sup>2</sup>, p. 33.

citato, tracciò una linea che, insieme a Bene, collegava Ettore Petrolini, Totò, Eduardo e Dario Fo. «Contrabandier du théâtre entre l'Italie et la France», secondo la definizione del critico Jean-Pierre Thibaudat<sup>75</sup>, Guinot aveva intravisto in Bene l'emergenza di tratti tipicamente italiani, pur riconoscendo all'attore salentino una «complessità delle forme artistiche che sono messe in gioco e che procedono come tendenze apparentemente contraddittorie e talvolta convergenti»<sup>76</sup>. Entro questo contesto, il critico francese enucleò l'elemento del grottesco come un aspetto fondativo nel teatro di Bene e punto di congiunzione ideale con Mejerchol'd. Presentato come un «attore "istrione"», «attore del grottesco», «attore "cinico"», Bene era dotato di «virtuosità della voce e dei registri, mobilità fisica e di doni d'imitatore e trasformista». Questo il testo di Guinot:

La virtuosité de la voix et des registres, la mobilité physique, les dons de pasticheur et de transformiste font de Carmelo Bene cet acteur «histrion» capable de passer d'un rôle en démolition à un autre qui émerge, cet acteur du grotesque, dans sa dimension baroque de métamorphose et d'ostentation, cet acteur «cynique», enfin, provoquant et exaspérant son public à force de le susciter et de le frustrer tour à tour. [...]

Lorsqu'il s'en réfère au «grotesque», Meyerhold semble résumer, pour nous aujourd'hui, l'expérience théâtrale de Carmelo Bene : «Quand dans l'art du grotesque, dans la lutte du fond et de la forme, c'est celle-ci qui triomphera ; alors l'âme du grotesque deviendra l'âme de la scène»<sup>77</sup>.

Raissa Raskina ha posto in relazione la nozione del grottesco in Mejerchol'd con le categorie dello «straniamento (*ostranenie*) e del perturbante» nelle successive formulazioni di Viktor Šklovskij e di Bertolt Brecht<sup>78</sup>. Secondo la studiosa il regista russo sviluppò un'accezione del grottesco non lontana da quella data dai «romantici all'ironia, laddove la sua funzione è quella di fare da contrappeso al *sublime*»<sup>79</sup>. A questo proposito

---

<sup>75</sup> Jean-Pierre Thibaudat, *José Guinot : mort d'un contrebandier du théâtre entre l'Italie et la France*, «L'Obs», 7 février 2011 (<https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20110207.RUE0696/jose-guinot-mort-d-un-contrebandier-du-theatre-entre-l-italie-et-la-france.html>, ultima consultazione: 10 maggio 2019).

<sup>76</sup> «Ce qui frappe au premier abord dans les spectacles de Carmelo Bene c'est la complexité des formes artistiques qui y sont en jeu et qui procèdent de composantes ou de tendances apparemment contradictoires et pourtant convergentes» (J. Guinot, *Le théâtre du grotesque*, in *Carmelo Bene. Dramaturgie*, Sarcelles, Garnier 1977, p. 1).

<sup>77</sup> José Guinot, *Le théâtre du grotesque*, in *Carmelo Bene. Dramaturgie*, cit., pp. 2-3.

<sup>78</sup> Raissa Raskina, *L'estranietà del familiare: grotesk, ostranenie, perturbante*, «Ricerche slavistiche», 12 (58), 2014, pp. 323-340.

<sup>79</sup> In una prospettiva analoga Konsanty Puzyna ha trattato l'elemento del grottesco nel teatro di Grotowski in occasione di un seminario organizzato dal CRT e patrocinato dal Comune di Milano, in collaborazione

Raskina ha evidenziato un passo importante negli scritti sul teatro di Mejerchol'd (*O teatre*, 1913), che può essere qui interessante ricordare anche in relazione al *Rosa e il nero* di Bene del 1966 (ispirato al romanzo gotico *Il monaco* di Lewis), e, per certi versi, al «quasi-goticismo<sup>80</sup>» del *Manfred*: «come nel gotico sono straordinariamente equilibrate l'affermazione e la negazione, il celeste e il terrestre, il bello e il mostruoso, [il grottesco] non permette alla bellezza di trasformarsi in sentimentalismo (nel senso dato da Schiller a questa parola)<sup>81</sup>». In questa prospettiva il grottesco va dunque letto come parte di un «procedimento formale (*priem*) che consiste nel trasportare lo spettatore da un piano di percezione, appena raggiunto, a un altro piano, per lui assolutamente inaspettato»<sup>82</sup>.

Si trattava di spunti teorici che l'attore salentino tenne a lungo in una certa considerazione, fra i rari riferimenti da lui espressamente attinti dalla storia del teatro (per Bene i «più bei saggi sul teatro» non furono quelli scritti dagli uomini di teatro<sup>83</sup>). Generalmente insofferente alle letture teatrali, egli menzionò l'influenza di Mejerchol'd anche nella famosa conversazione del 1988-89 con Umberto Artioli; in quella occasione, parlando della sua *Cena delle beffe* di quell'anno (con musiche di Lorenzo Ferrero)<sup>84</sup>, Bene richiamò il procedimento, da lui perseguito, dello «sgambettamento del tragico da

---

con l'Associazione Nazionale Critici Teatrali, presso il Palazzo della Permanente, nel marzo del 1979. Cfr. Enrico Piergiacomini, *L' "affaire Grotowski"*, «Sipario», a. XXXIV, n. 394, marzo 1979, p. 16.

<sup>80</sup> In un saggio dedicato al *Manfred* di Lord Byron, Lucia Leman ha indicato nella dialettica fra mondo classico e stile gotico le fonti del poema drammatico, prospettando nel «quasi-goticismo» dell'autore anche un certo rifiuto verso i motivi ricorrenti del filone stesso: cfr. Ead., *'All in the Alps & other world': the (quasi-)gothicism of Byron's Manfred*, in *Theatrum Mundi: interdisciplinarne perspektive*, eds. Sibila Petlevski and Goran Pavlič, Akademija dramske umjetnosti, Zagreb 2014, pp. 75-105. Della stessa autrice segnalò anche la tesi di dottorato *Byron's "Manfred" and the Greek imaginary*, supervisors R.A. Cardwell, J.M. Andrews, University of Nottingham, 2013.

<sup>81</sup> R. Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto*, cit., p. 36. Il passo citato da Mejerchol'd è tratto da *O teatre*, in Id., *La rivoluzione teatrale*, cit., pp. 170-171.

<sup>82</sup> R. Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto*, cit., p. 40.

<sup>83</sup> «"Bisogna rovinare le rovine", come voleva Jarry. Per sostituire al presepe inanimato del nostro teatro una poetica viva (si chiami "di pretesto", "totale", o della "crudeltà"), bisogna smetterla di consultare i nostri scrittori e uomini di teatro: non hanno niente da raccontarci, nemmeno il fascino d'essere "sorpasati". I più bei saggi sul teatro li ha scritti e sta scrivendoli altra gente che l'attore non vuole fare per vergogna (li ha scritti Beckett nel *L'innominabile*, in *Malone muore*, in *Molloy*; Wilhelm Reich in tutte le sue opere destinate ad altro. La magia di Artaud è nella fisica di Heidegger: "Per tanto tempo abbiamo pedinato un mostro... e alla fine abbiamo scoperto che quell'essere siamo noi"»). C. Bene, *con pinocchio sullo schermo (e fuori)*, «Sipario», a. 21, n. 244-245, agosto-settembre 1966, p. 93.

<sup>84</sup> Bene propose la prima edizione della sua *Cena delle beffe* di Sam Benelli alla Pergola di Firenze l'11 gennaio 1974, con musiche di Vittorio Gelmetti. Successivamente egli propose una seconda edizione al Carcano di Milano nel gennaio del 1989, con musiche di Lorenzo Ferrero.

parte del comico»<sup>85</sup>. L'elaborazione teorica, avvenuta dopo gli sviluppi della stagione concertistica, aveva ricongiunto i due perni opposti del teatro in un'unica dimensione complessiva. In questo senso egli sentì di aver operato un superamento delle teorie che pure lo avevano in un primo momento ispirato: così, dapprima, affermò che «il *cabotinage* non è – come dice Mejerchol'd – l'attore che girava per la Francia e poi aveva il *cabotin* per contraddirlo. No, fa parte della medesima attorialità»<sup>86</sup>. Poi, nel corso del dialogo con Artioli, tornò sullo stesso punto: «Mejerchol'd sosteneva che il grande attore girava in Francia col *cabotin* accanto, e il *cabotin* aveva funzioni di contrappunto ironico. Nel mio spettacolo le due cose si fondono, fanno parte della stessa attorialità, che è comica e tragica insieme»<sup>87</sup>.

Come si è visto la posizione di Bene appare più complessa di una semplice presa di distanza da una tradizione teatrale, di cui, talvolta, egli si interpretò persino nel ruolo di vivificatore. Volgendo lo sguardo alla stagione dei melologhi, in un'intervista del 1983 (l'anno dell'*Egmont*), Bene tornò nuovamente sulla questione del «grande attore»: da un lato, faceva risalire al suo debutto a ventidue anni di età l'ingresso in quella dimensione; dall'altro, affermava di aver presto rinnegato quel modello, imputando al veleno del successo la causa dei suoi primi ripensamenti e lo scoppio di una vera e propria crisi esistenziale (tema in effetti poi presente nel suo secondo romanzo, *Credito italiano. V.E.R.D.I. 1967*<sup>88</sup>). Alla lettura proposta da alcuni opinionisti di un «Grande Attore mancato dei nostri tempi» egli rispondeva nella seguente maniera:

La faccenda non mi riguarda, anzi mi lascia del tutto indifferente. Il Grande Attore mi deprime. È una maschera del passato. A vent'anni io ero già un Grande Attore. Facevo il *Caligola* di Camus, ero un debuttante, ma critici come Sandro De Feo gridavano al miracolo per la mia interpretazione. Avessi mosso un dito, avrei avuto allora il teatro italiano ai miei piedi. Invece fui assalito da una terribile crisi esistenziale.

*Perché?*

Il successo mi aveva colpito come una droga, e io lo vomitavo come un cibo indigesto. La nausea non mi permise di proseguire sulla via del Grande Attore. Capivo, sia pure confusamente, che quello non era il mio destino. Così abbandonai le scene e mi ritirai a Firenze. Nella patria di Dante, nutrendomi

---

<sup>85</sup> U. Artioli, C. Bene, *Un dio assente*, cit., p. 79.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>88</sup> Carmelo Bene, *Credito italiano. V.E.R.D.I.*, Sugar, Milano 1967.

solo di poesia, meditai sull'esperienza che avevo fatto, e mi svuotai nell'attesa dell'evento che cambiò la mia vita<sup>89</sup>.

L'evento rivoluzionario che cambiò la vita del giovane Bene, menzionato nel prosieguito dell'intervista, fu la lettura dell'*Ulisse*. Pubblicato in Italia nella traduzione di Guido De Angelis del 1960, il libro impresso un segno profondo sulla sensibilità artistica dell'attore e sui suoi futuri passi<sup>90</sup>. Omaggiato come la più importante opera del Novecento, l'*Ulisse* di Joyce ispirò l'elaborazione di un particolare modo di agire sulla scena che è stato evidenziato da Armando Petrini. Additivo e sottrattivo al tempo stesso, esso si contraddistinse per «un'evidente e sottolineata inclinazione per la ricchezza formale e per l'esuberante stratificazione dei significati»<sup>91</sup>. L'importanza dell'influenza di Joyce anche sul piano teatrale, come ricordato da Petrini, fu esplicitata più volte dallo stesso Bene («il ritmo che cerco di dare negli spettacoli è quello che ha la vita nell'*Ulisse*, il divenire caotico ma oscuramente ordinato della vita e delle persone<sup>92</sup>). Nell'ambito di questa passione letteraria, l'opera di Joyce fu, come ha scritto Simone Giorgino, una vera «epifania»<sup>93</sup> o, per usare le parole dello stesso attore, «un'odissea» che gli stravolse «tante vite»<sup>94</sup>.

Svincolatosi da modelli precostituiti, e intriso di influenze letterarie e musicali, Bene propose una propria visione del grande attore: al centro egli collocò la «Voce», veicolo del «significante» e della «musicalità», oltre il dominio del testo. Liberato dalle catene del discorso e della rappresentazione, il teatro del «grande attore» non doveva trasmettere

---

<sup>89</sup> Giuseppe Grieco, *Io, la musica del nulla* («Spirali», ottobre 1983), ora in *Panta Bene*, cit., p. 117.

<sup>90</sup> Oltre che per il valore letterario l'*Ulisse* di Joyce è stato più volte indicato da Bene come il caso più alto di opera d'arte nell'«immediato», superiore in questo anche al cinema («[l'*Ulisse*] è tutto quello che il cinema non è mai riuscito a fare»: Carmelo Bene, *contro il cinema*, cit., p. 8). A questo proposito cfr., tra gli altri, Cosetta G. Saba, *Carmelo Bene*, Il Castoro, Milano 1999, p. 8. Bene conobbe De Angelis a Firenze grazie a Giuliana Rossi, sua prima moglie: cfr. G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 28.

<sup>91</sup> A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, cit., pp. 62-63.

<sup>92</sup> Cfr. *ibidem* e Sandro Viola, *Con Erode al cabaret*, «L'Espresso», 29 marzo 1964, p. 18.

<sup>93</sup> Simone Giorgino, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Milella, Lecce 2014, p. 64. Dello stesso autore ricordo, oltre a quelli altrove citati, anche gli studi su *Carmelo Bene narratore: "Lorenzaccio" o la maschera del vuoto*, «Otto/Novecento», 2, 2014, pp. 131-150 e *La poetica dello 'slittamento' in Nostra Signora dei Turchi di Carmelo Bene*, in *Proposte per il nostro millennio: la letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, a cura di Esin Gören, Cristiano Bedin, Deniz Dilşad Karail, Istanbul Üniversitesi Sağlık, Istanbul 2016, pp. 37-49.

<sup>94</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 387.

concetti, bensì «rendere musica il *logos*». Oltre alla ricerca della musicalità, insita in questo processo era anche una certa rinuncia al corpo, o, più precisamente, una sua concentrazione volta verso l'espressione dell'oralità. Nell'articolo su «Sipario» del 1980, *Niente scuole*, egli scrisse:

Il grande attore va considerato come l'immobilità assoluta. E come principio, però, di movimento, energia scatenante. La Voce, con la maiuscola, diventa allora significativa, e non importa più che quello che dice. La musicalità autentica, bada bene, è estranea all'attore come lo si intende solitamente. [...] La musicalità cui faccio riferimento non è il vocalizzo della Meredith Monk. È il contrario del belcanto. Direi che è più vicina alla tecnica del *lieder*, e in questo senso faccio un accostamento con la scuola austriaca. Il grande attore depensa il concetto, può anche tirare a sé l'emozione e la commozione del pubblico accelerando in senso musicale le parole, rendendole impronunciabili o ai limiti dell'incomprensibile. Ottiene trasporti nel pubblico tirandolo fuori dai concetti. Per questo il mio teatro lo capiscono anche i cinesi. La voce diventa significativa. E perché questo si verifichi il discorso deve andare a monte: oltre il rappresentabile, la mimesi, il linguaggio inteso restrittivamente. L'attore che "interpreta" è anchilosato, si limita ad imitare. Come strade, invece, non ne vedo altre: il *logos* diventa musica, e perdita del *logos* insieme<sup>95</sup>.

Come si legge in questo passo, oltre ai temi del «depensamento» e del rifiuto della rappresentazione, Bene non esitò a introdurre, nella sua trattazione teatrale, anche alcune precise nozioni musicali, fra cui quella del *Lieder* e del belcanto, poste in opposizione fra di loro e secondo un ordine di preferenze che rispecchiava la propria concezione della voce sul piano attoriale<sup>96</sup>. Proprio in quegli anni, del resto, egli si era particolarmente avvicinato al mondo della musica, esibendosi nei teatri lirici di tutta Italia e collaborando sistematicamente con numerosi direttori d'orchestra (Sylvano Bussotti, Vittorio Gelmetti, Luigi Zito, Gaetano Giani Luporini, Francesco Siciliani, Piero Bellugi, Donato Renzetti,

---

<sup>95</sup> C. Bene, *Niente scuole*, cit.

<sup>96</sup> L'ambito delle preferenze musicali è stato più volte esplicitato dallo stesso Bene nei suoi scritti. Alla «nausea del "bel canto"» egli affermò di contrapporre la «signoria del Lied», non senza una certa polemica per la minore fortuna in Italia di questa tradizione: cfr. Id., *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 68, capitolo «Palco di prosa (Giuseppe Di Stefano)». Affermazioni di questo tipo sono da leggersi, oltre che per lo specifico musicale, in relazione soprattutto alla concezione della voce che l'attore intendeva proporre. Non deve apparire neanche paradossale che, rispetto a queste prese di posizione, egli celebrasse il tenore Di Stefano come un modello di ispirazione (cfr. *ibidem*) e attaccasse invece uno dei più celebri liederisti, il baritono tedesco Dietrich Fischer-Dieskau. Questi fu accusato da Bene di essere un «cattivo cantante d'opera» e «la somma di quello che non si deve fare», 'reo' di un uso della voce «vibrata» e di «filare». In opposizione al romantico Fischer-Dieskau, in occasione di un'intervista con Sandro Bolchi sulla musica, Bene propose l'ascolto del baritono Heinrich Schlusnus (con un'incisione della *Ständchen* «Leise flehen meine Lieder» di Schubert): a detta dell'attore, Schlusnus si avvaleva infatti di una «voce ferma», come anche Bene affermava di praticare.

Marcello Panni, Salvatore Sciarrino, Gerd Albrecht, Lorenzo Ferrero). L'attenzione posta da Bene al *Lieder* è particolarmente significativa: da una parte, essa testimonia l'ambito degli interessi da lui coltivati nella sfera musicale; dall'altra, riflette un modo di operare nel sistema dell'arte che prediligeva generi rimasti minori in Italia<sup>97</sup>. Contestualmente ai *Lieder*, fra le nozioni musicali più frequentemente citate da Bene si devono ricordare anche il canto fermo e il basso continuo, di cui si parlerà nel secondo capitolo per i risvolti relativi alla declamazione chiamati in causa da Bene<sup>98</sup>. In tutti questi casi si trattava di intrecci e di ispirazioni musicali che furono spesso avallate anche dalla lettura di testi filosofici, fra cui certamente Schopenhauer<sup>99</sup>. Come si vedrà, Bene non disponeva di competenze teoriche, ma intrattenne con la musica un rapporto fertile e vitale che esercitò un influsso determinante sugli sviluppi della sua concezione attoriale.

Da un punto di vista biografico è noto che la familiarità di Bene con la musica sia stata frutto di una passione coltivata sin dai primi passi nel teatro e, prima ancora, dalla giovinezza. Non a caso proprio l'assunzione ereditaria del modello del «grande attore» è stata messa in relazione da Tessari con uno degli elementi chiave nel modo di concepire la recitazione da parte di Bene: lo studio, riferito dallo stesso attore nella sua autobiografia, «delle voci liriche, i parlati d'opera, i recitati in musica»<sup>100</sup>. Diversi studi hanno ripercorso le radici di questa sensibilità di natura musicale: fra le altre esperienze sono state ricordate le lezioni di canto tenore frequentate negli anni della giovinezza, la cultura operistica profusagli dalla zia materna a Lecce, e persino, in una certa misura, la partecipazione assidua come chierichetto alle messe a Campi Salentina<sup>101</sup>. A questo proposito, va inoltre evidenziato il periodo di studi di Bene presso i Padri Scolopi nella sua città natale, dove egli ricevette una cultura classica (un elemento biografico che condivise, per altro, con

---

<sup>97</sup> Sulla 'limitata' fortuna del *Lieder* in Italia rimando, fra gli altri, alla voce di Hans Joachim Moser, *Lied* nel «Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti», diretto da A. Basso, vol. II, UTET, Torino 1983, p. 717.

<sup>98</sup> Cfr. *infra*, pp. 75 e 135.

<sup>99</sup> Schopenhauer è stato più volte indicato da Bene come il suo filosofo preferito, considerato, sulla scorta di Nietzsche, l'«educatore senza eguali»: cfr., a questo proposito, *Bene in cucina*, cit., p. 169.

<sup>100</sup> Il passo citato da Tessari è tratto da C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 61.

<sup>101</sup> Lo stesso Bene ha ricondotto gli albori della sua concezione del teatro all'esperienza da chierichetto durante l'infanzia (C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 25). Anche a Firenze, quando egli era ancora ventenne, Bene raccontò alla moglie Giuliana Rossi, servendosi della ben collaudata tecnica dell'*auxesis*, di aver servito «duemila messe»: cfr. G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 27.

alcuni fra i più celebri dicitori ottocenteschi<sup>102</sup>). Già a quindici anni di età, secondo la vasta e accorata testimonianza di un suo compagno di scuola sino al liceo<sup>103</sup>, l'adolescente Bene aveva dimostrato una passione ossessiva per la declamazione e, successivamente, per il canto da tenore, due discipline da lui coltivate in maniera maniacale. Fu anche sulla base di questo ricco bagaglio personale che Bene conquistò quella «musicalità del linguaggio» che, secondo la definizione di Roberto Alonge, costituisce proprio una delle caratteristiche del «miracolo del grande attore»<sup>104</sup>.

Un miracolo che, nel caso di Bene, assunse davvero i tratti della straordinarietà<sup>105</sup>: pur operando al di fuori dei circuiti produttivi ufficiali e in condizioni quasi sempre precarie, egli era riuscito, giovanissimo, a firmare una serie di spettacoli decisivi nei primi anni Sessanta. Tale impeto produttivo (nel 1962 si trattò addirittura di otto spettacoli in sei mesi<sup>106</sup>) aveva attirato sull'attore attenzioni crescenti da parte di artisti, critici e

---

<sup>102</sup> Si pensi alla formazione presso i Padri Scolopi ricevuta, in epoche diverse, da Antonio Morrocchesi e da Luigi Rasi, di cui si parlerà più avanti per la fortuna ottocentesca della declamazione a Firenze. L'Istituto dei Padri Scolopi a Campi Salentina, fondato da San Giuseppe Calasanzio, è tutt'ora esistente, costituendo la presenza più meridionale dell'ordine delle Scuole pie in Italia. Nel 1633 esso fu dotato della ricca biblioteca, ancora oggi funzionante, intitolata Biblioteca Calasanziana.

<sup>103</sup> Bruno Putignano, *Carmelo Bene. Magia di un sogno. L'infanzia – l'adolescenza*, Libreria Pensa Editrice, Lecce 2013, p. 46. Putignano ha raccontato che Bene, da adolescente, «era convinto di possedere una voce straordinaria. [...] Voleva emulare i grandi tenori dell'epoca come Gigli e Schipa; aveva manifestato l'idea di recarsi da qualche maestro di musica per valutare la sua voce». La valutazione fu poi eseguita a Lecce dal prof. Barbera, il quale, dopo aver ascoltato un'esecuzione di *O sole mio*, trasse la conclusione che Bene possedeva una «voce buona, non appropriata al canto lirico ma forse adattabile alla musica leggera» (ivi, p. 47).

<sup>104</sup> R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 31-33.

<sup>105</sup> Nella postfazione all'ultima edizione di *Sono apparso alla Madonna*, Piergiorgio Giacchè ha recentemente affermato che «a teatro non si danno miracoli ma spettacoli, che talvolta però possono sfidare i miracoli capovolgendoli nel loro esatto contrario» (Piergiorgio Giacchè, *Apparire alla Madonna*, in Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna*, Bompiani, Milano 2017<sup>5</sup>, p. 157). Tuttavia, tale esclusione non è da intendersi in senso troppo ristretto: lo stesso Giacchè, in uno scritto precedente, aveva affermato che la *phonè* beniana è stato il concetto intorno al quale era avvenuta l'accelerazione «del normale miracolo del teatro, dove si va – o si dovrebbe andare – ad ascoltare un luogo e vedere il tempo» (Id., *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 147). L'uso dell'espressione «miracolo», a proposito di Bene, appare spesso negli scritti critici su Bene: si veda, ad esempio, l'articolo di Rodolfo Di Giammarco, *E dal presepe italiano uscì un Miracolo in frac*, «La Repubblica», 19 agosto 1979.

<sup>106</sup> Armando Petrini ha ricostruito le tappe dell'intensa fase di spettacoli presentati nel 1962, «il cui vero filo rosso coincide con la proposta teatrale e l'espressione d'arte di sé in quanto attore, regista, scrittore e capocomico. Otto lavori presentati in poco più di sei mesi e recitati uno di seguito all'altro, come se si trattasse di un unico spettacolo articolato in più parti». Armando Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, cit., p. 36.

intellettuali che gli valsero in seguito uno *status* importante, in vista dei successivi passi<sup>107</sup>. Fra gli altri giova qui ricordare lo *Spettacolo concerto Majakovskij*, debuttato nel 1960 alla Ribalta di Bologna (oggi Centro Teatrale La Soffitta<sup>108</sup>) e poco dopo ripreso nel '62 a Roma, per un totale di cinque edizioni principali fino al 1980. Segnando una serie di debutti per Bene (oltre a quello 'registico', seguirono nel 1961 quello discografico, nel 1968 l'esordio nei teatri lirici e nel 1974 la prima produzione televisiva<sup>109</sup>), lo spettacolo costituì la prima e decisiva esperienza di collaborazione con un musicista sulla scena: fu infatti con Sylvano Bussotti<sup>110</sup> che Bene, a ventidue anni di età, si trovò immerso nella creazione di una partitura testuale e sonora originale, anticipando le sue future esperienze di declamazione nei melologhi e percorrendo modalità d'interazione con la musica destinate ad accompagnarlo nei decenni successivi. Sul valore di quell'incontro sono significativi i racconti forniti successivamente da entrambi gli artisti: con le dovute differenze nelle reciproche prospettive, essi convergono nel riferire lo spirito comune che li aveva animati, volto al superamento delle partiture convenzionali, testuali e musicali<sup>111</sup>.

Fu questo l'esordio di un procedimento creativo che non abbandonò mai la ricerca teatrale di Bene e che caratterizzò anche le successive fasi della sua produzione. L'approccio 'conflittuale' al testo creò le premesse per l'elaborazione di nuovi tipi di partiture teatrali composte all'insegna di *collage* originali nei quali elementi diversi dello spettacolo convivevano in stratificazioni complesse. Pur se con specificità proprie, la

---

<sup>107</sup> Fra gli spettatori del teatro di Bene, Giuliana Rossi ha ricordato la presenza di Federico Fellini («Una sera avemmo tra gli spettatori anche Federico Fellini. Durante lo spettacolo si sparse in avanti e si teneva la testa fra le mani, tutti si chiedevano cosa ne pensasse di questi attori, ma lui rimase immobile e alla fine della rappresentazione se ne andò in silenzio»; Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 54).

<sup>108</sup> Il Centro teatrale La Ribalta era stato fondato con il nome "La Soffitta" nel marzo 1948 da Sandro Bolchi, Adriano Magli, Massimo Dursi e Enzo Biagi presso l'Ospedale dei Bastardini.

<sup>109</sup> Nel 1974 Carmelo Bene realizzò per la Rai un'edizione televisiva del suo spettacolo concerto, con il titolo *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi. Blok-Majakovskij-Esènin-Pasternak* e la presenza di Vittorio Gelmetti come musicista. Lo spettacolo fu trasmesso in due parti su Rai 2, in prima serata, nell'ottobre del 1977.

<sup>110</sup> Sylvano Bussotti ha raccontato l'incontro con Carmelo Bene nel convegno «Le arti del Novecento e Carmelo Bene», svoltosi a Torino nell'ottobre del 2002 su organizzazione di Edoardo Fadini. Gli atti del convegno sono stati recentemente pubblicati: si veda Sylvano Bussotti, *Con me e con Carmelo*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 98-108.

<sup>111</sup> Cfr. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 113-114. Il racconto di Bussotti è contenuto nel documentario Rai su Carmelo Bene «Questa Italia. La voce che si spense», regia di Daniela Battaglini, prima puntata, 2003 (sceneggiatura di Edoardo Fadini).

*scrittura scenica* di Carmelo Bene permette di collocare l'artista all'interno di processi tipicamente novecenteschi. A questo proposito Lorenzo Mango, in un suo libro del 2003<sup>112</sup>, ha evidenziato alcuni elementi comuni alle avanguardie artistiche di quel periodo intorno alla centralità di tale nozione, intesa come luogo di sintesi e d'incontro di tutti gli elementi e di tutti i segni del teatro<sup>113</sup>. Fra gli altri aspetti Mango ha evidenziato la frammentazione e la destrutturazione dell'opera come tappe essenziali del processo creativo, il rifiuto della rappresentazione, il ruolo crescente affidato alla dimensione acustica (suoni, musica, rumori), sino a «una sostanziale negazione dell'esito rappresentativo del linguaggio»<sup>114</sup>.

È stato più volte menzionato, nell'ambito degli studi critici<sup>115</sup>, l'elemento della parodia come uno dei tratti fondativi del teatro di Bene. Fra i primi lavori degli anni Sessanta Petrini ha individuato un esempio lampante di questo procedimento retorico nello spettacolo del 1961 intitolato “*Gregorio*”. *Cabaret dell'800*, salutato non a caso dalla stampa più favorevole dell'epoca come «un *ensemble* vocale di “gusto joyciano”<sup>116</sup>». Ispirato, sin dal riferimento nel titolo, al protagonista delle *Metamorfosi* di Kafka (Gregorio Samsa), lo spettacolo si concludeva con una scena finale nella quale gli attori erano letteralmente impegnati a dissezionare il testo, ridotto a un misto di versi

---

<sup>112</sup> Mango ha individuato in Roger Planchon il primo uso, nel 1961 del termine di *scrittura scenica*, a proposito del teatro di Brecht (Emile Copfermann, *Planchon*, La Cité, Lausanne 1969, p. 123). Così infatti scrive Mango, nel suo libro del 2003: «Possiamo parlare di scrittura scenica, dunque, secondo Planchon, quando, a partire da Brecht, i codici scenici intervengono in prima persona, ed in maniera autonoma, nella costruzione della macchina drammatica. Quando, cioè, da elementi di illustrazione del dramma si trasformano in elementi costitutivi dello stesso. Quando, cioè, l'orizzonte di riferimento dell'azione teatrale si sposta dalla pagina alla scena, nel senso che ciò che accade materialmente sul palcoscenico non è la semplice illustrazione, o traduzione di quanto prescritto sulla pagina ma ha una sua originalità e specificità. Non ripropone ma pone, non rappresenta ma presenta». Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 20-22.

<sup>113</sup> La scrittura scenica non implica tuttavia un'assenza d'interesse verso la drammaturgia, come ricorda Mango ripercorrendo le analisi di Giuseppe Bartolucci sull'*Antigone* del Living Theatre, l'*Amleto* di Bene, o i Beckett di Quartucci (cfr. L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 29 e n.).

<sup>114</sup> Intorno alla nozione di scrittura scenica applicata all'analisi delle rappresentazioni classiche Maurizio Grande ha proposto un contributo intitolato *Spazio teatrale e scrittura di scena* in «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico», LIX, II (1989), pp. 353-360.

<sup>115</sup> Fra i più recenti contributi segnalo il saggio di Dario Russo, *La funzione della parodia nelle riscritture di Carmelo Bene*, «Between. Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia comparata della Letteratura», 6, 12, 2016, pp. 1-17 (<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2149/2145>).

<sup>116</sup> Cfr. A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, cit., p. 53. La citazione interna è tratta da Vice, *Cabaret ottocentesco*, «Il Popolo», 21 ottobre 1961.

ottocenteschi e di rumori gutturali. Nel suo libro di ricordi Giuliana Rossi ha ricordato lo svolgimento dello spettacolo: «il primo atto fu molto acclamato, poi nel secondo Carmelo declamava *Il cinque maggio* contorcendosi tutto, si piegava su se stesso, come se fosse un epilettico. Il pubblico, di fronte a questo modo di recitare, a una tale dissacrazione della poesia manzoniana, si scandalizzò e si infuriò»<sup>117</sup>. Talvolta portate a livelli estremi, l'ironia e la parodia esercitate da Bene furono progressivamente lette dalla critica come il tentativo di un recupero di una perduta dimensione tragica del teatro. Più che di un banale sbeffeggiamento, si trattava, come è stato sottolineato da Mango, di «un'ironia drammatica, parodica ma non dissacratrice rispetto al dramma cui si applica»<sup>118</sup>; o ancora, secondo Mario Prospero, di una «parodia non tanto dei modelli classici, quanto della loro degradazione a feticci di una cultura piccolo-borghese, provinciale e retorica – centrale nelle operazioni drammaturgiche di Bene»<sup>119</sup>.

Nel periodo della stagione concertistica, oggetto del presente studio, gli elementi che sono stati sino a qui brevemente citati non sparirono dal *modus operandi* di Bene; al contrario, essi si manifestarono con toni diversi e meno plateali, spesso trasferiti dalle assi del palcoscenico alla pagina scritta. Un'intervista apparsa nel 1983 su «Le Monde», a cura di Colette Godard, testimonia la presenza ancora viva di queste tematiche nella riflessione di Bene di quegli anni. Nell'articolo *Paradoxes de l'acteur* (dal gusto volutamente

---

<sup>117</sup> Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 44. Oltre al passo già citato, la Rossi ha ricordato la genesi dello spettacolo: «nonostante la pubblicità fatta in quei giorni il teatro era sempre vuoto, così Carmelo mise su un altro spettacolo: *Gregorio: cabaret dell'800*. Si trattava di poesie di Alessandro Manzoni e liriche di poeti dell'Ottocento minore, Arnaldo Fusinato, Corelli, ecc., declamate da Carmelo e dagli altri attori. Il primo atto era molto curato, nel secondo, una cosa geniale ma poco capita, gli interpreti dissacravano i testi, soprattutto quelli di Manzoni, fino ad arrivare alle “conseguenze beckettiane”, come le chiamava Carmelo. Gli attori si rattrappivano, ruzzolavano sulla scena, facevano le ammucchiate, e la gente, di fronte a queste eccentricità, rimase allibita» (Ivi, p. 43).

<sup>118</sup> Così Lorenzo Mango a proposito dell'ironia in Bene, da lui definita «un'ironia drammatica, parodica ma non dissacratrice rispetto al dramma cui si applica»: L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 85.

<sup>119</sup> Mario Prospero, *Per una storia della nuova avanguardia in Italia*, «Rivista italiana di drammaturgia», II, 5, 1977, p. 32. Su questa linea si era già espresso, sulla stessa rivista, anche Salvatore Cardone, il quale affermò di considerare la parodia in Bene dal punto di vista «“funzionale”, liberandola da ogni connotazione burlesca: di fronte alla tragedia impossibile, in luogo del “ridicolo involontario” come ovvio risultato di un ostinarsi in modi anacronistici e superati di messinscena, la parodia diventa un procedimento retorico, un risarcimento di possibilità di far teatro, o forse, una giustificata ritorzione nei confronti del testo, per come non lo si può mettere in scena»». S. Cardone, *La regia negata*, cit., p. 79.

diderotiano) Bene presentò nella seguente maniera il suo *Macbeth* in scena a Parigi quell'anno, nell'ambito del Festival d'Automne:

On joue en même temps la tragédie et sa parodie, qui s'annulent, et reste le pathétique, au sens étymologique, quelque chose qui touche au grotesque et s'en arrache, montre le sombre malheur d'être là, le désarroi de l'acteur. Seul l'imaginaire l'oblige<sup>120</sup>.

Agite contestualmente, tragedia e parodia si annullavano reciprocamente a favore del 'patetico', inteso come manifestazione del disagio dell'esserci, in particolare da parte dell'attore. Bene aveva dunque assimilato le considerazioni elaborate da Maurizio Grande in un convegno a Palermo sul «Suono del teatro» che aveva avuto luogo soltanto due anni prima (19-20 ottobre 1981): declinando l'importanza dell'amplificazione sonora intorno al tema cardine della negazione del soggetto<sup>121</sup>, in quell'occasione Grande aveva osservato che il *patetico*, nel teatro di Bene, «afferma anche la sconfitta eroica del soggetto di fronte all'Io, una "sincerità della catastrofe" del soggetto di fronte all'Altro»<sup>122</sup>. Sulla base di queste premesse l'incontro con la musica completò la sintesi tra vecchie e nuove formule nel modo di concepire il teatro da parte dell'attore salentino. Prese le distanze dall'avanguardia e dalla psicanalisi (risale a quel periodo l'incontro a Parigi con Michel Foucault<sup>123</sup>) Bene presentò lo 'spettacolo' come un «concerto di voci manipolate elettronicamente, di suoni, di Verdi». Così infatti egli proseguì:

---

<sup>120</sup> Colette Godard, *Paradoxes de l'acteur*, «Le Monde», 11 octobre 1983.

<sup>121</sup> A proposito della destrutturazione del soggetto, preliminare all'avvento della «macchina attoriale», cfr. anche i temi contenuti nell'*Incontro con Carmelo Bene*, a cura di Gigi Livio e Ruggero Bianchi, «Quartaparete», 2, 1976, p. 103-140 (tr. fr. J.-P. Manganaro, D. Dubroca, *Entretien avec Carmelo Bene*, «Travail Théâtral», 27, 1977, pp. 72-89).

<sup>122</sup> Maurizio Grande, *L'uso della strumentazione elettronica nell'ultimo Bene*, in *Il suono del teatro. Atti del Convegno nazionale di studi, Palermo 19-20 ottobre 1981*, a cura di Renato Tomasino, Acquario, Palermo 1982, p. 79.

<sup>123</sup> L'incontro con «Mastro» Foucault è narrato da Bene nella sua prima autobiografia del 1983: «Michel Foucault m'invita dunque a cena, *chez lui*, lui stesso cuoco. E cuoco fieramente. E che gran cuoco! Dopo cena, distesi sui divani, che si fa, che si fa? Si pondera loquela pensierosa? Rivangare la straordinaria "storia universale della follia"? [...] Ci si muove un tantino, quanto basta a fugare la visione dei libri mica tanti; a versarsi da bere, naturale riprova che, movimenti simulati a parte, "stabilità – si sa – il tuo nome è donna!"» (C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 126). Quest'ultima frase, scritta da Bene, è da leggersi in confronto alla chiusa del primo capitolo del libro, dove Bene aveva invece scritto «Stabilità, il tuo nome è dramma» (cfr., *ivi*, p. 23). Sull'incontro e i punti di contatto teorici fra Bene e Foucault, segnalo Michel Feher, *Carmelo Bene and Michel Foucault: Nominalism, Body and Subjectivity*, articolo presentato al convegno annuale dell'American Ethnological Society, Atlanta, 1990. Fra i temi di affinità che Bene poté riscontrare nel filosofo francese vi fu la genealogia e la decostruzione della storia della psicoanalisi, avviata

[...] le spectacle n'a rien à voir avec la psychanalyse, la psychologie, l'avant-garde. C'est un concert avec des voix manipulées électroniquement, des sons, du Verdi. Plus le malaise d'être, de jouer une histoire, alors qu'il y en a toujours d'autres plus importantes à raconter. Toutes ces histoires manquées... «Ah ! que j'aime les trains perdus !», écrivait Jules Laforgue<sup>124</sup>.

Estendendo il raggio d'osservazione, una tendenza analoga è stata riscontrata da Annamaria Cascetta in un altro spettacolo di quegli anni. Nell'*Adelchi* del 1984, realizzato per le celebrazioni del bicentenario della nascita di Alessandro Manzoni (lo spettacolo fu poi trasmesso dalla Rai il 9 settembre 1985<sup>125</sup>), la studiosa ha evidenziato «due movimenti fondamentali: uno beffardo e corrosivo, l'altro pietoso, l'uno parodistico, l'altro lirico, poetico»<sup>126</sup>. Maturato l'incontro con la concertistica, che era divenuta una forma ormai pienamente acquisita, l'attore salentino aveva recuperato anche l'elemento tragico, con una concezione nietszschiana – scrive Cascetta – «tutta sbilanciata a favore del dionisiaco»<sup>127</sup>. Nell'ambito di questa operazione artistica la riflessione filosofica, sia pure talvolta ripensata in forma libera e non organica, assunse un ruolo sempre più dominante, fatto, come ha scritto Claudio Meldolesi, di continue «rigenerazioni sapienziali»<sup>128</sup>: così,

---

da Foucault sin dalla *Storia della follia nell'età classica* (trad. it. Franco Ferrucci, Rizzoli, Milano 1963; ed. orig., Plon, Paris 1961). Bene ebbe particolarmente a cuore le osservazioni di Foucault su *Differenza e ripetizione* di Deleuze (Id., *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968; trad. it. Giuseppe Guglielmi, Il Mulino, Bologna 1971), da cui citò un lungo passo nel suo testo *Ebbene sì, Gilles Deleuze!*, in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, cit., pp. 96-97. Per un'altra recensione di Foucault al volume di Deleuze, cfr. l'articolo *Ariane s'est pendue*, «Le Nouvel Observateur», 229, 1969, pp. 36-37. Fra le letture deleuziane di Bene si deve anche ricordare il saggio su Francis Bacon *Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, Paris 1981 (trad. it. Stefano Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1995). Per Bene, Bacon rientra nell'esiguo elenco di nomi le cui opere «non vogliono imitare o rappresentare [...] eccedenti il mestiere o l'artigianato che frequentano. Bacon, Joyce, Kafka, James, Bernini, Velázquez, Caravaggio. Ecco il mestiere ecceduto»: Id., G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 276-277.

<sup>124</sup> Colette Godard, *Paradoxes de l'acteur*, cit.

<sup>125</sup> Fra le recenti testimonianze sull'*Adelchi* di Bene si segnala l'articolo di Alberto Longatti, *Inimitabile Carmelo Bene. Quando recitò tutto Adelchi*, «La provincia di Como», 8 aprile 2012.

<sup>126</sup> Annamaria Cascetta, *La tragedia alla prova. Manzoni riletto da Giovanni Testori e da Carmelo Bene*, in *La tragedia inattuale*, a cura di A. Cascetta, a. 8, 1-2, gennaio-giugno 1986, p. 217.

<sup>127</sup> Ivi, p. 216.

<sup>128</sup> Claudio Meldolesi, *La discendenza dell'attore artista e l'oltre di Bene*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 109-117 (qui p. 115). Nel suo intervento al convegno torinese dell'ottobre del 2002 Meldolesi ha inoltre proposto una lettura di Bene all'insegna dell'«attore artista», parallela al Grande attore, forse non estranea a Bene sin dai tempi della sua frequentazione all'Accademia d'arte drammatica: cfr. ivi, p. 110. Nello stesso convegno Paolo Cacchioli, all'epoca direttore di Nuova scena – Arena del Sole (Teatro Stabile di Bologna), criticò la proposta teorica di Meldolesi, ma senza tuttavia dilungarsi nell'argomentazione (cfr. P. Cacchioli, *La sottrazione del grande attore*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 307-309 (qui p. 308).

coniugando nuove letture a passioni giovanili, Bene trasse una sintesi coerente con gli esiti della propria pratica del palcoscenico e agli interessi già in precedenza coltivati. Nell’*Adelchi* Cascetta ha evidenziato «le suggestioni (forse più orecchiate che approfondite) di tematiche nichiliste<sup>129</sup>, nei termini in cui entrano nel dibattito intorno al “pensiero debole” ed alla cosiddetta “postmodernità”, legata alla *Nietzsche renaissance*»<sup>130</sup>. Sulla base di questa ‘piattaforma’ teorica, attraverso la demolizione dei moduli tradizionali della tragedia, Bene era pervenuto all’«emergenza del flusso lirico musicale, della *phonè*»<sup>131</sup>. L’affermazione della superiorità assoluta della *phonè* avvenne proprio nell’*Adelchi*, tanto da portare Bene ad esordire, nel volume firmato a quattro mani con Giuseppe Di Leva con la famosa frase: «tutta la storia è storia della fonè (*sic*)»<sup>132</sup>.

Sia che di completa adesione sia che di nuove acquisizioni si trattasse, le fonti si trovavano intrecciate fra di loro in un nodo teorico e letterario ormai indissolubile. Su un piano prettamente teatrale già nel 1968 il critico Giuseppe Bartolucci aveva potuto delineare un quadro d’insieme che associava l’ironia all’antinaturalismo nel teatro di Bene, entrambi volti al rovesciamento e al superamento del grande attore:

[Carmelo Bene passa] dalla versione ironica, in controluce, dell’atteggiamento del grande attore, di cui adopera i mezzi magnificamente, a testimonianza quasi di essere tecnicamente della loro razza; alla versione squallida dell’imitazione di questo grande attore, di cui rovescia la vanità e la magniloquenza,

<sup>129</sup> È interessante osservare che sull’influenza del nichilismo su Bene la critica ha fornito diverse chiavi di lettura: in alcuni casi tale corrente di pensiero è stata indicata come una componente di fondo, se non la più importante addirittura, nel teatro di Bene (si veda per esempio Fabrizio Parrini, *Carmelo Bene. Il teatro del nulla*, Clichy, Firenze 2014 e A. Attisani, *Svestire il vuoto*, cit., p. 14, secondo il quale «*L’Unico e la sua proprietà* di Max Stirner [è] un’opera talmente metabolizzata da non essere più citata»); in altri casi, come nel saggio della Cascetta già citato, essa è stata invece avvertita come un riecheggiamento di «suggestioni (forse più orecchiate che approfondite)».

<sup>130</sup> Annamaria Cascetta, *La tragedia alla prova*, cit., p. 216. Anche Claudio Meldolesi ha posto l’attenzione sul contributo offerto da Gassman e da Bene nella ricezione teatrale di Manzoni in Italia: «mentre pochi letterati ormai si rifacevano al rifiuto della scena espresso dal Manzoni, Gassman e Bene, da registi e protagonisti, diedero visibilità ulteriore, rispettivamente, alla linea dell’attore popolare romantico e a quella del teatro in musica concentrato sulla solitudine dell’eroe: l’uno riattivando la tragedia delle sue situazioni, familiari, guerresche e di fede, e l’altro ponendosi in cerca tramite lo stesso non detto manzoniano, agli antipodi delle chiarificazioni usualmente imposte ai classici (a partire dal cosiddetto dantismo della *Francesca da Rimini* di Pellico)». Claudio Meldolesi, *L’età degli avventi romantici in Italia in Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, vol. II., p. 574

<sup>131</sup> Ivi, p. 226.

<sup>132</sup> C. Bene, G. Di Leva, *L’Adelchi o della volgarità del politico*, Longanesi, Milano 1984. Di Giuseppe Di Leva ricordo anche *Il tumulto dei ciompi. Firenze 1378*, presentazione di Renzo Vespignani, Bertani, Verona 1972.

la incostanza e la retorica, e via dicendo, con un bisogno estremo di rifiuto che scaturisce dal «vivo» della esposizione «funerea» in questione (...) Tutto ciò viene agito allo scopo di arricchire immediatamente la negazione di un certo numero di elementi «costruttivi»<sup>133</sup>.

Dopo la fase filmica e dopo la ‘pausa’ dal teatro – che non fu davvero tale, tuttavia, se si considera che fra il 1970 e il 1973 Bene andò in scena a Parigi<sup>134</sup> – l’energia laboratoriale dei primi anni non si estinse del tutto, ma anzi conservò, con modalità espressive rinnovate, la sua vivacità e la sua connaturata irruenza. Anche il clima di lavoro frenetico e lo stile di vita di quegli anni testimoniano l’intensità di un’attività convulsa e di una vitalità ancora accesissime, spesso persino insostenibili per le persone a lui più vicine. Lydia Mancinelli, attrice e compagna di vita di Bene per quasi due decenni, ha ricordato i ritmi estenuanti e, alla lunga, usuranti di quel periodo: «le prove degli spettacoli teatrali, soprattutto quelle di illuminotecnica, potevano durare anche tre giorni ininterrotti. Poi la mattina della prima Carmelo andava a dormire per risvegliarsi a poche ore dal debutto. Io invece dovevo controllare che tutto fosse pronto per andare in scena. Ritmi di lavoro che a un certo punto il mio corpo non fu più in grado di reggere»<sup>135</sup>.

Muovendo dalle esperienze laboratoriali degli anni Sessanta, verso la fine degli anni Settanta Bene dette luogo a una progressiva concentrazione degli elementi scenici tesa verso la centralità della propria voce. La pluralità di fattori in essa contenuti, trasferiti dalla exteriorità del teatro verso l’interiorità del gioco vocale d’attore, funse poi da piattaforma espressiva per le nuove possibilità offerte dalla declamazione sulla musica. Mario Prosperi, in un articolo apparso nel 1977 sulla «Rivista italiana di drammaturgia», rilevava immutata la tendenza di fondo nel teatro di Bene, pur registrando il cambiamento avvenuto nel circuito teatrale di riferimento. La novità segnalata da Prosperi, piuttosto, era la tendenza crescente a «monopolizzare il rapporto con il pubblico», divenendo l’attore

---

<sup>133</sup> Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968, p. 19; il passo si trova citato anche in S. Cardone, *La regia negata*, cit., p. 81.

<sup>134</sup> Nel suo saggio sulla ricezione di Bene in Francia Elisa Ragni ha ripercorso i primi passi teatrali di Bene a Parigi nel novembre del 1970, quando l’attore ripropose uno stralcio del suo *Don Chisciotte* (andato in scena in Italia nell’ottobre del 1968 al Divino Amore, con Leo De Berardinis e Perla Peragallo) al Théâtre Récamier, poi narrato da Noël Simsolo nell’articolo *Carmelo Bene ou la responsabilité d’un art critique*, «Zoom», n. 10, janvier-février 1972, p. 89. Cfr. E. Ragni, *Nota su Carmelo Bene in Francia*, cit, p. 227.

<sup>135</sup> M. Marelli, *Fata, volpe, Madonna, Nostra signora Lydia*, cit., p. 5.

«centro di propulsione» di un modo di fare teatro tutto orientato verso se stesso. Queste le parole di Prosperi:

Del tutto contrario a ogni sviluppo extra-teatro, Carmelo Bene ha preso invece decisamente la via che dalle cantine conduce ai teatri regolari e al pubblico borghese. Nel far questo, egli non ha alterato la sua tendenza di fondo, che al di là – o prima – di ogni definizione culturale predilige il monodramma soggettivo dell'attore-autore, il quale, servendosi al più alcuni alter-ego, monopolizza il rapporto con il pubblico. Un primo esempio si era visto proprio con *Caligola*. Diversamente dalla regia formalista, che arrangia gli elementi scenici, compresi gli attori come «materiali», e che – come principio organizzatore dello spettacolo – si pone *fuori* di esso, Carmelo Bene «organizza» immancabilmente uno «spettacolo di se stesso», di cui è fisicamente l'oggetto e il centro di propulsione<sup>136</sup>.

Profondamente ancorato a un teatro d'attore, pur se attraverso l'uso di diverse accezioni complementari («grande attore», «non-attore», «grande non-attore»), Bene era riuscito a operare un ritorno verso fonti e forme antiche del teatro italiano ed europeo, spesso assimilate tramite processi di negazione e coniugate con istanze prettamente moderne, oltre i confini delle 'avanguardie'. A questo proposito, in un ricordo dell'attore scomparso, Italo Moscati ha voluto rimarcare la distanza di Bene dagli steccati dell'avanguardia tradizionali: «Carmelo è stato considerato e lo si considera anche oggi il campione dell'avanguardia intesa come rinnovamento della nostra scena. A torto»<sup>137</sup>. «L'avant-garde est un leurre», aveva del resto affermato lo stesso Bene, anni dietro, in un'intervista a Parigi nel 1973<sup>138</sup>: diversivo o richiamo che fosse, non si può negare che l'attore salentino intrattene con le tradizioni dell'avanguardia un rapporto a tratti osmotico, efficacemente riassunto dallo stesso Moscati nella definizione di Bene da lui proposta di un «mattatore all'antica futurista»<sup>139</sup>. In una prospettiva analoga anche Franco

---

<sup>136</sup> Mario Prosperi, *Per una storia della nuova avanguardia in Italia*, «Rivista italiana di drammaturgia», II, 5, 1977, p. 34.

<sup>137</sup> I. Moscati, *Un mattatore all'antica futurista*, «Hystrio», estate 2002 ora in L. Squarzina, *Il romanzo della regia*, cit., pp. 446-447. Si veda anche l'articolo dello stesso autore, *Carmelo Bene senza la divisa dell'avanguardia*, «Drammaturgia», 21 dicembre 2002 (disponibile online all'indirizzo: <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=1457>, ultima consultazione: 12 febbraio 2019).

<sup>138</sup> *Carmelo Bene : l'avant-garde est un leurre*, «Le Monde», 9 settembre 1973 (articolo senza firma). Anche nel 1977 Bene, in Italia, avrà parole di rifiuto analoghe: «Io non credo nella “scuola romana”, è una infatuazione di Bartolucci e di gente che ha rovinato dei poveri ragazzi che potevano fare benissimo altri mestieri o forse fare meglio anche il teatro, ma non così montati, tanto è vero che poi li smontano dopo un anno; e ciò è vile. L'oppressione si laurea in cinismo nella cosiddetta neo-avanguardia»: cfr. l'intervista a Bene a cura di Giuseppe Liotta, *L'impossibilità di essere normale*, «Sipario», 369, 1977, pp. 7-8.

<sup>139</sup> I. Moscati, *Un mattatore all'antica futurista*, cit.

Quadri aveva considerato Bene «dissacratore del teatro e custode della scena antica»: dotato di «spirito d'autore», egli rappresentò «nel suo punto d'arrivo ultimo una sintesi del nostro grande attore, cioè del mito da lui rifiutato di cui Silvio d'Amico cantava il tramonto»<sup>140</sup>. Pur se nell'ottica del superamento Bene non sembrò in effetti volersi distaccare mai da possibili tentazioni di sintesi fra la figura mitica del «grande attore» e le declinazioni dettate dai propri interessi. Con un'evocazione letteraria egli arrivò ad associare il «grande attore» (riferendosi a se stesso) alla figura amata dell'imperatore Eliogabalo, sulla scorta del famoso libro di Antonin Artaud<sup>141</sup>. Così, nel suo breve scritto in risposta a Gilles Deleuze, egli definì Grande attore «un *quid* al di là del concetto (tanto meno di sé)» e «quel niente che sa esprimere, Eliogabalo ingenuo e perverso che sommerge di fiori dalle sue finestre imperiali un popolo affamato, per deconcettualizzare la fame»<sup>142</sup>.

Tracciare una sintesi delle molteplici istanze chiamate in causa da Bene appare un compito arduo e difficilmente governabile. Oltre alla complessità del fenomeno in quanto tale, del resto, il tema stesso delle tradizioni attoriali sembra prestarsi a continui processi storici di oblio e di rivalutazione. Proprio la categoria della «perdita» è stata messa in luce da Raimondo Guarino nel suo saggio *Nel tempo, fuori dal tempo*<sup>143</sup>, nel quale lo studioso ha preso le mosse dall'analisi dell'opuscolo anonimo *Historia histrionica*, stampato a Londra nel 1699, un «incunabolo della storiografia teatrale europea, che sorge con intenti normativi e apologetici nei decenni successivi»<sup>144</sup>. In questo processo «l'origine delle

---

<sup>140</sup> Franco Quadri, *Fu dissacratore del teatro e custode della scena antica*, «La Repubblica», marzo 2002 ora in L. Squarzina, *Il romanzo della regia*, cit., pp. 445-446.

<sup>141</sup> Antonin Artaud, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, a cura di Albino Galvano, Adelphi, Milano 2003<sup>3</sup> (ed. orig., *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Denoël et Steele, Paris 1934). Alberto Arbasino ha raccontato che fu proprio Bene a suggerirgli il titolo per il suo *Super-Eliogabalo*, Einaudi, Torino 1969 (ultima edizione Adelphi, Milano 2001<sup>3</sup>); eppure il nome di Bene non figura nella lunga lista di destinatari di «cartoline» che il protagonista, verso la fine del romanzo, si accinge a spedire (fra gli altri compaiono invece Sylvano Bussotti, Cathy Berberian, Luciano Berio, Pierre Klossowski...: cfr. *ivi*, pp. 341-342). Lo scrittore, in occasione dei dieci anni dalla morte di Bene, ha pubblicato un articolo commemorativo ricco di aneddoti e ricordi: fra gli altri, egli ha riferito di un progetto di film con Bene, rimasto irrealizzato, con musiche di Bussotti e la presenza di Cathy Berberian: cfr. A. Arbasino, *Carmelo Bene*, «la Repubblica», 12 aprile 2012 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/04/12/carmelo-bene.html>, ultima consultazione 20 agosto 2019).

<sup>142</sup> C. Bene, *Ebbene, sì, Gilles Deleuze!*, in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, cit., p. 120.

<sup>143</sup> Raimondo Guarino, *Nel tempo, fuori dal tempo*, «Teatro e Storia. Annali», 22, 2000, pp. 155-162.

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 155.

origini della storiografia del teatro, il prologo e la condizione della storia istrionica è la perdita»<sup>145</sup>: a tali fenomeni di discontinuità il mondo degli attori contrapporrebbe dunque un senso di continuità, agito nella «resistenza al mutamento istituzionale, un aspetto conservativo celebrato come eroismo resistenziale dagli accenti nostalgici»<sup>146</sup>.

Se non solo dal teatro, una via di accesso al pensiero teatrale di Bene sembra venire incontro dalla poesia. È questo il caso del raffinato ritratto letterario che Emilio Villa ha lasciato nella sua suggestiva *Letania per Carmelo Bene*. Pubblicato nel 1996 dall'editore Scheiwiller<sup>147</sup>, il componimento risale probabilmente agli anni precedenti della frequentazione fra i due (1969-1971), come è stato ricostruito da Aldo Tagliaferri nella prefazione al libro<sup>148</sup>. Quasi come una sorta d'invocazione, per la sua ricchezza poetica e linguistica la *Letania* riesce a far rivivere momenti culminanti del fenomeno Carmelo Bene. Nei versi del poema Bene è definito da Villa «imprévisible rhéteur revolé revolu des représailles», «Mime qui règne Sublime, Béné», mentre la sua voce è detta «toute nue noircie», «Grandevoix Vivante», «Voix en Goître», «Voix oblique remplie d'air», «Voix en Gouffre», o ancora «folle voix écrite martyrisée sur l'écran», «voix de Matière séduite par scissures / voce di sedotta Orma, voce di fluida Grinta» (p. 41). Fra le numerose definizioni di Villa, una, in particolare, sembra inquadrare la natura 'ineluttabile' dell'amico: «histrion aeternalis». Eterno istrione, Bene era diventato davvero, come egli stesso ebbe a definirsi altrove, l'«attore di millenni mai cresciuti»<sup>149</sup>.

Bene! bene! Bene dicas illud Benebene  
in venis ultimis, in vanis ultimis, in ultimatis vocibus:  
Bene è il  
non causato, l'histrion aeternalis, da Eleusi,

---

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> Emilio Villa, *Letania per Carmelo Bene*, a cura di Aldo Tagliaferri, Scheiwiller, Milano 1996, p. 53. Negli anni della frequentazione con Bene, Villa, fu anche membro del comitato internazionale della rivista «Il Dramma». Fra i suoi lavori e i molteplici interessi ricordo, in particolare, il volume *Antico teatro ebraico*, a cura di E. Villa, Poligono, Milano 1947.

<sup>148</sup> Aldo Tagliaferri, *Nota sulla Letania per Carmelo Bene*, in E. Villa, *Letania*, cit., p. 9. Per il racconto di Bene sull'incontro con Villa, avvenuto per il tramite di Gino Marotta, cfr. anche Id., G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 301-302, dove Bene afferma di reputare Villa «forse il più grande genio che abbia mai conosciuto» e narra di aver scoperto l'esistenza della *Letania* solo al momento della sua pubblicazione, comunicatagli in persona dall'editore Scheiwiller.

<sup>149</sup> C. Bene, *Pinocchio. Storia di un burattino*, La casa Usher, Milano 1981, p. 136.

ma causante memoria pluviale giudicata  
a convegno, a scomparsi, a ritrovi, a segreti menischi  
rotanti (p. 53)

[...]

Corporeità d'Attore, d'Histrio  
Rampante, come io vidi vidi vidi e vidi ancora  
et inquam  
sic est com edia  
et in edia

Così, se «Carmel le Bien» (p. 73) appariva segnato da un «Destin Histrionné Immanent», la sua voce era detta da Villa «geroglifica, labile, libidinosa, labirintica»:

vox hi hi, vox hi fi, vox hieroglypha  
vox labilis, vox lubidinis, vox labyrinthica (p. 41)

A fronte dell'instabilità delle informazioni contenute negli scritti autobiografici, anche e soprattutto nel caso di Bene, appare quanto mai utile colmare le lacune con le testimonianze di quanti furono vicini in vita all'autore. A questo proposito è particolarmente prezioso l'ampio ricordo di un compagno di scuola di Bene, Bruno Putignano, in un volume del 2013 che è stato ancora poco scandagliato negli studi critici sull'attore. Eppure, il libro racconta numerosi episodi dell'infanzia e dell'adolescenza non narrati altrove, riferiti al periodo in cui il giovane Bene viveva ancora nel suo «Sud del sud dei Santi»: tra Campi Salentina e Lecce, dai ricordi di Putignano emerge il ritratto di un giovane molto esigente con se stesso, dal carattere introverso e, al tempo stesso, irruento ed esuberante. Tra un giorno di scuola e l'altro, Bene «raccontava le sue imprese ai suoi compagni come se avesse compiuto azioni straordinarie, tutti ad ascoltare e a ridere, pronto lui ad assicurare quanto prima altre sorprese in pieno gaudio sempre pronto e solerte al divertimento più sfrenato»<sup>150</sup>; al tempo stesso, nel racconto delle sue gesta egli dava l'impressione di voler sempre «realizzare l'idea del sopravvento sui suoi simili»<sup>151</sup>. È questa una fotografia di un giovane Bene alle prese con un'individualità forte e un «conflitto crescente» con i suoi compagni<sup>152</sup>; egli si sentiva al di sopra degli altri, delle

---

<sup>150</sup> B. Putignano, *Carmelo Bene*, cit., p. 30.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 32.

loro bassezze terrene e viveva in uno stato di «perenne tormento»<sup>153</sup>. Oltre ai tratti del carattere individuale, che risuonano con i modi che egli adoperò pubblicamente anche nel corso della vita sua adulta, è interessante guardare ai ricordi relativi agli interessi letterali. Quindicenne, egli manifestò una passione accesa per la letteratura italiana, testimoniata estesamente da Putignano, secondo i suoi ricordi. Fra i tanti racconti, due aneddoti scolastici conservano un gusto anticipatore rispetto ai futuri eventi e alla scelta del teatro:

Dopo l'esperienza del primo anno degli studi classici era rimasto soddisfatto soltanto dallo studio dell'Italiano, era attratto dai vari autori, era propenso ad imparare poesie a memoria che poi ogni tanto ripeteva tra noi durante il solito periodo di studio. Un giorno chiese al professore di italiano di essere interrogato su di una poesia che non faceva parte del programma di quell'anno scolastico, il docente acconsentì con stupore come tutta la classe. Iniziò a recitare con grande impulso poetico lontano da ogni incertezza letteraria, sembrava recitasse immerso in una follia interiore che iniziava a carpirgli il senso del reale, del possibile e dell'improbabile in un groviglio di sensazioni intensissime<sup>154</sup>.

[...]

«In modo sempre repentino tornava l'idea sempre presente di declamare poesie in classe, ascoltavamo con un certo stupore, quei momenti lo rendevano felice», sino a quando, un giorno, «salì sulla sedia dopo aver posato un foglio di giornale, si concentrò adeguatamente, ispirò profondamente, era troppo teso, e al momento opportuno emanò note di poesia eccellente, declamò la poesia "A Silvia" del Leopardi.<sup>155</sup> [...] Io lo consideravo come fosse fuori di sé, non riuscivo a capire nulla di quello che diceva, quella sedia mi è rimasta impressa nella mente come rappresentasse un presagio del suo futuro, il suo significato sfuggiva alla mia attenzione»<sup>156</sup>.

Fu dunque nella letteratura e nella declamazione che Bene maturò i suoi interessi teatrali, già improntati a una spiccata attorialità. Fra gli autori più amati dal futuro attore, Putignano ha ricordato Leopardi, Foscolo, Manzoni, Dante, Petrarca, Lorenzo il Magnifico, Ariosto, Alfieri, Carducci, Montale, Ungaretti: su ciascuno di essi, lo scolaro Bene svolgeva alcune 'lezioni di ripasso' nei pomeriggi di studio con gli amici, incentrate su riassunti storici e recitazioni di brani poetici. A questi nomi si possono aggiungere le letture individuali, e le prime recitazioni, riferite dallo stesso Bene:

il *Chisciotte* del Cervantes e la *Commedia* di Dante, illustrati dal Doré. E poi Walter Scott, Dumas. [...] In seguito, a Lecce da mia zia Raffaella, feci incetta dello Shakespeare, del Rusconi. Quindicenne,

---

<sup>153</sup> Ivi, p. 81.

<sup>154</sup> Ivi, p. 31.

<sup>155</sup> Ivi, p. 35.

<sup>156</sup> Ivi, p. 37.

m'intabarravo nei lenzuoli bianchi, davanti allo specchio. Ero Marc'Antonio, altre volte Bruto, a seconda dell'estro. Il *Timone d'Atene* fu la mia prima lettura shakespeariana. Mi colpì molto<sup>157</sup>.

Negli stessi anni egli maturò un approccio al cinema appassionato e critico, imponendo agli amici, come suo solito, lunghe discussioni a proposito dei film di quegli anni («sindacava il film da vari punti di vista [...]. Su ogni film che vedevamo il commento più immediato e più severo era il suo»<sup>158</sup>). Le considerazioni e i ricordi di Putignano, stesi a distanza di anni, colpiscono per la precisione e per la quantità di dettagli forniti. Ma anche al netto di giudizi personali e dal rapporto di amicizia, la testimonianza di un compagno di scuola affiatato appare quanto mai preziosa e arricchisce la conoscenza della figura di Bene negli anni della sua formazione. Nel fervido percorso di crescita intellettuale, la passione per la letteratura collaborò anche alla maturazione di una cura particolare verso lo stile letterario, scritto e parlato. A questo proposito l'amico ha lasciato una testimonianza preziosa sulla consapevolezza linguistica, non certo comune, perseguita da Bene già durante la sua adolescenza:

[egli] affermava che il suo modo di dire, per essere accettabile, doveva essere semplice al fine di determinare chiarezza, brevità, comprensibilità, evidenza, come se tali componenti del parlare le avesse apprese da qualche scuola particolare. Usava pochi aggettivi, pochi avverbi, pochi superlativi, poiché l'abuso di queste parole, diceva, avrebbe comportato serie difficoltà di contenere i vari sentimenti e gli eccessi stilistici<sup>159</sup>.

Sulla base di queste premesse, almeno nell'ultimo anno di liceo Bene dovette aver già pienamente maturato dentro di sé la scelta del teatro, nonostante i desideri della famiglia di una collocazione in un impiego di tipo notarile. Premiandolo per la sua passione per l'arte drammatica, il preside del Liceo Palmieri di Lecce lo nominò «Direttore artistico» del teatro dell'istituto scolastico. Fu così che, negli anni del suo liceo classico, Bene allesti

---

<sup>157</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 38.

<sup>158</sup> B. Putignano, *Carmelo Bene*, cit., p. 50.

<sup>159</sup> Ivi, p. 87. Putignano racconta anche che Bene «non lasciava mai trapelare parole prese da altre lingue» e «rispettava a pieno la proprietà dei vocaboli» (ivi, p. 86). In generale il compagno di scuole riferisce il suo stupore, già all'epoca, per la cura verso «l'eleganza linguistica intesa da Carmelo come un modo di piacere agli altri». Così Bene «apprezzava grazia e armonia nel porgere la parola a chicchessia al fine di rendere più gradita la conversazione per renderla più semplice ed intellettuale [...]; emanava un'eleganza nello stile come una qualità che si potesse acquisire e conservare, ma non poteva essere inquadrata in canoni particolari poiché essa significava qualcosa di personale priva di norme e regole varie» (ivi, p. 87).

una serie di spettacoli teatrali, forse fra le sue uniche esperienze ‘convenzionali’ stando ad alcune fotografie di scena risalenti a quel periodo<sup>160</sup>: secondo i ricordi di Putignano, il primo di questi spettacoli fu lo *Zio Vanya* di Čechov. Ma il vero *coup de théâtre* avvenne dopo la maturità: raggiunta Roma con l’intento dichiarato di iscriversi all’università, Bene abbandonò ben presto gli studi di giurisprudenza per i quali aveva ottenuto dalla famiglia il supporto per trasferirsi nella capitale. Compiuta questa scelta, egli tentò l’ammissione all’Accademia Nazionale d’Arte drammatica «Silvio d’Amico» e, dopo un primo tentativo andato a vuoto, fu ammesso all’anno accademico seguente, il 1957/58. Oltre ai fatti riferiti dallo stesso Bene, si deve a Maurizio Giammusso la possibilità di volgere velocemente uno sguardo ai registri della «Silvio d’Amico», riscontrando dettagli interessanti non narrati nell’autobiografia dell’artista. In un libro dedicato ai cinquant’anni dell’Accademia, Giammusso ha infatti ricostruito alcune informazioni relative al percorso scolastico dell’allievo Carmelo Bene in Accademia: fra le altre, il fatto che al primo esame di ammissione egli presentò l’*Imbecille* di Pirandello come «lettura preparata» e i *Malavoglia* di Verga come «lettura improvvisata»; per la «scena» attinse alla *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller, mentre per la «poesia» da declamare scelse *Bacco e Arianna* di Lorenzo de’ Medici (in linea con le passioni giovanili già testimoniate da Putignano). L’anno successivo egli propose brani tratti dall’*Otello* di Shakespeare, da *Il Teatro comico* di Goldoni, dalla *Lunga giornata* di O’Neil e, inoltre, da un sonetto di Boccaccio. Il giudizio d’idoneità, nell’esame che lo vide ammesso all’Accademia, attestava «letture entrambe mediocri. Discreta figura. Buona voce». Nel foglio aggiunto sui «cenni sulla storia fonetica del candidato» fu annotato che Bene aveva una «voce piuttosto tenorile», una «s con fischio» e altre imperfezioni dialettali<sup>161</sup>. Durante tutto il periodo di frequentazione dell’Accademia, la madre e il padre – preoccupati per le notizie

---

<sup>160</sup> Si vedano le fotografie di scena, scattate a Lecce, raffiguranti un giovane attore Carmelo Bene in costume, disponibili sul sito web dell’Archivio Multimediale degli Attori Italiani (<http://memoria-attori.amati.fupress.net/S1010?genere=2&idcollegato=1708&contesto=1>; ultima consultazione: 15 giugno 2019). Sui materiali e il profilo di Bene presso l’Archivio AMAtI, si veda anche Francesca Simoncini, *Metamorfosi del grande Attore. Paolo Poli e Carmelo Bene nel database AMAtI*, «Drammaturgia», 14, 4, 2017, pp. 203-204.

<sup>161</sup> Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica. Storia di cinquant’anni*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, pp. 172-177.

del figlio che arrivavano saltuariamente da Roma – intrattennero una relazione epistolare con la presidenza dell'Istituto, non nascondendo le difficoltà finanziarie e la speranza di una borsa di studio<sup>162</sup>. La borsa non arrivò e Bene smise di dare notizie di sé per un certo periodo; alla fine del 1958, dopo diverse sospensioni per motivi disciplinari, egli fu dichiarato «decaduto per assenza e condotta» dall'Accademia<sup>163</sup>.

Di lì a un anno egli sarà Caligola nella messa in scena dell'omonima opera di Camus (1959, Teatro delle Arti): per Bene, lo spettacolo segnò l'avvio della sua carriera teatrale; per il teatro italiano, esso contribuì all'avvio della stagione che è stata definita «il Nuovo teatro»<sup>164</sup>.

---

<sup>162</sup> Così scriveva la madre, Amelia Secolo, in una lettera datata 2 ottobre 1957: «per noi costituisce uno sforzo sovrumano che stiamo compiendo sperando che sia l'ultimo. Fino a quando dovrà trattenerci? Speriamo almeno che lui possa realizzare il suo unico sogno, per cui ha fatto esaurire tutti i nostri risparmi per sostenerlo due anni a Roma. Vorrei tanto anch'io che non restasse deluso dopo tanto lavoro e tanti sacrifici per parte di tutti». Ivi, p. 176.

<sup>163</sup> Ivi, p. 175.

<sup>164</sup> Marco De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987 (quinta e ultima edizione Bompiani, Milano 2005).

## Capitolo II. Antecedenti e incontri musicali: dal teatro allo ‘Spettacolo-concerto’

Nei contributi biografici dedicati a Bene l’incontro con la musica è stato spesso riferito all’esordio del *Manfred* (1979) e alle successive esperienze nei teatri lirici italiani. Rispetto alla stagione concertistica è tuttavia possibile individuare alcuni antecedenti significativi nei primi vent’anni della carriera, intensa e pluriforme. Già la prima esperienza di Bene come ‘regista’ e attore, il *Majakovskij* (1960), contiene emblematicamente le premesse per i nuovi sviluppi anche negli anni a venire. Dall’iniziale esperimento con Bussotti sino all’ultima edizione in Italia del 1980<sup>165</sup>, questo «spettacolo-concerto» traccia inoltre alcune linee di continuità attraverso fasi diverse della vita dell’artista, collegandole tra di loro. Per un periodo lungo almeno due decenni esso accompagnò l’attore, trasversalmente, attraverso una serie di debutti nei diversi mezzi artistici: dal teatro alla discografia, sino all’approdo al mezzo televisivo<sup>166</sup>. Se è pur vero che Bene ha parlato di una ‘svolta’ riferendosi al *Manfred* e ai suoi lavori successivi («dagli anni Ottanta a oggi, tutte le mie produzioni sono concertistiche»<sup>167</sup>), tale stagione

---

<sup>165</sup> L’elenco degli spettacoli contenuto nel volume delle *Opere* di Bene menziona cinque edizioni dello *Spettacolo-concerto Majakovskij* fra il 1960 e il 1980. Si possono tuttavia anche ricordare gli allestimenti, non citati nella teatrografia, a Roma nel 1964, a Torino e a Milano nel 1965 e a Prato nel 1981. Per una recensione dello spettacolo al Teatro Metastasio si veda Siro Ferrone, *L’impossibile volo del grande airone* in Id., *Visioni critiche: Recensioni teatrali da «l’Unità-Toscana» (1975-1983)*, cit., p. 256. Bene eseguì infine un’ultima volta lo spettacolo a Mosca nel 1990, a proposito del quale Salvatore Venditelli ha lasciato una sua testimonianza: S. Venditelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, cit., p. 132.

<sup>166</sup> *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi: Majakovskij, Blok, Esenin, Pasternak* fu il primo lavoro televisivo di Carmelo Bene, realizzato nel 1974 e trasmesso dai Rai2, in due serate, il 27 e il 28 ottobre del 1977. Già nel 1969 Bene aveva ideato un lavoro televisivo, con Eduardo e Salvador Dalì, ispirato al *Don Chisciotte*: il progetto restò tuttavia irrealizzato a fronte – a detta di Bene – della mancata disponibilità produttiva da parte della Rai: cfr. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 299-300. Una lettura critica dell’operazione di Bene nei confronti del piccolo schermo, a partire dal suo film televisivo del 1974 *Amleto da Shakespeare a Laforgue* è stata proposta da Francesco Chillemi nel suo volume *L’infondamento. L’enigma del linguaggio e il paradosso dell’autoreferenzialità in Pirandello, Morante e Bene*, prefazione di Alessandro Carrera, Mimesis, Milano-Udine, 2016, pp. 147-176. Dello stesso autore segnalò il precedente saggio *Carmelo Bene and the overcoming of logocentrism: epiphany of the primordial voice in the eclipse of meaning*, «Annali d’italianistica», 29, 2011, pp. 253-267 e, sempre sull’*Amleto* di Bene, l’articolo *Filming Nothingness. Invisibility, Ineffability, and the Inviolable Absence of God in Carmelo Bene’s Hamlet*, «Mimesis Journal», 4, 2, 2015, pp. 33-48.

<sup>167</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 356. Si veda anche p. 360, dove Bene affermò che «la scoperta dell’amplificazione è la svolta», chiarendo al tempo stesso che egli aveva «attinto dal “musicale” più che dal “musicistico”».

non appare dunque come un punto di rottura, bensì come un momento culminante di processi già avviati negli anni precedenti: fra gli altri, il rifiuto della rappresentazione e del teatro di prosa, la ricerca consapevole di una musicalità nel lavoro vocale dell'attore, la declamazione sulla musica<sup>168</sup>.

## 2.1 Majakovskij per vent'anni (1960-1980)

La collaborazione con Bussotti sul *Majakovskij* si era esaurita alla Ribalta di Bologna, dove i due giovani artisti si erano recati da Firenze con un contributo messo a disposizione dall'Assessore alla Cultura del Comune di Bologna, Carlo Maria Badini (Badini sarà nuovamente centrale, nel 1980, per l'approdo di Bene alla Scala con il *Manfred*<sup>169</sup>); tuttavia essa rappresentò il punto di avvio di una lunga serie di esperienze con diversi musicisti, compositori e direttori d'orchestra con i quali Bene intrattenne un'originale e costante relazione artistica lungo tutto il corso della sua carriera. Se, dunque, espressamente polemico fu l'atteggiamento assunto nei confronti del teatro di prosa italiano e dei suoi protagonisti di quegli anni, a mio parere, il rapporto con il mondo musicale appare piuttosto di carattere costruttivo, meno competitivo e per certi versi quasi fondativo nello sviluppo della poetica teatrale del giovane Bene. Nella sua autobiografia in forma di intervista, raccolta da Giancarlo Dotto, l'attore ha rievocato l'importanza del clima culturale da lui respirato negli anni della giovinezza: del periodo trascorso a Firenze, ad esempio, egli ha ricordato la frequentazione delle lezioni orchestrali di Bruno Maderna, in compagnia del compositore e amico Gianpiero Taverna (in seguito sovrintendente del Teatro Regio di Torino dal 1976 al 1979<sup>170</sup>). Pur se con qualche possibile imprecisione

---

<sup>168</sup> A sostegno di questa interpretazione si veda anche P. Giacchè, *Carmelo Bene*, cit., p. 84.

<sup>169</sup> Badini fu Sovrintendente alla Scala di Milano dal 1977 al 1990: in quel ruolo egli contribuì in maniera determinante all'organizzazione del *Manfred* di Bene, riuscendo a programmare lo spettacolo in parallelo alla stagione del teatro milanese e grazie anche all'impegno di Giuseppe Di Leva. Cfr. *infra*, p. 158.

<sup>170</sup> Il mancato rinnovo di Taverna al Regio di Torino provocò ampie proteste nell'ambiente musicale, sfociate in un appello che fu firmato da numerosi nomi vicini anche a Bene: fra gli altri Piero Bellugi, Sylvano Bussotti, Maria Francesca Siciliani e Marcello Panni. Cfr. l'articolo senza firma, *Proteste per il Regio*, «Paese Sera», 7 maggio 1979, p. 9. A partire da un ricordo della sua esperienza torinese, Taverna ha pubblicato un libro autobiografico intitolato *Il Direttore Artistico Che Sa Anche Cucinare - Musica, Ricette E Ricordi*, Simonelli, Milano 2011.

nel racconto<sup>171</sup>, Bene ha riferito inoltre di essere stato spettatore, nel capoluogo toscano, delle sperimentazioni sonore condotte da Maderna presso lo Studio di fonologia musicale della Rai (lo Studio era tuttavia sito a Milano; a Firenze, un'esperienza analoga sarà invece avviata nel 1963 per iniziativa di Pietro Grossi, con il nome di «S 2 FM»<sup>172</sup>). Immerso nel clima fiorentino e alla ricerca di una personale via nel teatro già in autonomia rispetto al circuito ordinario, Bene si prodigò anche nell'elaborazione di numerosi progetti di spiccata originalità, rimasti tuttavia irrealizzati. A questo proposito Giuliana Rossi ha ricordato l'idea di una rappresentazione dell'*Assassinio nella Cattedrale* di Eliot presso la Chiesa di Santa Croce a Firenze, nella cappella dell'altare maggiore (da osservare la vicinanza cronologica con l'omonima opera lirica debuttata alla Scala di Milano nel 1958, su musiche e libretto di Ildebrando Pizzetti<sup>173</sup>); tuttavia, a fronte di un preventivo elevato,

---

<sup>171</sup> Così infatti ricorda Carmelo Bene: «Nel frattempo, conosco e frequento anche Giampiero Taverna, poi direttore d'orchestra. Erano gli anni di Bruno Maderna a Firenze. Andavamo a sentire la sua musica ma anche le sue direzioni orchestrali, immense. Diventammo assidui all'istituto di fonologia. Facevamo ricerche sui suoni» (C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 113). Lo «Studio di fonologia musicale» della Rai, sito a Milano e non a Firenze, era stato fondato da Luciano Berio e Bruno Maderna nel giugno del 1955.

<sup>172</sup> Sull'attività di Pietro Grossi a Firenze rimando, per un ritratto biografico, a Leonardo Pinzauti, *Firenze nel dopoguerra: aspetti della vita musicale dagli anni '50 a oggi*, Opus libri, Fiesole 1983, pp. 112-113; si vedano anche la testimonianza dello stesso Grossi nel volume di Enore Zaffiri, *Due scuole di musica elettronica in Italia*, Silva, Milano 1968, pp. 123-124, e il saggio di Francesco Giomi, *The Work of Italian Artist Pietro Grossi: From Early Electronic Music to Computer Art*, «Leonardo», vol. 28, n. 1 (1995), pp. 35-39. Nel 1966 Zaffiri fondò inoltre lo Studio di Musica Elettronica di Torino (SMET), incardinato presso il Conservatorio di Torino dal 1968 e tutt'oggi esistente, in collaborazione con il Politecnico e l'Università di Torino.

<sup>173</sup> L'*Assassinio nella Cattedrale* di Pizzetti, dal dramma di Eliot, debuttò alla Scala di Milano nel marzo del 1958 con la direzione di Gianandrea Gavazzeni, suscitando un successo entusiastico di pubblico e di critica, come testimoniato dalla quantità di articoli dell'epoca e dalla risonanza ancora attuale nell'ambito degli studi critici. Considerata una delle opere più significative del compositore parmense, l'*Assassinio nella Cattedrale* si lega alle precedenti esperienze delle sacre rappresentazioni: cfr. a questo proposito Mario Labroca, «L'approdo letterario», a. 4, n. 2 (nuova serie), aprile-giugno 1958, p. 127. Per un elenco bibliografico si veda il *Repertorio bibliografico della letteratura americana in Italia*, a cura del Centro di studi americani, sotto la direzione di Biancamaria Tedeschini Lalli, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 1969, vol. III, pp. 126-132. Debuttata a Milano, l'opera ebbe in realtà una gestazione fiorentina: Pizzetti terminò infatti la scrittura nell'estate del 195 nella villa «Al riposo dei Vescovi» presso San Domenico Fiesole (cfr. *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, a cura di Bruno Pizzetti, La Pilotta, Parma 1980, p. 326. Nel 2000 l'opera di Pizzetti è stata riproposta al Regio di Torino con la regia di John Cox, le scene e i costumi di Giovanni Agostinucci e la direzione d'orchestra di Bruno Bartoletti, a trentadue anni di distanza dalla precedente messa in scena torinese del gennaio 1968 (un mese prima della scomparsa di Pizzetti). La nuova edizione è stata replicata nel dicembre del 2002 al Regio di Parma e, l'anno successivo, all'Opera di Roma (cfr., rispettivamente, *Il regio celebra Pizzetti. Raimondi protagonista di Assassinio in Cattedrale*, «La Repubblica», 22 dicembre 2002 e Marilisa Lazzari, *Roma – Teatro dell'Opera: Assassinio nella Cattedrale*, «Operaclick.com», dicembre 2003, <http://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/roma-teatro-dellopera-assassinio-nella-cattedrale>, ultima consultazione: 22 agosto 2019).

la proposta venne rifiutata e non fu più coltivata neanche da Bene. Ancora più complessa sarebbe stata un'altra *pièce*, immaginata per il Giardino di Boboli, anch'essa poi rimasta sulla carta. Sebbene la Rossi non abbia specificato l'opera a cui Bene avesse eventualmente pensato, trovo interessante sottolineare che, almeno sul piano scenografico, l'attore dimostrò di percorrere scelte non distanti da alcune coeve istanze europee di riconfigurazione, o addirittura di ribaltamento, del rapporto fra gli attori e gli spettatori<sup>174</sup>. Ricorda infatti la Rossi che Bene aveva maturato «l'intenzione di sconvolgere l'architettura preesistente» e che egli voleva «fare il palcoscenico nell'anfiteatro e recitare dove di solito siedono gli spettatori, i quali dovevano assistere alla rappresentazione dalla parte opposta»<sup>175</sup>. Proprio i progetti irrealizzati del giovane Bene, per lo più non ancora considerati, permetterebbero una comparazione effettiva con altre tendenze del teatro del Novecento anche sul piano pratico, in aggiunta alla sfera delle teorizzazioni e delle idee<sup>176</sup>: è questo uno dei temi che lo scavo presso l'archivio dell'attore, qualora esso fosse reso fruibile alla ricerca, potrebbe maggiormente rivelare.

Di certo erano anni fervidi e ricchi di ricerche nella sperimentazione musicale e in particolare nell'ambito della voce, ai cui percorsi paralleli è stata recentemente dedicata una mostra al Palazzo delle Esposizioni di Roma su Bene, Cathy Berberian e Demetrio

---

<sup>174</sup> Tale concezione del rapporto fra attori e spettatori nel 'primo' Bene costituisce, a mio avviso, un dato particolarmente interessante: essa testimonia infatti una tendenza da parte dell'attore, quasi mai ricordata, a percorrere scelte affini al suo tempo, e non solo contro di esso. Ancora nel 1967 egli optò per modalità sceniche tipiche per quegli anni, disponendo gli spettatori intorno alla scena e agli attori: cfr., a questo proposito, la testimonianza di Rodolfo Wilcock sullo spettacolo *Salvatore Giuliano. Vita di una rosa rossa*: Id., *Dalla cronaca un mistero statico-profano*, «Sipario», n. 253, maggio 1967, p. 22.

<sup>175</sup> Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 27.

<sup>176</sup> Una lettura parallela e comparata del percorso di Bene, in relazione soprattutto a Jerzy Grotowski, è stata proposta da Attisani: si vedano, a questo proposito i suoi testi *Attore deserto*, «Noéma», 5-2, 2014 (disponibile online: <https://riviste.unimi.it/index.php/noema/article/download/4415/4480>; ultima consultazione: 23 settembre 2019), *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*, Edizioni di Pagina, Bari 2009; *Brecht, Artaud e Grotowski. Su alcune letture da rifare, o da fare*, «Mimesis Journal», 2, 2, 2013, pp. 13-47 (<https://journals.openedition.org/mimesis/331>, ultima consultazione: 23 settembre 2019) e *L'enunciazione e le voci di culo*, «Mimesis Journal», 3, 2, 2014, pp. 15-41 (<https://journals.openedition.org/mimesis/769>; ultima consultazione: 23 settembre 2019). Un'ulteriore lettura comparativa, su tematiche prevalentemente di stampo filosofico, è presente nel saggio di Michele Cavallo e Gioia Ottaviani, *Del sentire performativo. Artaud, Grotowski, Bene*, «Biblioteca Teatrale», n. 71-72, lug-dic 2004 (ora disponibile online: <http://www.psicoanalisiartesocieta.com/del-sentire-performativo-questioni-novecentesche/>; ultima consultazione: 23 settembre 2019). Piergiorgio Giacchè, infine, ha proposto una lettura parallela nei percorsi di Bene e Barba: cfr. Id., *Eugenio Barba e Carmelo Bene. Vite parallele e viaggi perpendicolari*, «Teatro e Storia», n.s. 33, 2012, pp. 321-332.

Stratos<sup>177</sup>. Fra le altre produzioni di quegli anni, basti ricordare la produzione Rai, nel 1958, dell'*Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico*, realizzato da Luciano Berio e Umberto Eco presso il già citato Studio di fonologia di Milano con la presenza della Berberian come voce recitante principale<sup>178</sup>. Proprio una lettura ad alta voce di un brano dell'*Ulisse (La spiaggia, dalla «Telemachia»*<sup>179</sup>), appena tradotto e pubblicato in Italia, era stata concordata da Bene, nel 1960, con l'etichetta «La voce del padrone». Il giovane attore, all'epoca ancora poco noto, aveva inviato alla casa discografica un'incisione amatoriale contenente la sua proposta 'majakovskijana': il nastro suscitò una ricezione entusiastica dell'attrice Sarah Ferrati, la quale diede disponibilità per ulteriori iniziative. Tuttavia dopo l'incisione a Milano, la registrazione della *Spiaggia* fu giudicata da Bene non adeguata e scartata. Così racconta l'attore nella sua autobiografia:

A Milano dovevo incidere per la *Voce del Padrone* due 45 giri di *Majakovskij*. Braibanti<sup>180</sup> venne ad assistere in questa grande sala di registrazione. Sylvano suonava, io recitavo. Oltre a quei due 45 giri, che poi sciaguratamente uscirono con la mia voce sinistrata dall'inefficienza tecnica dell'epoca, avrei dovuto anche incidere un ellepi dall'*Ulysses* di Joyce. *La spiaggia* era il brano che avevo scelto. Non uscì mai. Non lo ritenevo all'altezza, quel mio Joyce. Lo feci a pezzi. Pur essendo alla fame, mi permisi questo lusso. I due *Majakovskij* uscirono, il Joyce no<sup>181</sup>.

Giuliana Rossi ha fornito un'ulteriore e più dettagliata testimonianza, circostanziando le ragioni dietro alla rinuncia al brano dell'*Ulisse*. L'episodio rivela mirabilmente i tratti di caparbità, l'attenzione ai dettagli e lo spiccato anticonformismo già posseduti

---

<sup>177</sup> *Il corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos. Esplorare la voce tra scienza, teatro e canto*, a cura di Anna Cestelli Guidi e Francesca Rachele Oppedisano, con contributi scientifici di Franco Fussi e Graziano Tisato ed eventi speciali a cura di Marco Berti. La mostra è stata aperta al pubblico dal 9 aprile al 30 giugno 2019 presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma.

<sup>178</sup> *Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico*, testo di Luciano Berio e Umberto Eco. Documentario radiofonico; voci: Cathy Berberian, Furio Colombo, Umberto Eco, Ruggero De Daninos, Marise Flach, Nicoletta Rizzi. Tecnico del suono: Marino Zuccheri. Nastro magnetico, durata 42'02".

<sup>179</sup> James Joyce, *Ulisse*, trad. it. Giulio de Angelis, Mondadori, Milano 1984 (prima ed. 1960), pp. 51-71.

<sup>180</sup> Si tratta di Aldo Braibanti, nei confronti del quale Bene ha sempre espresso sentimenti di ammirazione. Dall'incontro con Braibanti l'attore trasse anche nozioni preziose sulla declamazione dei versi, come da lui narrato nella sua autobiografia, con toni per lui inusuali («Uno dei miei tanti padri. Mi sentì un giorno che leggevo Campana. «Il più grande poeta italiano», disse. M'insegnò con quella sua vocetta a leggere i versi, come marcare tutto, battere ogni cosa. Gli devo questo, tra l'altro. Non è poco. Progettavamo insieme come demolire la convenzione teatrale e letteraria italiana»: C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 117).

<sup>181</sup> Ivi, p. 114.

dall'attore nei suoi vent'anni d'età. Nel suo libro di ricordi apparso nel 2005 la Rossi ha infatti raccontato la registrazione dei brani, con la presenza di Bussotti, «in una chiesa sconosciuta nel centro di Milano, con le pareti insonorizzate»<sup>182</sup>. Bussotti, che era stato presentato a Bene proprio dalla Rossi, eseguì le musiche su un pianoforte che, soli pochi giorni prima, era stato ritenuto non idoneo da Arturo Benedetti Michelangeli (a Bussotti, invece, lo strumento parve particolarmente adatto ai suoi scopi). Ma dopo la lettura delle poesie di Majakovskij, che aveva suscitato l'entusiasmo della Ferrati, Bene non approvò la scelta ridondante, da parte della casa discografica, di aggiungere suoni marini a commento musicale del brano sulla *Spiaggia*. Pur di evitare la pubblicazione di un prodotto finale a lui non consono, egli preferì far naufragare il progetto, non prestando il proprio consenso alla diffusione.

Scartato l'*Ulisse*, l'attore salvò invece la registrazione del suo *Majakovskij*. La prima incisione discografica di Bene come voce recitante si colloca, dunque, nell'immediato avvio della sua carriera artistica e prima ancora della maggior parte delle successive esperienze teatrali<sup>183</sup>. A questo proposito vale la pena soffermarsi qui su un aspetto che, negli studi critici, è passato generalmente inosservato: il fatto che si sia dovuto proprio a Sarah Ferrati, attrice di stampo tradizionale e di formazione accademica, l'intuizione di commissionare a Bene le sue prime registrazioni sonore. Stando al racconto di Bene infatti fu proprio la Ferrati, da lui ricordata come «responsabile del settore prosa», ad ascoltare i materiali e a proporgli la registrazione di un disco. Più precisamente, l'attrice aveva dato avvio a una serie speciale, per conto dell'etichetta discografica, dedicata a «Poesia – prosa – teatro». Il primo disco della serie, apparso nel 1957, conteneva la declamazione, da parte della stessa Ferrati, di due monologhi tratti dalla *Medea* di Euripide, da lei già recitata a teatro (diretta rispettivamente da Guido Salvini nel 1949 e da Luchino Visconti nel 1953), e dal *Rinaldo e Armida* di Jean Cocteau, nella traduzione di Carlo Terron<sup>184</sup>. Quest'ultima

---

<sup>182</sup> G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 33.

<sup>183</sup> C. Bene, *Majakovskij*, «La voce del padrone», 1960, n. ed. registrazione sonora 7EMQ187, disco sonoro 45 rpm. Il disco contiene la lettura, da parte di Bene, delle seguenti poesie di Majakovskij: *All'amato se stesso dedica queste righe l'autore*, *L'ultimo dei frammenti*, *Ode a Sergej Esenin*.

<sup>184</sup> Jean Cocteau, *Rinaldo e Armida*, trad. it. Carlo Terron, Sipario Edizioni, Milano 1966. Eligio Possenti, in un articolo sul «Corriere della Sera» il 10 settembre del 1955, definì Sarah Ferrati di una «bravura adamantina: attrice di grandi risorse e di penetrata forza espressiva». Anche gli altri attori riscossero

incisione proseguiva sulla scia dell'omonimo spettacolo messo in scena pochi anni prima, nel 1955, presso la Villa Olmo a Como con la regia di Alessandro Brissoni, la partecipazione della stessa Ferrati e di Tino Carraro, Olga Villi ed Enrico Maria Salerno (le musiche furono dirette da Luciano Chailly<sup>185</sup>). Il disco successivo, nel 1958, fu un *recital* di poesie di Giuseppe Giusti, sempre con la voce della Ferrati; seguirono infine incisioni di Vittorio De Sica, Franca Valeri, Anna Proclemer e Giorgio Albertazzi.

Pur senza voler affermare una stretta relazione di dipendenza, nella carriera artistica della Ferrati, pratese di nascita e fiorentina di formazione, si possono trovare alcuni elementi che poterono contribuire alla maturazione della scelta, non scontata da parte della famosa attrice, di affidare il disco a un giovanissimo Bene. In un percorso teatrale e cinematografico di tutto rilievo<sup>186</sup>, avviato con Max Reinhardt (nel ruolo di Elena nel *Sogno di una notte di mezza estate*, allestito nel Vivaio di Nettuno presso il Giardino di Boboli nel Maggio Musicale Fiorentino del 1933<sup>187</sup>), la Ferrati aveva accumulato

---

approvazioni: Carraro per aver «disegnato un impetuoso e appassionato Rinaldo», Salerno per aver «animato della sua giovanile e vigilata baldanza la figura di Oliviero». Altre recensioni dello spettacolo si trovano in Giulio Trevisani, *Cornice da mortorio per "Rinaldo e Armida" di Cocteau*, «L'Unità», 14 settembre 1955 e O. V., *Rinaldo e Armida*, «Corriere d'informazione», 21 settembre 1955. Trevisani, pur apprezzando la regia e la recitazione, criticava l'operazione drammaturgica di Cocteau e l'«atmosfera lugubre» dell'opera (composta a Parigi, fra l'altro, sotto l'occupazione nazista).

<sup>185</sup> Un'ulteriore recensione elogiativa dello spettacolo è contenuta in Vittorio Vecchi, *Rinaldo e Armida*, «Il Dramma», 229, 1955, pp. 40-41. Vecchi applaudì sia le interpretazioni di Carraro e della Ferrati, sia l'efficacia della traduzione di Terron dall'originale francese. L'opera fu trasmessa in diretta dalla Radio Televisione Italiana il venerdì 9 settembre 1955 da Villa Olmo (Como). Scritto da Cocteau a Parigi nel 1942, in versi alessandrini, l'opera fu rappresentata per la prima volta nell'aprile del 1943 presso il Théâtre Français. A guerra finita lo spettacolo fu riproposto alla Comédie Française nel 1946, con una messa in scena salutata positivamente, fra gli altri, sulla rivista «Il Dramma»: «divertente insieme di acrobazie intellettuali, di clownerie poetiche, di ricerche di equilibrio sul filo d'argento della contraddizione verbale. [...] Una volta ancora di più, Cocteau si è divertito a turbare gli spettatori»: *Ribalta francese*, «Il Dramma», a. 22, n.s. 5, 15 gennaio 1946, p. 34.

<sup>186</sup> Cfr. la voce «Ferrati, Sarah» nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. V, pp. 200-201. Nell'ambito della carriera teatrale dell'attrice è stato recentemente ripercorso la vicenda del rapporto con il Piccolo Teatro di Milano nella stagione 1954/55, a partire da un primo carteggio con Paolo Grassi del 1950: cfr. Stefano Locatelli, *Sarah Ferrati rifiuta il copione. Ipotesi sul ruolo di prima attrice nella fase di affermazione della regia critica*, in *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, a cura di R. Carpani, L. Peja, L. Aimò, Vita & Pensiero, Milano 2014, pp. 219-229.

<sup>187</sup> Oltre a Sarah Ferrati, lo spettacolo vide la partecipazione di Evi Maltagliati, Memo Benassi, Ruggero Lupi e Luigi Almirante, sotto la direzione di Guido Salvini. Per una recensione di quegli anni rimando a S. D'Amico, *Maggio fiorentino: Shakespeare nel Giardino di Boboli*, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. III, t. III, pp. 723-729. Il *Sogno di una notte di mezza estate* del 1934 è stato recentemente ricontestualizzato da Franco Perrelli nel suo libro sulle *Origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2016, p. 65, dove lo studioso analizza anche la prima edizione del 1905 presso il Neues Theater. Nel 1935 Max Reinhardt, appena emigrato negli Stati Uniti per sfuggire alle persecuzioni razziali, realizzò insieme a

un'importante esperienza recitando, accanto a Memo Benassi, in un altro memorabile spettacolo teatrale e musicale messo in scena nel chiostro di Santa Croce a Firenze prima della seconda guerra mondiale: il *Mistero di Santa Uliva* con la regia di Jacques Copeau e le musiche di Ildebrando Pizzetti<sup>188</sup>. Proposta anch'essa nel Maggio Musicale Fiorentino (1933), la ricostruzione della sacra rappresentazione aveva suscitato un grande interesse nel pubblico per la spiccata unione tra musica e parole nello svolgimento del dramma<sup>189</sup>. Tale perizia fiorentina, in questo particolare ambito, non sorgeva dal nulla, ma vantava anzi una tradizione illustre e ben consolidata alle proprie spalle. Lo spettacolo proseguiva infatti sulla scia di una precedente esperienza analoga avviata nel 1917 con la *Sacra rappresentazione di Abramo e Isacco* del poeta quattrocentesco fiorentino Feo Belcari<sup>190</sup>:

---

William Dieterle un omonimo film con la partecipazione di Bronislaw Nijinska per le parti danzate (il film, vincitore di due premi Oscar per la fotografia e il montaggio, fu vietato in Germania). Sull'esperienza filmica in Italia di Max Reinhardt rimando a Mario Verdone, *I film muti italiani di Max Reinhardt* in Id., *Interventi sullo spettacolo contemporaneo*, Matteo Editore, Treviso 1979, pp. 134-138. Fra le esperienze teatrali organizzate presso il Giardino di Boboli nel contesto del Maggio Musicale nel corso degli anni Trenta ricordo inoltre l'*Aminta* di Torquato Tasso con musiche di Gluck, con la regia di Renato Simoni e Corrado Pavolini (fra gli attori furono presenti anche Carlo e Annibale Ninchi, quest'ultimo allievo di Luigi Rasi).

<sup>188</sup> Cfr. Maria Ines Aliverti, *La Rappresentazione di santa Uliva (1933). Il manoscritto di regia di Jacques Copeau*, in *Teatro italiano I*, a cura di Pietro Carriglio e Giorgio Strehler, Laterza, Bari-Roma 1993, pp. 36-92. Per uno studio sul *Mistero di Santa Uliva* a Firenze, rappresentato il 5 e il 7 giugno 1933 nel chiostro grande di S. Croce, si veda la tesi di laurea di Giovanni Salis, «*Musique céleste*»: le musiche di scena di Ildebrando Pizzetti per La Rappresentazione di Santa Uliva nella messa in scena di Jacques Copeau (Maggio Musicale Fiorentino – 1933), relatore prof. Emilio Sala, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Milano, a.a 2004/2005. Segnalo infine il saggio dello stesso autore, *Un'«invisibile piattaforma musicale»*. *Le musiche di scena di Ildebrando Pizzetti*, «*Rivista italiana di musicologia*», 50, 2015, pp. 99-146.

<sup>189</sup> Fra le recensioni positive dell'epoca ricordo l'articolo di Silvio d'Amico, *Maggio fiorentino. Sacra rappresentazione a Santa Croce*, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. III, t. III, pp. 729-736. Sulle sacre rappresentazioni fiorentine segnalo il saggio di Paola Ventrone, *La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro*, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI. Atti del Seminario di studi (Bologna, 15-17 novembre 2001)*, a cura di G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno, Olschki, Firenze 2003, pp. 255-280. Di Paola Ventrone ricordo anche il suo saggio *Aspetti della società fiorentina nella Sacra Rappresentazione dei secoli XV e XVI*, «*Quaderni di teatro*», 15, 1982, pp. 81-126; sullo stesso numero della rivista è apparso anche il saggio di Gerardo Guccini, *Domande sulla Sacra Rappresentazione e su Feo Belcari* (pp. 127-135). Nei suoi studi, Paola Ventrone ha anche dedicato un approfondimento su «*Inframessa*» e «*intermedio*» nel teatro del Cinquecento: l'esempio nella Rappresentazione di Santa Uliva, «*Quaderni di teatro*», 25, 1984, pp. 41-53.

<sup>190</sup> La *Sacra Rappresentazione di Abramo e Isacco* fu presentata per la prima volta il 9 giugno 1917 al Politeama Fiorentino, con la direzione d'orchestra dello stesso Pizzetti e la partecipazione dei soprano solisti Anna Kruceniski e Marta Paschoud: cfr. *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, cit., p. 158. L'opera fu presentata nuovamente l'11 marzo 1926 presso il Teatro di Torino, con un nuovo adattamento del testo a cura di Onorato Castellino (il libretto di sala è disponibile online all'indirizzo: <https://omeka.unito.it/omeka/files/original/7b74942e03c270a710cf2e6939e80268.pdf>; ultima consultazione 3 settembre 2019). Dopo l'edizione dell'ottobre 1937 al Morlacchi di Perugia, l'opera di

in quell'occasione Pizzetti (divenuto direttore dell'Istituto musicale il 2 giugno di quello stesso anno) aveva composto le musiche di scena su commissione di Luigi Rasi, direttore dal 1882 al 1918 della Regia Scuola di Recitazione di Firenze. Rasi e Pizzetti avevano così dato seguito a un percorso di collaborazione fra i due istituti avviato almeno vent'anni prima nel solco dei melologhi: fra gli altri spettacoli Rasi si era cimentato sin dal 1894 con il *Manfred* di Lord Byron con musiche di Schumann e con l'*Egmont* di Goethe con musiche di Beethoven, sempre in collaborazione con il Regio Istituto musicale di Firenze<sup>191</sup>.

Sebbene si trattasse di messe in scena ormai 'antiche', ma non del tutto dimenticate, è plausibile che questo bagaglio artistico risuonasse in qualche modo nella formazione teatrale della Ferrati. A questo proposito vale la pena ricordare che in gioventù l'attrice era stata allieva dell'attore, capocomico ed ex baritono Mario Fumagalli, la cui carriera presenta numerosi elementi di vicinanza con le esperienze artistiche poco sopra accennate. Nel passaggio dal canto lirico alla recitazione, e di rientro da un periodo trascorso in Germania, Fumagalli era approdato a Firenze nel 1904 e aveva trovato proprio alla Regia scuola di Recitazione di Luigi Rasi una calda accoglienza in vista della preparazione delle sue nuove avventure teatrali in Italia. In quel periodo egli studiò assiduamente declamazione con Rasi per prepararsi al suo nuovo esordio teatrale; la critica teatrale italiana attese con trepidazione il debutto dell'ex cantante nella rinnovata veste d'attore di prosa, il quale aveva fatto annunciare un ricco programma di spettacoli a Firenze con rappresentazioni «dell'*Otello*, del *Macbeth* e di nuove tragedie tedesche che vennero tradotte in italiano da Bonaspetti e Sem Benelli»<sup>192</sup>. Perno della vicenda, in

---

Pizzetti fu presentata nuovamente il 19 febbraio 1949 alla Scala di Milano, con la direzione d'orchestra di Nino Sanzogno (cfr. *ivi*, p. 303). In linea con la fortuna teatrale di quegli anni, le sacre rappresentazioni di Feo Belcari conobbero una diffusione editoriale a partire dagli anni Venti del Novecento: si veda, ad esempio, il volume Feo Belcari, *Sacre rappresentazioni e laude*, introduzione e note di Onorato Allocco-Castellino, UTET, Torino 1920.

<sup>191</sup> Sulla recitazione dei melologhi da parte di Luigi Rasi, fra i primi attori in Italia ad affrontare sistematicamente il genere, ho recentemente dedicato un breve saggio intitolato *Luigi Rasi dalla declamazione al melologo*, «Il castello di Elsinore», 77, 2018, pp. 35-50.

<sup>192</sup> Cfr. l'articolo di Enrico Polese-Santarnecchi citato in Katia Lara Angioletti, «Quando io venni in Italia, vinsi perché ero solo»: Mario Fumagalli attore, capocomico, innovatore, «Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», vol. LXIV, fasc. III, settembre-dicembre 2011, p. 121.

quell'occasione, era stato Gabriele D'Annunzio, comune conoscenza fra Rasi e Fumagalli e già frequentatore della Scuola di Firenze per la messa in scena della sua *Francesca da Rimini*, le cui prove si svolsero presso il Teatro della Pergola in vista del debutto a Roma al Teatro Costanzi (9 dicembre 1901)<sup>193</sup>. Rasi collaborò allo spettacolo nel ruolo di «direttore delle masse» e trasse da quella esperienza ulteriori materiali per il suo libro sulla *Duse*, il primo studio dedicato alla famosa attrice<sup>194</sup>, poi anche tradotto in tedesco<sup>195</sup>. Nel 1904 si iscrisse inoltre alla Scuola il figlio secondogenito di D'Annunzio, Gabriellino, il quale frequentò i corsi per un anno in compagnia, fra gli altri allievi, di Marino Moretti e di Aldo Palazzeschi<sup>196</sup>.

Proprio presso la Scuola di Firenze, oltre a frequentare le lezioni di declamazione, Fumagalli conobbe la sua futura moglie: Teresa Franchini, già allieva prediletta di Rasi e in seguito, secondo la stessa Ferrati, «una delle più grandi attrici di quegli anni»<sup>197</sup>. Come già era avvenuto per la Franchini, anche Ferrati sarebbe divenuta docente di recitazione presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e, tra il 1964 e il 1966, sarebbe stata docente all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, dove avrebbe promosso lo studio dei testi di Aldo Palazzeschi<sup>198</sup>. Per una coincidenza curiosa l'attrice ricordò gli

---

<sup>193</sup> La *Francesca da Rimini* di D'Annunzio è stata recentemente ripubblicata in una nuova edizione curata da Donato Pirovano (G. D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, a cura di Donato Pirovano, Salerno Editrice, Salerno 2018).

<sup>194</sup> Luigi Rasi, *La Duse*, Bemporad, Firenze 1901. Il libro è stato riedito nel 1986 da Mirella Schino per la casa editrice Bulzoni, con una postfazione della curatrice (*La Duse contro il teatro del suo tempo*, pp. 151-233).

<sup>195</sup> Luigi Rasi, *Die Duse*, trad. M. Gagliardi, Fischer, Berlino 1904.

<sup>196</sup> Paolo Bosisio ha approfondito i rapporti intercorsi tra Mario Fumagalli e Gabriele D'Annunzio nel suo volume dedicato a Teresa Franchini: *Ho pensato a voi scrivendo Gigliola... Teresa Franchini un'attrice per d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 190 ss.. Per quanto riguarda l'esperienza di Gabriellino D'Annunzio come allievo di teatro presso la Regia Scuola di recitazione mi permetto inoltre di rimandare a un saggio che ho recentemente pubblicato su questo argomento (*Un ritrovo di poeti alla ricerca del nuovo. Luigi Rasi, Gabriellino d'Annunzio e la Regia Scuola di recitazione di Firenze*, «Archivio d'Annunzio», IV (2017), pp. 11-24).

<sup>197</sup> Il sodalizio artistico fra Franchini e Fumagalli dette vita a una compagnia teatrale nel 1906 e ottenne un apice di notorietà nel 1909 con la *Fedra* di D'Annunzio, in seguito tuttavia adombrata dalle accuse di plagio all'omonima opera di Umberto Bozzini di quello stesso anno: sulla vicenda si veda, fra gli altri, Luigi Capuana, *Teatro italiano*, a cura di Gianni Oliva, Sellerio, Palermo 1999, vol. II, p. 242.

<sup>198</sup> Sarah Ferrati ha lasciato una testimonianza preziosa a proposito del suo periodo da docente all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio d'Amico» in una trasmissione radiofonica poi trascritta da Maurizio Giammusso nel suo volume, già menzionato, sulla *Fabbrica degli attori*, cit., p. 209. È da ricordare, inoltre, che Sarah Ferrati recitò nello sceneggiato televisivo del 1972, prodotto dalla Rai e diretto da Mario Ferrero, sulle *Sorelle Materassi*, dall'omonimo romanzo di Palazzeschi.

anni della sua formazione teatrale fiorentina nel numero di «Sipario» del luglio 1980, lo stesso fascicolo contenente l'articolo *Niente scuole* di Bene, citato all'inizio del precedente paragrafo. Ricordando gli anni dell'esperienza toscana la Ferrati dichiarò:

Sono stata allieva a Firenze di Mario Fumagalli, che era un uomo di teatro estroso, intelligente e straordinariamente lucido. Non era un grande attore (mentre sua moglie, Teresa Franchini, era una delle più grandi attrici di quegli anni), ma aveva il dono di intuire perfettamente la natura di un attore. [...] Tutto ciò che conosco di tecnica teatrale ancora oggi lo devo a Fumagalli. Ai miei allievi ho insegnato la stessa cosa: appunto la tecnica. Se sono intelligenti, la useranno per rivelare la loro personalità artistica. Altrimenti c'è poco da fare. Oggi invece nelle Accademie ai giovani non insegnano a recitare ma a diventare intelligenti. Come se fosse possibile<sup>199</sup>.

Figura poco ricordata del teatro italiano, Fumagalli è stato rivalutato nel 1992 da Gigi Livio, il quale ha evidenziato gli aspetti di novità e il ruolo di «antesignano della regia e di sperimentatore dello spettacolo di complesso» rivestito dal capocomico milanese<sup>200</sup>. Fra gli spettacoli di Fumagalli, Livio ha posto l'attenzione sulla *Salomè* di Wilde rappresentata nel 1904 ai Filodrammatici di Milano (nella traduzione di Bonaspetti e di Sem Benelli<sup>201</sup>); a questo proposito, anche Katia Lara Angioletti, in un ulteriore e più recente contributo dedicato a Fumagalli, ha evidenziato l'«audacia d'innovatore»<sup>202</sup> nella scelta del repertorio da parte dell'ex baritono, a cavallo tra la scrittura dannunziana e la drammaturgia europea moderna. Si trattò della prima messa in scena in Italia di un testo in seguito raramente rappresentato, e che mezzo secolo più tardi sarà oggetto delle attenzioni di Bene nelle tre diverse edizioni da lui realizzate: teatrale (1964), cinematografica (1972) e radiofonica (1975). Proprio osservando la versione filmica del '72 il critico Tommaso Chiaretti, in un'analisi sul cinema italiano d'autore apparso sulla rivista «Il Dramma», rilevò nel *pastiche* compositivo di Bene «l'ambito della letteratura

---

<sup>199</sup> Salvo Randone, Sarah Ferrati, *Primi attori*, «Sipario», 405, 1980, p. 22.

<sup>200</sup> Gigi Livio, *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, cit., p. 110. Per un ulteriore approfondimento sulla figura di Mario Fumagalli, si veda anche il profilo delineato da Paolo Bosisio nel suo libro su Teresa Franchini: cfr. Id., *Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...*, cit., pp. 190 ss.

<sup>201</sup> Questi gli attori e le attrici coinvolti nella prima *Salomè* del 1904 al Teatro Filodrammatici di Milano, con scene di Antonio Rovescalli e costumi di Luigi Sapelli (Caramba): Edvige Guglielmetti Reinach (Salomè), Mario Fumagalli (Erode), Elisa Berti Masi (Erodiade), Giulio Tempesti (Giovanni). Teresa Franchini subentrò nel ruolo di Salomè a partire dalla stagione successiva. Il personaggio di Salomè divenne poi parte del repertorio di Lyda Borelli con la Compagnia Piperno-Borelli-Gandusio.

<sup>202</sup> Katia Lara Angioletti, *«Quando io venni in Italia, vinsi perché ero solo»: Mario Fumagalli attore, capocomico, innovatore*, cit., p. 127.

decadente, da Wilde a D'Annunzio, fino a un certo Pasolini», sottolineando l'introduzione di «grandi stimoli, soprattutto stilistici» e la tendenza a creare un «misto di eloquio colto e di recitazione popolaresca improvvisata»<sup>203</sup> (diciassette anni più tardi, uno dei critici più cari a Bene, Maurizio Grande, definì il *Manfred* in toni analoghi: «Carmelo Bene è riuscito a coniugare l'aristocratico e il popolare»<sup>204</sup>).

Tornando al 1960, completata l'incisione del disco a Milano per «La voce del padrone» e conclusa la sua parentesi fiorentina, Carmelo Bene si ristabilì a Roma e concentrò le proprie energie su una serie ininterrotta di lavori teatrali e letterari che ebbero luce fra il 1961 e il 1968: oltre a quelli già citati, si possono qui ricordare le prime edizioni dell'*Amleto*, dal testo shakesperiano fino all'adattamento di Jules Laforgue<sup>205</sup>, e la stesura dei due primi romanzi (*Nostra Signora dei Turchi*<sup>206</sup> e *Credito italiano. V.E.R.D.I.*<sup>207</sup>). Fu un periodo particolarmente produttivo per il giovane Bene, durante il quale l'attore, per usare le parole di Petrini, dette vita a «otto lavori presentati in poco più di sei mesi e recitati uno di seguito all'altro, come si trattasse di un unico spettacolo articolato in più parti»<sup>208</sup>. In questa intensa attività, incalzato dall'esperienza positiva già accumulata nel 1960, Bene propose una seconda e una terza edizione del *Majakovskij* presso il suo Teatro Laboratorio a Roma nel 1962. In entrambi i casi egli fu accompagnato sulla scena da un partner incaricato della componente musicale dello spettacolo: dapprima tale ruolo fu affidato alla poetessa Amelia Rosselli<sup>209</sup>, nell'edizione che andò in scena dal 21 giugno al 14 luglio; successivamente a Giuseppe Lenti, dal 9 novembre al 6 dicembre dello stesso anno. Lenti partecipò anche a *Cristo '63*, lo spettacolo che segnò la chiusura

---

<sup>203</sup> Tommaso Chiaretti, *Presenti o assenti. Quale cinema d'autori?*, «Il Dramma», a. 48, n. 9-10, settembre-ottobre 1972, pp. 40-47.

<sup>204</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 352.

<sup>205</sup> Si deve a Petrini la corretta datazione dei primi spettacoli di Bene (fra cui gli *Amleto*), rispetto alle date, talvolta erronee, indicate nel volume delle *Opere*. Cfr. Id., *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, cit., pp. 79-83.

<sup>206</sup> C. Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, Sugar, Milano 1966; ora in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 43-175.

<sup>207</sup> C. Bene, *Credito italiano. V.E.R.D.I.*, Sugar, Milano 1967; ora in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 177-221.

<sup>208</sup> A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue*, cit., p. 36.

<sup>209</sup> Amelia Rosselli aveva annunciato con toni di stupore l'esperienza con il giovane attore Bene («a young actor declaims the verse of Majakovsky on a stifling stage papered with ironic Pci banners and photos of Stalin!»); Silvia de March, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, introduzione di Andrea Zanzotto, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2006, p. 65.

dell'esperienza del Teatro Laboratorio da parte della polizia, suscitando clamori e scandali volutamente ricercati da Bene<sup>210</sup>: «*ut scandala eveniant*»<sup>211</sup>.

Per la notorietà del poeta russo in Italia, occorre ricordarlo, erano anni felici; la sua fortuna fu favorita anche dal numero crescente di nuove edizioni in commercio. Dal dopoguerra ai primi anni Novanta sono state contate trentadue nuove edizioni dedicate ai poeti russi della rivoluzione<sup>212</sup>. Fra queste vi furono anche le traduzioni usate da Bene per i suoi spettacoli: le celebri versioni di Angelo Maria Ripellino<sup>213</sup>, spettatore al Teatro Laboratorio di Bene già nel 1962<sup>214</sup>, e di Bruno Carnevali<sup>215</sup>. Sul fronte teatrale, del resto, Bene non fu l'unico interprete a interessarsi al poeta russo; qualche anno dopo di lui, nel 1967, Carlo Quartucci propose a Torino, presso il Teatro Alfieri, un suo *Majakovskij e compagni alla rivoluzione d'Ottobre*<sup>216</sup>. Seppur con le dovute differenze si trattò di uno

---

<sup>210</sup> Con il titolo completo di *Arte Vivo Cristo 63. Omaggio a James Joyce* lo spettacolo debuttò il 4 gennaio 1963 e si concluse con la chiusura del teatro da parte della polizia a seguito dell'episodio di una minzione sul pubblico da parte o dello stesso Bene o del pittore argentino Alberto Greco. La polizia sequestrò anche una registrazione dello spettacolo, eseguita da Alberto Grifi (all'epoca già comune conoscenza con Beppe Lenti). Giuliana Rossi ha raccontato che lo spettacolo era stato volutamente concepito da Bene per suscitare clamore mediatico: «mettendo in scena quest'opera [Bene] sapeva a cosa andava incontro, fu una rappresentazione studiata per suscitare gran risalto, affinché fosse lui la vittima sacrificale»; G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 58. La partecipazione del pittore Alberto Greco ha inoltre valso una certa circolazione del nome di Carmelo Bene in diversi contributi apparsi in Argentina. Bene è spesso accompagnato dall'appellativo di «niño terrible» del teatro italiano: cfr., per esempio, Jorge López Anaya, *Ritos de fin de siglo: arte argentino y vanguardia internacional*, Emecé Editores, Buenos Aires 2003, p. 119. Su questo episodio, e sulla categoria dello «scandalo» nel teatro di Bene, si veda anche il recente saggio di Mara Marchetti, *La théâtralité scandaleuse de Carmelo Bene au Teatro Laboratorio*, in «Théâtre et scandale», 25 juin 2019, (disponibile online all'indirizzo: <https://www.fabula.org/colloques/document5824.php>, ultima consultazione 17 settembre 2019).

<sup>211</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 182.

<sup>212</sup> Cfr. Maurizia Calusio, *Majakovskij in Italia. Considerazioni preliminari in Il nostro sogno di una cosa. Saggi e traduzioni per Serena Vitale*, a cura di Anna Bonola e Maurizia Calusio, Archinto, Milano 2005, pp. 35-57.

<sup>213</sup> Dopo il libro sulla *Poesia russa del Novecento* (Guanda, Parma 1954), Angelo Maria Ripellino pubblicò *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* (Einaudi, Torino 1959) e le sue prime traduzioni di poesie di Aleksandr Blok (Einaudi, Torino 1957) e Boris Pasternak (Lerici, Milano 1961). Fra i suoi numerosi studi, non si può qui non ricordare il fondamentale contributo alla storia del teatro russo costituito dal volume *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1965.

<sup>214</sup> Bene ha fatto risalire al suo *Amlèto* del 1962 l'inizio della frequentazione di Ripellino al suo Teatro Laboratorio, insieme a un pubblico di altri intellettuali fra cui Pasolini, Moravia, Morante, Penna, Flaiano: cfr. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 124-125.

<sup>215</sup> *Poeti russi nella rivoluzione. Blok, Esenin, Majakovskij, Pasternak*, a cura di Bruno Carnevali, Netwon, Roma 1971.

<sup>216</sup> Lo spettacolo *Majakovskij e compagni alla rivoluzione d'Ottobre* fu realizzato dal Teatro Gruppo di Quartucci con la partecipazione di Ettore Capriolo, Edoardo Fadini, Roberto Lerici, Marco Parodi e Carlo Quartucci per il montaggio scenico. Gli elementi scenici furono di Magdalo Mussio, la consulenza musicale del noto e importante musicologo Luigi Pestalozza. Gli attori coinvolti furono Laura Panti, Roberto Vezzosi,

dei primi punti di contatto nei percorsi, a tratti paralleli e confluenti, tracciati da Quartucci e da Bene. L'incontro artistico fra i due maturerà nel 1975 con l'incisione radiofonica di *Tamerlano il Grande*, diretta dallo stesso Quartucci e prodotta dalla Rai come prima tappa di una rassegna elisabettiana, curata da Agostino Lombardi, alla ricerca di «nuove formule di rappresentazione sonora»<sup>217</sup>. In quell'occasione Bene partecipò come voce recitante protagonista, cimentandosi per la prima volta con un testo che resterà a lungo fra le sue aspirazioni e al centro di progetti mai realizzati, sino alla Biennale teatro di Venezia diretta fra il 1989 e il 1990<sup>218</sup> (Quartucci ripropose il *Tamerlano* nel 1991 a Berlino e a Erice con la partecipazione, fra gli altri, di Franco Scaldati e di Mimmo Cuticchio<sup>219</sup>). Nel caso del *Majakovskij*, tuttavia, una distanza sostanziale separò l'approccio perseguito dai due realizzatori: se Quartucci propose uno spettacolo incentrato sul messaggio sociale del poeta della rivoluzione, Bene, per parte sua, manifestò un interesse di tipo prevalentemente umano e caratteriale. Le parole spese a questo proposito nella sua autobiografia restituiscono con chiarezza il punto di vista dell'attore salentino sull'argomento: «Majakovskij? Ho sempre avuto molto rispetto per la più grande “blusa gialla” della rivoluzione sovietica. Simpatia più contenuta per i versi del poeta. Nessuna per quella ed altre rivoluzioni sociali»<sup>220</sup>.

Nei confronti del poeta russo Carmelo Bene sembrò dunque aver sviluppato un'ammirazione soprattutto sul piano umano. Marco De Marinis, nel suo libro sul *Nuovo*

---

Marco Parodi, Piero Domenicaccio, Luigi Castejon, Massimo Castri, Nestor Garay. Nello stesso 1968 Castejon partecipò inoltre a un'ulteriore messa in scena di una pièce del poeta russo, *Il bagno*, curata da Franco Parenti a Bologna: cfr., a questo proposito, Ettore Capriolo, «*Il bagno*» di Vladimir Majakovskij, «Sipario», 264, 1968, pp. 33-34 e Id., *Il piccolo boom Majakovskij*, «Sipario», 266, 1968, pp. 51-52.

<sup>217</sup> Un articolo sull'«Unità» annuncia il programma di un ciclo radiofonico elisabettiano, curato da Agostino Lombardi per la Rai nel 1976: oltre al *Tamerlano* di Marlowe, con la traduzione di Rodolfo Wilcock (Adelphi, Milano 1966), la rassegna prevedeva anche «la *Tragedia spagnola* di Thomas Kid, l'*Arden of Feversham*, *La festa dei calzolari* di Decker, *Il malcontento* di Ben Jonson, *La tragedia del vendicatore* di Cyril, *La duchessa di Amalfi* di Webster e *Cuore infranto* di John Ford. Cfr. Giulio Baffi, *Nuove ipotesi di teatro alla radio*, «l'Unità», 27 marzo 1976, p. 7.

<sup>218</sup> Sull'esperienza, interrotta precocemente, di Bene alla Sezione Teatro della Biennale di Venezia segnalò il recente contributo di Marco Capriotti, *Carmelo Bene, Tamerlano e la Biennale impossibile*, «Between», vol. IX, n. 17, maggio 2019, pp. 1-21.

<sup>219</sup> Cfr. Nico Garrone, *Approda a Erice il Tamerlano secondo Quartucci*, «la Repubblica», 30 settembre 1989. Lo spettacolo, con la partecipazione di Jannis Kounellis, fu presentato al Hebbel-Theater di Berlino e al Teatro Gebel Hamed di Erice.

<sup>220</sup> Carmelo Bene, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 174.

*teatro* già citato, parlò dell'identificazione da parte di Bene con Majakovskij come di una «sorta di modello teatrale del suo *essere contro* sia nel teatro che nella vita»<sup>221</sup>. Un'osservazione analoga fu proposta anche da Franco Quadri in occasione dell'edizione televisiva del 1974: anche in quel caso Bene, scriveva il critico milanese, aveva dimostrato un'«adesione esistenziale» e un'«identificazione suprema» nei confronti del poeta russo<sup>222</sup>. Tramite la declamazione dei versi, e non mediante la recitazione del personaggio, Bene era così pervenuto a una «sognata identificazione [...] col poeta e con l'uomo di teatro, con questo artista totale, ma ancora prima con l'Uomo, scritto con la maiuscola»<sup>223</sup>.

Se, sul fronte teatrale, le distanze fra i *Majakovskij* di Bene e di Quartucci appaiono ben marcate e facilmente rinvenibili, è nell'ambito letterario che si percepisce un più forte punto di contatto. Entrambi i registi-attori si avvalsero infatti della consulenza drammaturgica di Roberto Lerici, il cui incontro con il teatro può essere qui interessante ripercorrere brevemente. Nato a Firenze nel 1931, Lerici fu editore e autore letterario poliedrico, già traduttore delle *Liriche* di Orazio nel 1957 in un'edizione presentata da Franco Fortini<sup>224</sup>. All'epoca del soggiorno fiorentino di Bene, nei primi anni Sessanta, Lerici aveva stretto un rapporto di amicizia con l'attore, nei confronti del quale – secondo il racconto di Giuliana Rossi – egli dimostrò una forma di ammirazione a tratti sin troppo

---

<sup>221</sup> Marco De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, cit., p. 155.

<sup>222</sup> Nel numero speciale di «Dramaturgie» dedicato a Bene e già citato, Franco Quadri scrisse che l'attore salentino, attraverso la declamazione dei versi, aveva realizzato una «adhésion existentielle, dans un cadrage fixe où règne, en diagonale, à droite ou à gauche de l'écran, son visage, en signe d'une identification suprême» (Id., *Du Théâtre au Théâtre, l'itinéraire de Carmelo Bene vers un langage non littéraire*, in *Carmelo Bene. Dramaturgie*, cit., p. 13). Su questi argomenti segnalo anche l'articolo di Sergio Surchi, *L'uomo e il profeta in una perfetta identificazione sul Majakovskij* di Bene del 1968 con Vittorio Gelmetti, contenente anche sei, suggestive, fotografie di scena in «Sipario», 263, 1968, p. 32.

<sup>223</sup> F. Quadri, *Carmelo Bene* in Id., *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouckine, Grüber, Bene*, Einaudi, Torino 1982, p. 312. A proposito dello stile recitativo di Bene, e in particolare del *Pinocchio*, Petrini ha parlato di una «forma particolarissima di «immedesimazione straniata», riprendendo, a questo proposito, una precedente definizione di Gigi Livio, il quale aveva parlato di una «commistione tra recitazione straniata e immedesimazione sofferta» (A. Petrini, *Carmelo Bene e Pinocchio. Storia di un burattino (e di un attore)* in *Uno straniero nella propria lingua. Scritti per Carmelo Bene*, in corso di stampa, p. 128).

<sup>224</sup> Orazio, *Liriche*, traduzione di Roberto Lerici, presentazione di Franco Fortini, Lerici, Milano 1957. Anche Carlo Emilio Lerici, figlio di Roberto Lerici, è un regista e attore teatrale: oltre ai progetti artistici condotti insieme al padre (*Il giardino delle palme*, 1984; *l'Inferno*, 1997) ricordo la collaborazione con Carlo Quartucci avviata, come attore, nel 1969 nell'*Ode per Naomi Ginsberg* di Giorgio Gaslini e proseguita, nel 1983, nell'ambito del «Progetto Genazzano». Nel 2005 e nel 2006 egli è stato nuovamente attore, con Carla Tatò, negli spettacoli di Quartucci *In viaggio a Don Chisciotte* e *Le Troiane – Canzone per una notte*.

appassionata<sup>225</sup>. Dopo una frequentazione personale durata qualche anno, Lerici avviò la sua carriera nel teatro proprio con *La storia di Sawney Bean* di Bene nel 1964, di cui firmò il testo dopo una preparazione estiva in Versilia e sostenendo personalmente parte delle spese<sup>226</sup>. Lo spettacolo, con Lydia Mancinelli e Luigi Mezzanotte in scena accanto a Bene, fu rappresentato al Teatro delle Arti di Roma nell'ottobre di quell'anno e dette vita a un rapporto di collaborazione destinato a durare nel tempo. Nel 1976 egli lavorò con Franco Cuomo sulla traduzione di *Romeo e Giulietta* di Bene<sup>227</sup> e, nel frattempo, coltivò una lunga collaborazione con Carlo Quartucci, spesso all'interno di gruppi artistici composti da più persone: da *Il lavoro teatrale, ovvero la separazione e altre scene* (1969) a *Scene di periferia – Il mito della festa* (1978) e *La zattera di Babele: progetto Genazzano* (1983)<sup>228</sup>. In una recensione a *Scene di periferia*, con Carla Quartucci e Carla Totò, Riti Picchi scrisse di Lerici: «per favore ricordiamoci di lui quando parliamo di assenza di “Autori italiani contemporanei”»<sup>229</sup>. Anche lo scrittore, per parte sua, non mancò di ricondurre all'incontro con Bene, e alla successiva prosecuzione con Quartucci, gli inizi della sua avventura nel teatro<sup>230</sup>. Lerici svolse inoltre un ruolo determinante per la pubblicazione, presso la casa editrice Sugar di Milano, del primo romanzo di Bene, *Nostra signora dei Turchi* (scritto nel 1964 e pubblicato nel 1966). Può essere emblematico ripercorrere brevemente il processo di pubblicazione del libro, a dir poco 'teatrale': su consiglio di Lerici l'attore sottopose i primi tre capitoli del suo romanzo a Massimo Pini, cofondatore

---

<sup>225</sup> Nonostante le cortesie ricevute da parte di Lerici Bene scade nel dileggio verbale nei confronti dell'amico editore. A questo proposito si vedano gli episodi narrati da G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 59.

<sup>226</sup> Nell'autobiografia di Bene è riportata una pittoresca testimonianza su una messa in scena dell'*Ubu Roy* allestita da Bene nell'estate del 1964 in Versilia. All'evento, in compagnia di Alberto Mondadori, assistette anche un terrorizzato Eugenio Montale, frastornato dal rumore di piatti rotti e dalle grida: cfr. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 190.

<sup>227</sup> Secondo Francesca Rachele Oppedisano, il *Romeo e Giulietta* del 1976 fu lo spettacolo nel quale Bene mise in atto «una progressiva sottrazione e un crescente allontanamento delle relazioni dialogiche tra i personaggi», individuando in tale procedimento la premessa verso la concentrazione in un'unica voce in seguito esercitata. Cfr. Ead., *Carmelo Bene. Ricominciando dal tramonto del giorno*, «Mnemosyne o la costruzione del senso», 3, 2010, pp. 43-58 (qui p. 50).

<sup>228</sup> Per un elenco dei lavori teatrali di Lerici con Quartucci, spesso anche con Jannis Kounellis, si veda Bruno Corà, *Jannis Kounellis*, Edizioni 'Il ponte', Firenze 2006, p. 213.

<sup>229</sup> Rita Picchi, *Opera ovvero scene di periferia*, «Sipario», a. XXXIII, n. 391, dicembre 1978, pp. 28-29.

<sup>230</sup> Si veda, a questo proposito, l'articolo di Fabio Doplicher, *Lerici e Quartucci: un filo non interrotto*, «Sipario», a. XXXIV, n. 403, dicembre 1979, p. 6.

nel 1957 con Piero Sugar dell'omonima casa editrice. Egli tuttavia presentò la sua opera come frutto della penna «d'un frate francescano che intendeva restare anonimo sino alla stesura finale»<sup>231</sup>. Ricevuto l'assenso alla pubblicazione e l'incoraggiamento a terminare l'opera, il «frate immaginario» (*alias* Bene, il cui protagonista del romanzo è ossessionato dalla paura, o dal desiderio, di essere nominato «santo» da vivo) si rivelò nella sua reale identità di autore, «responsabile del misfatto», solo al momento della stampa del libro.

L'episodio, oltre che colorito di per sé, mette in luce alcuni elementi caratteristici della narrazione aneddótica e autobiografica da parte di Bene: la 'teatralizzazione' del lavoro artistico stesso (dalla scrittura letteraria a quella cinematografica) divenne una pratica costante che finì per occupare anche la sfera della vita, nell'ambito 'extra-teatrale', colma di episodi che si prestavano sovente a una narrazione mitizzata. Proprio alla vita Bene sembra talvolta approdare dalla scena, e non viceversa, con un processo invertito non dissimile al ribaltamento del ciclo giorno-notte da lui raggiunto già intorno ai suoi vent'anni di età<sup>232</sup>. Prediligendo le ore notturne dell'irrazionale e del dionisiaco all'odiata vita diurna e ordinaria, egli invertì le coordinate fra realtà e finzione, vita e teatro. Ma proprio mentre il suo teatro procedeva lungo direttrici di rifiuto della rappresentazione e della recitazione, intorno a questa medesima dimensione negata egli costruì i numerosi aneddoti della sua vita pubblica. Così, l'autobiografia di Bene risulta costellata di episodi di immedesimazioni, di personaggi, di dialoghi e di recitazioni in una sorta di costante spettacolo teatrale della *Vita* – intesa appunto come opera, o «vita-spettacolo»<sup>233</sup> – che nulla doveva avere di ordinario e che ammise nella 'realtà' ciò che egli negava sulla 'scena'. Alcuni 'imprevisti' si verificarono, poi, nei casi fortuiti di commistione fra le due dimensioni. Si pensi, ad esempio, all'incidente scenografico durante le prove della *Salomè* del 1964, ricordato da Giuliana Rossi: a seguito del crollo rovinoso di una scultura di un

---

<sup>231</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 218.

<sup>232</sup> Carmelo Bene ha più volte reso noti i suoi orari di vita ribaltati; già nel 1960, secondo il ricordo di Giuliana Rossi, egli si svegliava «verso le sei, le sette di sera». G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 29. Oltre a quella della Rossi, moltissime testimonianze sottolineano gli orari notturni di Bene, fra le altre anche l'attore Cosimo Cinieri, recentemente scomparso, aveva ricordato che «Carmelo ha vissuto sempre di notte». Proprio negli orari notturni Bene eseguì anche le voci registrate del *Manfred*, la cui scena si apre, tra l'altro, nella notte insonne dell'antieroe byroniano: cfr. C. Cinieri, *Tutto e il contrario di tutto in Il sommo Bene*, cit., pp. 85-87.

<sup>233</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 166.

cavallo su un maresciallo presente in sala<sup>234</sup>, Bene fu prelevato dalla polizia e portato in commissariato, camminando per le strade di Roma con il costume teatrale e divertendosi per l'inattesa 'parata' («Carmelo si divertì moltissimo ad andare per le strade del centro di Roma con il costume di scena»<sup>235</sup>). Ma a parte le occasioni di questo tipo, egli dovette anche sopportare maltrattamenti e derisioni pubbliche, sfociate talvolta sino alle percosse, omesse nella sua autobiografia ma narrate con amarezza dalla Rossi<sup>236</sup>.

Oltre ai racconti contenuti nella *Vita*, la percezione della 'vita' pubblica di Bene come di un fenomeno artistico in costante tensione performativa appare rafforzata da numerose testimonianze, rilasciate da persone che ebbero modo di frequentare l'artista sul piano professionale per alcuni periodi, solitamente brevi e circostanziati. Lo stesso Bene appare spesso complice di questo processo narrativo nei suoi confronti, fornendo in prima persona occasioni e spunti di osservazioni privilegiati della propria genialità. Così, ad esempio, egli volle assicurarsi della presenza di un numero di 'testimoni' durante la realizzazione televisiva del suo *Otello* allo studio Rai di Torino<sup>237</sup>; ancora, in una domenica piovosa a Roma nel 1972, egli si presentò presso lo studio della rivista Vogue vestito secondo un proprio concetto di eleganza (gli abiti e i capelli inzuppati dalla pioggia, i pantaloni non allacciati e le pantofole di feltro). La situazione irrealista parve al fotografo Oliviero Toscani una sorta di lezione artistica: «gli stupidi vedono il bello solo nelle cose

---

<sup>234</sup> «Un grosso cavallo che faceva parte della scenografia, improvvisamente cadde addosso a un maresciallo». Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 64.

<sup>235</sup> *Ibidem*. Nella sua autobiografia Bene ha raccontato di aver trascorso quasi l'intero anno 1957 «nei commissariati di mezza Roma, dal Collegio romano a Via Goito». A detta dell'attore la 'frequentazione' dei commissariati si rivelò un espediente di guadagno tramite il gioco della dama, in contesti spesso pittoreschi: «Capitavo nei commissariati (vestivo solo nero da serra, non avevo altri abiti, tutti impegnati) strangolando la bottiglia e declamando: "Un cavallo, un cavallo, il mio regno per un cavallo!"». C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 49.

<sup>236</sup> Giuliana Rossi ha narrato gli episodi con toni di maggiore amarezza, riferendo anche di alcuni maltrattamenti e di derisioni che Bene subì in quegli anni, in Italia e in Francia: G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., pp. 36-37.

<sup>237</sup> L'episodio è stato narrato da Sergio Ariotti, il quale ha riferito l'insolita richiesta avanzata da Bene di disporre un pubblico durante le riprese dell'*Otello* televisivo: cfr. S. Ariotti, *Carmelo Bene al Centro Produzione Rai di Torino: il caso dell'Otello*, «Il Castello di Elsinore», 79, 2019, p. 58. Per alcune osservazioni critiche sull'*Otello* di Bene, esaminato anche in rapporto alle versioni di Pasolini e Orson Welles, si veda l'articolo di Antonio Costa, *Filming Othello: Welles, Pasolini y Carmelo Bene*, «Secuencias. Revista de Historia del Cine», 20, 2004, pp. 9-24 (in particolare, per l'*Otello* di Bene, pp. 19-24).

belle, ma lui mi fece vedere il bello alternativo»<sup>238</sup>. Aneddoti di questo tipo costellano la narrazione parallela della vita pubblica di Bene, emblematici dell'immagine di sé che l'attore, almeno per una certa fase della sua vita, volle costruire.

Prima dell'incontro con Lerici Bene declamò unicamente poesie di Majakovskij. Per l'edizione del 1962 l'attore adottò già, per la prima volta, la dicitura di «Spettacolo-concerto», ma l'estensione del *collage* testuale agli altri tre autori nella versione definitiva dello spettacolo (Sergej Esenin, Aleksandr Blok, Boris Pasternak) avvenne solo in occasione della quarta edizione del 1968, presentata presso il Teatro «Carmelo Bene» a Roma. In quel caso lo spettacolo vide la partecipazione di Vittorio Gelmetti, all'epoca già noto compositore di musiche elettroniche e sperimentali in Italia (fra le esperienze precedenti di Gelmetti, può essere qui significativo ricordare il periodo trascorso presso lo studio di Fonologia Musicale di Firenze S 2F M, fondato da Pietro Grossi nel 1963). La popolarità crescente di Bene e la partecipazione di Gelmetti valsero loro l'assegnazione di un prestigioso teatro nel mondo della lirica: nel marzo di quell'anno lo spettacolo fu infatti ospitato al Regio di Parma, di fronte a un pubblico sparuto ma d'eccezione. Di quella serata, senza l'uso dell'amplificazione sonora per la voce («Non c'erano amplificazioni allora, che poi non hanno comunque modificato di nulla il mio modo di recitare»), Bene ricordò infatti che «tra i quattro gatti in balconata, quella sera c'era anche Giulio Einaudi con tutto il suo staff della casa editrice, che applaudivano come matti»<sup>239</sup>. L'accoglienza da parte del pubblico parmense fu tuttavia tiepida e degenerò in accese contestazioni. Il racconto di quell'episodio, fornito da Bene, testimonia le vicissitudini che l'attore salentino si trovò talvolta ad affrontare anche nei confronti del pubblico musicale:

*Definisti allora Parma una "città vecchia e piena di ciarpame".*

Lo feci per difendere Gelmetti. Se la prendevano con lui. Vittorio, con il suo pancione falstaffiano, gettava delle biglie sul pianoforte a coda. "Qui suona Michelangeli", protestavano scandalizzati gli inquilini del "Regio". "So quel che faccio, i miei sono slanci musicali, quando miro lì so di toccare il *do diesis* della tale ottava", e via dicendo, replicava il maestro, che sbafava a quattro palmenti. [...] La sera della prima, i loggionisti, a tutta prova della loro "competenza musicale", evocavano a

---

<sup>238</sup> L'aneddoto del ritratto fotografico a Bene è stato raccontato da Toscani in diverse occasioni: fra gli altri si veda l'articolo online, senza firma, "*Il bello alternativo*" di Oliviero Toscani in mostra ad Otranto, «Salentolive24.com», 21 gennaio 2018 (<http://www.salentolive24.com/2018/01/21/il-bello-alternativo-di-oliviero-toscani-in-mostra-ad-ottranto/amp=1>; ultima consultazione 4 agosto 2019).

<sup>239</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 174.

squarciagola Verdi e Toscanini. “Proprio quelli che vi hanno sempre sputato addosso”, replicai dal palcoscenico<sup>240</sup>.

Di un tale approccio allo strumento non resta quasi traccia nella prestazione musicale di Gelmetti immortalata nella versione televisiva, registrata nel 1974 da Bene per la Rai e anch'essa frutto della consulenza letteraria di Roberto Lerici<sup>241</sup>. Inquadrato negli intervalli delle poesie declamate da Bene, Gelmetti mantenne in quella circostanza un tono più contenuto, seduto al pianoforte e alle percussioni, lasciando maggior spazio alla performance vocale di Bene. Questi, nell'ultima scena, declamava la poesia *Morte di un poeta* di Boris Pasternak, composta dopo il suicidio di Majakovskij in omaggio al poeta scomparso. Sulle note del *Requiem tedesco* di Brahms la lettura si concludeva infine con le prime tre strofe di *Oh, s'io avessi allora presagito* dello stesso Pasternak, aggiunte appositamente da Bene. Le parole della poesia, declamate da Bene, risuonano come una riflessione amara sulla difficoltà di una vita nell'arte:

Oh, s'io avessi allora presagito,  
quando mi avventuravo nel debutto,  
che le righe con il sangue uccidono,  
mi affluiranno alla gola e mi uccideranno

Mi sarei nettamente rifiutato  
di scherzare con siffatto intrigo.  
Il principio fu così lontano,  
così timido il primo interesse.

Ma la vecchiezza è una Roma  
che, invece di ciarle e di ciance,  
non prove esige dall'attore,

---

<sup>240</sup> Ivi, p. 175.

<sup>241</sup> Sulla realizzazione televisiva di *Quattro diversi modi di morire in versi*, Roberta Carlotto ha lasciato una testimonianza che è stata recentemente raccolta nel volume sul *Sommo Bene*. Così racconta la Carlotto, facendo emergere aspetti di continuità con quanto narrato anche da Sergio Ariotti sulle riprese televisive dell'*Otello*: «Aveva a disposizione dalle cinque alle sette macchine di ripresa. In quegli anni la tecnica televisiva prevedeva che le macchine girassero in contemporanea da più punti di vista e i materiali venissero montati al momento. Per il lavoro di Carmelo, abituato al cinema, non andava bene, così, contrariando tecnici e responsabili di studio, si era arrivati al compromesso di adottare la tecnica tv solo per le scene in campo lungo, mentre i suoi monologhi venivano ripresi da più macchine e montati in un secondo tempo. L'impatto con la tv e le sue regole è stato piuttosto dirompente, ma la qualità e il riconoscimento del pubblico e della critica furono così unanimi da rendere possibili anche gli ulteriori ritorni di Bene in tv». R. Carlotto, *Carmelo Bene: radio e tv*, in *Il sommo Bene*, cit., p. 211.

ma una completa autentica rovina<sup>242</sup>.

Nel cinquantenario dalla morte di Majakovkij (1980) Bene propose infine la quinta e ultima edizione del suo *Spettacolo-concerto*<sup>243</sup>. In quell'occasione egli fu accompagnato musicalmente da Gaetano Giani Luporini, nato a Lucca nel 1936 ed ex allievo del Conservatorio di Firenze<sup>244</sup>. Fu il fiorentino Piero Bellugi, all'epoca direttore d'orchestra del *Manfred* e anch'egli diplomato presso la stessa istituzione, a presentare Luporini a Bene. L'incontro fra i due avvenne dunque nel momento centrale della stagione concertistica. Luporini si regolò di conseguenza: non avendo ricevuto indicazioni specifiche da parte di Bene, egli compose un'ampia partitura per circa sessanta strumenti, ma, a causa di una prima, fredda, reazione mostrata dall'attore che esigeva una componente musicale più contenuta, dovette ridimensionare il tutto ai soli pianoforte, violino, tromba e percussioni («con tutti questi strumenti la mia voce chi la sente?»), commentò Bene<sup>245</sup>). Proprio le percussioni, già presenti nella precedente partitura di Gelmetti, assunsero un ruolo via via crescente; in seguito, vista la predilezione manifestata da Bene nei confronti di questo strumento, esse divennero lo strumento principale per

---

<sup>242</sup> Boris Pasternak, *Oh, s'io avessi allora presagito* in A. M. Ripellino, *Poesia russa del Novecento*, cit., pp. 374-375.

<sup>243</sup> Il successo dell'edizione del 1980 fu memorabile: per far fronte alla richiesta del pubblico, nella messa in scena a Milano presso il Palalido, Bene dovette organizzare una terza e non prevista replica: per la notizia cfr. Renato Palazzi, *Carmelo Bene conquista il tempio del «rock» e recita una sera in più. Entusiasmo a Milano di oltre 8 mila giovani*, «Corriere della Sera», 12 marzo 1981, p. 28. Ma anche il pubblico di Roma non fu da meno: per una recensione del *Majakovskij* all'Opera di Roma cfr. Enzo Siciliano, *Tanti garofani a Carmelo Bene «alias» Majakovskij*, «Corriere della Sera», 12 ottobre 1980, p. 21.

<sup>244</sup> Per un approfondimento sulle composizioni musicali di Luporini, rimando ai volumi di Gianmarco Caselli, *Suono, segno, gesto nella musica per pianoforte di Gaetano Giani Luporini*, ETS, Pisa 2009 e Renzo Cresti, *Gaetano Giani Luporini. Musica fra utopia e tradizione*, Lim Antiqua, Lucca 2005.

<sup>245</sup> Così ha raccontato Luporini, a proposito del primo incontro con Bene e della vicenda delle musiche per il *Majakovskij*: «Composi un enorme lavoro e glielo portai a Roma durante le prove. Lui lo guardò e mi disse: "E che hai scritto, il *Tristano*? E con tutti questi strumenti la mia voce chi la sente?". Allora io scarnificai l'organico strumentale e da allora ho capito come dovevo lavorare con lui, che non voleva una musica che fosse "colonna sonora", ma una musica che interagisse con l'uso della voce, nel modo che solo lui sapeva realizzare. Abbiamo collaborato per *Pinocchio*, Hoelderlin-Leopardi, *Adelchi* e poi, dopo alcuni anni di pausa, nella *Figlia di Iorio* tratta da D'Annunzio e nel *Coro di morti* di Leopardi». Donatella Righini, *Gaetano Giani Luporini: tra colori, musica e poesia*, «Toscanaoggi.it», 26 aprile 2006 (<https://www.toscanaoggi.it/Rubriche/Storie/GAETANO-GIANI-LUPORINI-Tra-colori-musica-e-poesia>; ultima consultazione 20 agosto 2019. Per un'altra testimonianza di Luporini sull'«importante collaborazione» con Bene si veda anche *Firenze e la musica italiana del secondo Novecento. Le tendenze della musica d'arte fiorentina. Con Dizionario sintetico ragionato dei compositori*, a cura di Renzo Cresti ed Eleonora Negri, LoGisma, Firenze 2004, p. 379.

l'*Adelchi* del 1984, le cui musiche furono composte dallo stesso Luporini ed eseguite dal percussionista Antonio Striano<sup>246</sup> (nello spettacolo Bene fu accompagnato dall'attrice Anna Perino, al suo esordio teatrale<sup>247</sup>). In condizioni di sofferenza fisica e di uno stato di salute già ampiamente compromesso, l'attore riprese lo spettacolo in una nuova edizione nell'ottobre del 1997 al Teatro Quirino di Roma, in compagnia di Elisabetta Pozzi (l'attrice dovette sostenere «un esame estenuante e un seminario sul verso» condotti dallo stesso Bene<sup>248</sup>). In quell'occasione egli annunciò l'intenzione di dedicarsi a nuovi progetti: una ripresa del *Pinocchio*<sup>249</sup> e, «forse, un Rigoletto da *Le roi s'amuse* di Victor Hugo»<sup>250</sup>. Quest'ultimo progetto non vide mai la luce ma rientra nell'elenco, pur importante, delle opere irrealizzate di Bene.

In un'intervista del 2009 il compositore toscano ha ripercorso l'inizio della sua collaborazione con Bene, raccontando aneddoti dell'amicizia con l'attore e riflettendo retrospettivamente sul valore di quell'esperienza<sup>251</sup>. Questa testimonianza è particolarmente significativa poiché contiene numerosi elementi che chiariscono il

---

<sup>246</sup> L'incisione discografica dell'*Adelchi* apparve in vinile nel febbraio del 1985, contenente una registrazione eseguita durante le recite al Lirico di Milano l'anno precedente dalla Fonit Cetra. Il disco riporta la registrazione come «Uno studio di Carmelo Bene e Giuseppe Di Leva», su musica di Gaetano Giani Luporini. Sono inoltre presenti le seguenti indicazioni: Orchestra Sinfonica e Coro di Milano della Rai. Interpreti: Carmelo Bene, Anna Perino, Antonio Striano (percussioni); maestro del coro: Marco Balderi; direttore: Enrico Collina; produzione a cura di Antonello Pischedda; regia del mixaggio: Carmelo Bene; assistenti musicali: Elfride Foroni e Maddalena Novati; tecnici del suono: Lucio Cavallarin e Giancarlo Jametti.

<sup>247</sup> Dopo il debutto nell'*Adelchi*, Anna Perino recitò anche nella seconda edizione dell'*Otello* (1985) e nel «momento n. 1» del progetto *Pentesilea la macchina attoriale - Attorialità della macchina*. La sua vita e la sua carriera si interruppero tragicamente all'età di 36 anni, durante un parto di due gemelli (si veda lo straziante articolo di Ambra Somaschini, *Attrice muore di parto. L'aveva scritto in un monologo*, «La Repubblica», 9 ottobre 1998).

<sup>248</sup> Negli anni Novanta Bene condusse diversi seminari sulla declamazione dei versi: si veda, ad esempio, l'articolo *Carmelo Bene in cattedra per il suo Riccardo III*, «la Repubblica», 2 giugno 1994.

<sup>249</sup> Sul *Pinocchio* di Bene segnalò i contributi di Manuela Marchesini, *Between Collodi's Ringmaster and Manzoni's Capocomico: Antihumanism or the Circus of Life in Carmelo Bene's Pinocchio*, in *Approaches to Teaching Collodi's Pinocchio and Its Adaptations*, edited by Michael Sherberg, Modern Language Association of America, New York 2006, pp. 136-143; Donatella Orecchia, *Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981)*, «L'Asino di B.», 13, 2007, pp. 31-63 e *Pinocchio e la straordinaria avventura dell'infortunio sintattico: Carmelo Bene e Collodi*, «Arabeschi», 10, 2017, pp. 69-74; Andrea Righi, *L'indisciplina e il suo contenuto sociale da Collodi alle riletture di Carmelo Bene e Luigi Malerba*, «California Italian Studies», 2, 1, 2011.

<sup>250</sup> Si veda l'intervista a Carmelo Bene, *Sto malissimo, sarò Adelchi*, «la Repubblica», 3 ottobre 1997.

<sup>251</sup> Gianluca Pulsoni, Francesco Giani, *Un dialogo in musica. Conversazione con Gaetano Giani Luporini*, «Tysm. Philosophy and social criticism», 12 aprile 2009 (disponibile online: <https://tysm.org/un-dialogo-in-musica-conversazione-con-gaetano-giani-luporini/>; ultima consultazione 20 agosto 2019).

rapporto intrattenuto da Bene con la musica, nell'ambito dei suoi spettacoli e oltre. Stando al racconto di Luporini, che coincide con alcune recenti parole di Lorenzo Ferrero<sup>252</sup>, Bene era infatti solito lasciare completa autonomia alla scrittura musicale. Luporini ha inoltre fornito una panoramica sugli interessi musicali coltivati da Bene, il quale «non amava molto la musica contemporanea, o almeno un certo tipo di musica contemporanea. Amava molto Verdi, Bellini, Mozart, Bach, Mahler; alla musica del Novecento invece si accostava con una certa circospezione. Però ammirava molto Stravinskij, Debussy etc.»<sup>253</sup>. La testimonianza di Luporini sull'ultimo *Majakovskij* è dunque emblematica del tipo di collaborazione che Bene sembrò ricercare nell'ambito dei suoi spettacoli, instaurando relazioni di complicità fra la propria voce e l'elemento musicale. Sul fronte compositivo, nel caso di Luporini, egli apprezzò in particolare la capacità di istituire un dialogo, a mo' di «contrappunto», fra la voce e la musica. Così evidenziò Luporini:

Lui non faceva tanti discorsi. Diceva che si adattava bene a quello che sentiva, a quello che voleva. Perché, praticamente, non dovevano essere musiche come colonne sonore, nello sfondo, ma dovevano essere musiche che dialogavano con la sua voce, con gli accenti della sua voce che è una voce portentosa (aveva una gamma di sfumature enormi insomma) per cui nasceva tra le mie musiche e la sua voce un contrappunto a due. Contrappunto è un termine musicale che vuol dire punto contro punto, cioè nota contro nota. In modo da tessere un dialogo<sup>254</sup>.

## 2.2 *Manon* (1964): amore e «sterminio» del melodramma

Contro la civiltà del melodramma e il repertorio della lirica, da lui pur così tanto amato, Bene imbastì l'ossatura della sua *Manon* del 1964, dal romanzo dell'abate Prévost (1731). Di questo spettacolo non sono note registrazioni; tuttavia alcune testimonianze, oltre agli scarni racconti dello stesso Bene<sup>255</sup>, restituiscono un'idea d'insieme di quella

---

<sup>252</sup> In una recente intervista che ho potuto rivolgergli, il maestro Lorenzo Ferrero mi ha raccontato il clima di fiducia e di professionalità in tutte le fasi del lavoro con Carmelo Bene. Il debutto della *Cena delle beffe* del 1989, il cui debutto avvenne il 19 gennaio del 1989 al Teatro Carcano di Milano, con una coproduzione della Scala di Milano.

<sup>253</sup> G. Pulsoni, F. Giani, *Un dialogo in musica*, cit. Si veda anche Gaetano Giani Luporini, *Carmelo Bene: una voce polifonica*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 151-155.

<sup>254</sup> *Ibidem*.

<sup>255</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 193-195.

operazione teatrale, a tratti caotica, che fu quasi interamente dedicata a una ‘dissacrazione’<sup>256</sup> della tradizione operistica. A differenza di Bene, quasi evasivo nella sua autobiografia<sup>257</sup>, lo scenografo Salvatore Vendittelli ha descritto più accuratamente lo svolgimento di quelle serate teatrali, da lui poi ricordate come lo «sterminio del melodramma». Ripercorrendo scelte già emerse nel *Gregorio* del 1961 (lì l’ironia era rivolta soprattutto alla declamazione dei versi<sup>258</sup>), Vendittelli ha riferito il susseguirsi ossessivo di brani tratti dal repertorio lirico, riprodotti a volumi assordanti e contrastati dagli «urli» degli attori. Il racconto di Vendittelli è particolarmente significativo e restituisce l’insieme di uno spettacolo costruito all’insegna della ridondanza:

La romanza del terzo atto della *Manon Lescaut* di Puccini, cantata da Beniamino Gigli, viene eseguita per tre volte di seguito in apertura dello spettacolo, poi seguono musiche della *Traviata*, della *Forza del destino*, della *Carmen*, dei *Pagliacci* e della *Cavalleria rusticana*. Orchestre, tenori, baritoni, soprani e cori fondevano le loro voci col rumore scoppiettante del go-kart e degli urli degli attori. Quest’ammucchiata di suoni faceva il verso al *Gregorio*: stessa tecnica, stesso risultato, stesso caos<sup>259</sup>.

Nella teatrografia contenuta nelle *Opere* del 1994, la *Manon* è l’unico spettacolo nel quale Bene non è indicato come «protagonista», «voce solista», «regista e protagonista»; in maniera per lui insolita, egli figura invece come responsabile della «direzione-live». Anche la locandina, nella quale si legge che la *Manon* andò in scena al Teatro Arlecchino (oggi Teatro Flaiano) dal 2 gennaio 1965 in orari da seconda serata (alle ore 22), rivela la diversa collocazione di Bene rispetto alla compagine dello spettacolo. Per quanto riguarda il cast degli attori, oltre ad Alfieri Vincenti, indicato come protagonista nelle *Opere* ma assente nella locandina, lo spettacolo vide la presenza dell’attrice Rosabianca Scerrino<sup>260</sup> nel ruolo di Manon Lescaut e di una compagnia di attori e di attrici fra cui Lydia Mancinelli e Manuela Kustermann. Spiccano inoltre il nome di Roberto Lerici, autore

---

<sup>256</sup> La dissacrazione, per Carmelo Bene, equivale spesso a un «puro atto d’amore»: così osservò Corrado Augias a proposito del *Pinocchio* di Bene (cfr. la premessa di Augias a Carmelo Bene, *Con Pinocchio sullo schermo (e fuori)*, «Sipario», a. 21, n. 244-245, agosto-settembre 1966, p. 92).

<sup>257</sup> Si vedano i riferimenti sparsi e il breve racconto nella *Vita*, cit., pp. 193-195.

<sup>258</sup> Cfr. *supra*, p. 37.

<sup>259</sup> S. Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, cit., pp. 60-64.

<sup>260</sup> Fra gli spettacoli più noti come attrice di Rosabianca Scerrino si possono ricordare anche i lavori con Luca Ronconi: *Utopia* (25 agosto 1975, Biennale Teatro di Venezia), *Orlando Furioso* (4 luglio 1969, Festival dei Due Mondi, Spoleto; la Scerrino fu anche presente nell’edizione televisiva del 1975), *La tragedia del vendicatore* (9 marzo 1970, Teatro Metastasio, Prato).

dello spettacolo, e di Salvatore Siniscalchi per la collaborazione alla regia (in seguito Siniscalchi fu coinvolto da Bene anche per la realizzazione dell'*Arden of Feversham* del 1968)<sup>261</sup>. Lerici, oltre che sovvenzionatore e promotore dell'impresa, fu anche editore del volume a stampa *Pinocchio, Manon e proposte per il teatro*<sup>262</sup>.

In un articolo apparso sulla rivista «Il Dramma», nel gennaio del 1965, Giovanni Calendoli ha lasciato un'ulteriore testimonianza sulla componente recitativa dello spettacolo: «la recitazione è infine divenuta in *Manon* di Carmelo Bene un urlo ossessivo e sconnesso al quale si sovrappongono le note altisonanti delle musiche»<sup>263</sup>. Come Vendittelli, anche il critico torinese riassunse lo spettacolo come una «caotica requisitoria scenica contro la civiltà del melodramma», segnata dall'«intenzione piuttosto vaga di applicare al teatro i principi ispiratori delle diverse avanguardie letterarie»<sup>264</sup>. Agli occhi della critica, fra parodie, dissacrazioni, sovrapposizioni e omaggi, la familiarità acquisita da Bene con il mondo della lirica dovette apparire come uno dei suoi tratti caratteristici anche al di fuori del mondo teatrale. Già nel 1965 il musicologo Fedele D'Amico, discutendo della possibilità di fare ironia su «qualunque opera d'argomento drammatico e anche di molte comiche», auspicava un'ipotetica messa in scena da parte di Bene, con relativa riscrittura, della *Cenerentola* di Rossini («un Carmelo Bene alle prese con la “bontà in trionfo” s'immagina senza sforzo»<sup>265</sup>). Un'operazione teatrale all'insegna della «parodia» che, continuava D'Amico, non sarebbe stata invece immaginabile per l'*Italiana in Algeri*<sup>266</sup>, già di per sé colma di autoironia. L'auspicio di Fedele D'Amico, seppur solo accennato, non appare del tutto aleatorio. Lo stesso Bene accarezzerà spesso il progetto di

---

<sup>261</sup> Siniscalchi figurerà successivamente come attore nel film *Nostra Signora dei Turchi* del 1968. Sull'*Arden of Feversham* segnalo l'articolo di I. Moscati, *Carmelo Bene e “Arden of Feversham”*, Sipario», a. XXIII, n. 263, marzo 1968, p. 3.

<sup>262</sup> C. Bene, *Pinocchio, Manon e proposte per il teatro*, Lerici, Milano 1964.

<sup>263</sup> Giovanni Calendoli, *Oh! Che bella guerra... Questa qui, quello là... (e contorno vario)*, «Il Dramma», a. 41, n. 340, gennaio 1965, pp. 66, 69-70 (qui p. 69).

<sup>264</sup> *Ibidem*.

<sup>265</sup> Fedele D'Amico, *Gli alambicchi di Rossini*, «L'Espresso», 13 luglio 1969, ora in Id., *Scritti teatrali. 1932-1989*, Rizzoli, Milano 1992, p. 155.

<sup>266</sup> È divenuta celebre, da una trasmissione televisiva del 1994, l'identificazione proposta da Bene con l'intera opera dell'*Italiana in Algeri* («Quel tanto di italiano in Algeri che io mi sono»; si veda, a questo proposito, il *Patalogo*, 17-18, 1994, p. 7). Gli aforismi e le citazioni tratte dalle partecipazioni televisive di Bene hanno contribuito notevolmente al ritorno di popolarità dell'attore anche dopo la sua morte, da quando tali registrazioni sono state diffuse sui canali di Internet e sono oggetto di una rapida, spesso frammentaria, circolazione.

una regia per un'opera lirica, pur predicando l'impossibilità della rappresentazione di tutto il genere (il melodramma rossiniano a cui guarda Bene, nella sua più alta espressione, è proprio musica «*oltre* la musica. Irrappresentabile. Indispensabile eseguirla a luci spente. *Volontà cieca*»<sup>267</sup>). Alla fine degli anni Ottanta, nella sua autobiografia, egli trasse le fila della propria passione per il melodramma, coltivata sin dalla giovinezza con un duplice rapporto di ammirazione e di distanza: «Il melodramma lo frequentavo già da ragazzino e me lo sono portato appresso tutta la vita. Ho preferito poi studiare sulle grandi direzioni d'orchestra, sul parlato d'opera, sul *Lied*, la voce, il canto fermo»<sup>268</sup>. Sulla base di questi interessi, egli coltivò in modo particolare la passione per Verdi, sino a definirsi «quasi uno studioso verdiano»<sup>269</sup> e a voler soggiornare nella suite che questi occupò periodicamente a Milano sin dal 1872 e dove morì<sup>270</sup> (a Recanati, in maniera analoga, Bene volle dormire nella stanza di Leopardi<sup>271</sup>).

Il melodramma, come tutto il teatro, è innanzi tutto, per Bene, *gioco*; ma la «seriosità» del pubblico, la 'psicologizzazione' dell'opera, l'intervento registico sono additati da Bene come le cause di un allontanamento della musica da sé stessa, in un esubero di 'drammatizzazione' che rese anche il teatro totale di Wagner, agli occhi di Bene, «un grande equivoco»<sup>272</sup> (eppure egli amò il *Tannhäuser*, presente anche fra le

---

<sup>267</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 362. Bene fa riferimento all'eccezione rossiniana anche nel dialogo con Artioli: si veda U. Artioli, C. Bene, *Un dio assente*, cit., p. 62.

<sup>268</sup> Fra gli «oggetti della giovanile attenzione» Bene ricordò «Giuseppe Di Stefano, anche se cantava apertissimo, in modo "scorretto", la Callas, Magda Olivero, Kathleen Ferrier, Aureliano Pertile (che ha saputo tradurre in pregio il suo eccessivo cantar "vibrato"), Tito Schipa (che ha inventato una voce nell'"intenzione" la più articolata). Mario Del Monaco aveva una grande tecnica. Nel fraseggio studiavo Bergonzi. Perfetto». Ivi, p. 361.

<sup>269</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 226.

<sup>270</sup> *Ibidem*. Questo il racconto di Bene: «ho frequentato il fantasma verdiano in tutti i modi possibili. Anche fuor dai libretti e dalla musica. A partire dai primi anni Settanta, di passaggio a Milano, alloggiavo all'Hotel Milan. Oltre ad occupare la mia *suite*, mi facevo assegnare la stanza numero 5, là dove Verdi aveva lavorato e dove era morto. Il letto era ancora quello e anche il tavolo da lavoro, da noi affollato di bottiglie» (al Grand Hotel et de Milan, in Via Manzoni, Verdi soggiornava nell'appartamento 105). La frequentazione di Bene dell'hotel milanese è anche narrata nell'introduzione a una sua intervista del 1982 raccolta da Gigi Zazzeri (cfr. G. Zazzeri, «*Volete la verità? Milano non mi piace, i milanesi li odio*», «la Repubblica», 22 gennaio 1982, ora in *Panta Bene*, cit., pp. 107-111 (qui p. 108).

<sup>271</sup> L'aneddoto è raccontato in Arianna Finos, *Elio Germano: "La prova più dura? Recitare L'Infinito"*, «La Repubblica», 2 settembre 2014 («L'ultimo a sdraiarsi in quel letto, ci hanno raccontato gli eredi, era stato Carmelo Bene. Arrivava di notte e declamava loro poesie fino all'alba»).

<sup>272</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 360. Sul «caso Wagner» Bene dedicò alcune parole anche nella *Voce di Narciso*, chiamando in causa la definizione di Wagner, adoperata da Nietzsche, come il grande «miniaturista» (F. Nietzsche, *Il caso Wagner. Un problema per amatori di musica* in Id., *Scritti su*

musiche dell'*Amleto di meno* del 1973<sup>273</sup>, e nel 1966 definì il suo spettacolo *Il rosa e il nero* «primo esperimento di teatro totale in Italia»<sup>274</sup>). In opposizione a queste tendenze da lui denunciate, proprio la «sdrammatizzazione» del poema sinfonico è intesa da Bene come la chiave del suo intervento nella musica, nella stagione dei melologi: «nella mia produzione concertistica ho riproposto *Manfred* ed *Egmont* come “poemi sinfonici sdrammatizzati”. Sempre un levar di scena. La musica ignora l’etica»<sup>275</sup>.

### 2.3 *Il Rosa e il Nero* (1966): profezia estetica «in profumo d’avvenire»

Fra i lavori teatrali degli anni Sessanta un altro spettacolo di Bene presenta elementi di anticipazione significativi rispetto agli sviluppi raggiunti nella ‘svolta’ concertistica: *Il rosa e il nero*, ispirato al romanzo gotico *Il Monaco* di Lewis<sup>276</sup>, andato in scena nel 1966

---

*Wagner*, con un saggio di Mario Bortolotto, Adelphi, Milano 1979, p. 181). In quell’occasione Bene affermò la propria posizione sul fallimento del teatro totale Wagner: «l’idea wagneriana di un “teatro totale” in musica esigerebbe semmai un “allestimento” direttamente proporzionale ai “difetti” più vistosi di quella musica. Una “regia” wagneriana è concepibile, forse, al solo scopo d’evidenziare, ingigantito, il “fallimento” di quel doloroso tentativo *totale* di teatro» (*ibidem*). Si deve anche segnalare che «Wagner» fu il nome di uno dei personaggi del *Faust o Margherita* di Bene del 1966, scritto con Franco Cuomo; a detta dell’attore, tuttavia, il personaggio non era un riferimento al famoso musicista (si veda il racconto di Vendittelli: «Il lavoro rimase in piedi più di venti giorni, un successo. Qualcuno poi mi disse che, la sera della prima, Carmelo all’inizio dello spettacolo uscì fuori per trattare da ignoranti i critici teatrali che avevano scambiato Wagner servo di Faust per il grande musicista tedesco»: S. Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, cit., p. 71). In un’intervista apparsa dopo la scomparsa dell’attore, Lydia Mancinelli ha ricordato i litigi sulle preferenze musicali: «se si litigava era perché io, nipote del musicista Luigi Mancinelli, propendevo per Wagner e Rossini, lui per Verdi e Bellini» (Titti Tummino, *Lydia Mancinelli: ‘Quel giorno sul set quando mi confusero con la Madonna’*, «la Repubblica», 18 aprile 2002, ora disponibile online: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/04/18/lydia-mancinelli-quel-giorno-sul-set-quando.html>, ultima consultazione 23 settembre 2019; si veda anche il racconto, simile, in Michela Tamburrino, *Al di là di Carmelo Bene*, «La Stampa», 24 marzo 2012, <https://www.lastampa.it/cultura/2012/03/24/news/al-di-la-di-carmelo-bene-br-1.36495622>, ultima consultazione 23 settembre 2019).

<sup>273</sup> Fra le opere di Rossini scelte da Bene per i suoi film ricordo, in *Nostra Signora dei Turchi*, la *Gazza ladra*; nell’*Amleto di meno* brani dal *Turco in Italia* e dall’*Italiana in Algeri*.

<sup>274</sup> C. Bene, *Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da “Il monaco” di M. G. Lewis*, «Sipario», a. 21, n. 246, ottobre 1966, pp. 27-46 (qui p. 27).

<sup>275</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 222.

<sup>276</sup> C. Bene, *Il rosa e il nero, invenzione da Il monaco di M.G. Lewis*, Giusti, Firenze 1979. Si veda anche Id., *Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da “Il monaco” di M. G. Lewis*, «Sipario», a. 21, n. 246, ottobre 1966, pp. 27-46. Una recensione sul «Dramma» recita: «Carmelo Bene, al quale si è unita per l’occasione Maria Monti, ha tratto lo spunto o il pretesto o la sollecitazione da un testo inglese settecentesco, *Il Monaco* di Matthew Gregory Lewis, per imbastire nel Teatro delle Muse uno spettacolo che si intitola *Il rosa e il*

al Teatro delle Arti di Roma e al Teatro Duse di Bologna<sup>277</sup>. Il ruolo speciale giocato da quella esperienza è stato più volte sottolineato dallo stesso Bene, il quale, nella sua autobiografia, definì *Il Rosa e il Nero* come

lo spettacolo-vita a tutt'oggi più rilevante non solo per le sbalorditive innovazioni ma anche come profezia autobiografica-estetica (vita-spettacolo) in profumo d'avvenire. E, forse forse, superamento d'ogni *oltre* che mi riguardi<sup>278</sup>.

È significativo che già nel 1980 (l'anno dell'*Hyperion* di Bruno Maderna, nel pieno della stagione concertistica), Bene indicasse *Il rosa e il nero* come «forse l'unico [spettacolo] del mio primo periodo da salvare»<sup>279</sup>. Nel dialogo con Umberto Artioli, qualche anno più tardi, egli salvò contestualmente anche il *S.A.D.E.*, 'riconoscendo' una maturità ai suoi lavori più recenti: *Lorenzaccio*, *Macbeth* e *Cena delle beffe*<sup>280</sup>. Nella *Vita* (apparsa nel 1998, quattro anni prima della sua scomparsa), in due altri passi rispetto a quello poco fa citato, Bene affermò di considerare *Il rosa e il nero* il «“capolavoro” tuttora da me insuperato<sup>281</sup>» e, ancora, lo «spettacolo che eccede il capolavoro!»<sup>282</sup>. Queste affermazioni consentono, senza troppa incertezza, di individuare *Il rosa e il nero* come il lavoro nel quale Bene, retrospettivamente, sentì di aver maggiormente realizzato se stesso e la propria concezione, in divenire, del teatro. Proprio l'indicazione di un «primo periodo», secondo una scansione poi acquisita anche negli studi critici<sup>283</sup>, lascia intuire un

---

*nero*. Commentata dalle musiche elettroniche e concrete di Sylvano Bussotti e di Vittorio Gelmetti, questa caotica rappresentazione di eventi orridi, di delitti raccapriccianti e di osceni amori conventuali è un pasticcio che riunisce approssimativamente cascami di diversa provenienza: romanzo nero, arte “pop”, teatro della crudeltà, “happening”, fumetto satanico e neo-avanguardia». G. Calendoli, *Ribalte minori*, «Il Dramma», a. 42, n. 362-363, novembre-dicembre 1966, pp. 164-165.

<sup>277</sup> Sulla scenografia dello spettacolo e sull'uso particolare delle luci si veda la descrizione dettagliata di Salvatore Vendittelli nel suo libro *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, cit., pp. 73-82.

<sup>278</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 166.

<sup>279</sup> C. Bene, *Niente scuole*, «Sipario», 405, 1980, p. 55.

<sup>280</sup> «Prima degli anni Ottanta, a eccezione del *S.A.D.E.* e de *Il rosa e il nero* non riconosco niente, assolutamente niente»: U. Artioli, C. Bene, *Un dio assente*, cit., p. 63.

<sup>281</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 147.

<sup>282</sup> Ivi, p. 173.

<sup>283</sup> Si veda il paragrafo dedicato da Armando Petrini, nel suo libro sull'*Amleto*, all'articolazione del percorso di Carmelo Bene in due periodi: A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, cit., pp. 18-20. Su questo argomento segnalò anche Gigi Livio, *Primi appunti a proposito di una possibile scansione dell'attività di Carmelo Bene in due periodi per favorire l'esegesi di un fenomeno artistico decisamente complesso*, in «Il sommo Bene», cit., pp. 134-139.

rapporto di anticipazione rispetto ai futuri passi percorsi dall'artista, nei quali egli giungerà ad annunciare la fine del teatro di prosa e la nascita di un nuovo tipo di teatro musicale. La novità segnata dall'operazione di Bene non passò inosservata dalla critica più attenta: fra gli spettatori di eccezione vi fu, secondo quanto è stato ricordato nell'autobiografia, anche Theodor Adorno, unica persona presente in sala durante una replica deserta nel novembre del 1966<sup>284</sup>.

Ma alla metà degli anni Sessanta, che con una chiara citazione verdiana definì «gli anni di galera»<sup>285</sup>, ancora lontano da questi esiti, cosa portò Bene alla scelta del testo – per lui comunque sempre un «pretesto» – di Lewis? L'attore ha raccontato di aver scoperto il romanzo presso l'abitazione romana della traduttrice Liana Johnson, dove egli si era rifugiato «per depistare le attenzioni poliziotte»<sup>286</sup> dopo la chiusura del Teatro Laboratorio nel 1963. Su invito della Johnson egli corresse le bozze del libro appena tradotto in italiano, poi apparso quello stesso anno per Longanesi<sup>287</sup>; fu questo uno dei frutti scaturiti da quella ospitalità, durante la quale Bene lesse per la prima volta anche l'*Amleto* di Laforgue tradotto da Flaiano<sup>288</sup> e concepì un abbozzo della *Salomè* di Wilde. Verrebbe anche spontaneo rammentare la traduzione che del *Monaco* aveva dato nel 1931 Antonin Artaud e che era apparsa nuovamente in Francia nel 1966<sup>289</sup>, lo stesso anno dello spettacolo di Bene (Artaud aveva definito la sua operazione letteraria una «sorta di copia in francese dal testo originale»<sup>290</sup>); l'attore, tuttavia, ha affermato di essere stato all'oscuro della versione francese e di averla scoperta solo più tardi<sup>291</sup>. È lecito, tuttavia, domandarsi quanto a lungo Bene abbia potuto davvero ignorare la 'traduzione-racconto' di Artaud: in una lunga anticipazione del *Rosa e il nero* apparsa su «Sipario» nel 1966, Giuseppe Bartolucci dedicava la prima metà del suo scritto proprio all'analisi dell'antecedente

---

<sup>284</sup> Si veda, a questo proposito, il racconto in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 160.

<sup>285</sup> Ivi, p. 147.

<sup>286</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 160.

<sup>287</sup> Matthew Gregory Lewis, *Il Monaco*, prefazione di Leslie A. Fiedler, trad. it. Liana M. Johnson, Longanesi, Milano 1963.

<sup>288</sup> Jules Laforgue, *Amleto, ovvero Le conseguenze della pietà filiale*, trad. it. Ennio Flaiano, Scheiwiller, Milano 1987.

<sup>289</sup> Antonin Artaud, *Le moine de Lewis raconté par Antonin Artaud*, in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1966, t. VI.

<sup>290</sup> Antonin Artaud, *Le moine de Lewis raconté par Antonin Artaud*, cit., p. 13.

<sup>291</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 173.

artaudiano<sup>292</sup>. Se Bene avesse letto o meno l'articolo a lui dedicato dal famoso critico, non è possibile affermarlo con certezza; tuttavia, sappiamo dalla testimonianza di Lydia Mancinelli che, negli anni fra il 1964 e il 1968, l'attore era particolarmente attento agli scritti della critica nei suoi confronti (racconta l'attrice che «all'uscita dei giornali, era sempre un'attesa perché si sperava che qualche critico si accorgesse e ne parlasse bene»<sup>293</sup>).

Tradotta in francese l'epigrafe tratta da Orazio a evocazione dello spirito dell'opera («rêves, terreurs magiques, / prodiges, pythonisses, / Apparitions nocturnes et / prestiges terrifiants»<sup>294</sup>; decontestualizzando il poeta latino, il quale riteneva che si dovesse ridere di tali credenze, destinate ai «cervelli deboli»<sup>295</sup>), Artaud, nel suo *avertissement*, presentava Lewis come un autore capace di «opporsi a tutte le barriere morali e fisiche», e il romanzo «un'opera essenziale che scuote questa realtà». L'esito era la dichiarazione di appartenenza a una vita eterna: «Je sais que je crois en la VIE ETERNELLE, et que j'y crois *dans son sens entier* [...] quelque jour, Dieu, – ou MON ESPRIT, – reconnaîtra les siens»<sup>296</sup>.

L'ambientazione del romanzo gotico dovette risultare particolarmente familiare anche a Bene, cresciuto al riparo del Castello di Otranto<sup>297</sup>. Proprio l'elemento gotico (per Bene, il *Monaco* «eccede» il genere stesso del gotico<sup>298</sup>) è da leggersi come parte della

---

<sup>292</sup> C. Bene, *Il rosa e il nero, versione teatrale n. 1 da "Il Monaco" da di a M. G. Lewis*, «Sipario», vol. 246, ottobre 1966, p. 27. La notizia dell'imminente messa in scena dello spettacolo era apparsa già nel numero 243 «Sipario», luglio 1966, p. 19.

<sup>293</sup> Si veda la testimonianza di Lydia Mancinelli nella prima puntata de «La voce che si spense», documentario prodotto dalla Rai International nel 2003.

<sup>294</sup> Orazio, *Epistole*, II, 2, 208-209: «Somnia, terrores magicos, miracula, sagas, / nocturnos lemures portentaque Thessala rides?».

<sup>295</sup> Sono queste le parole usate da Scipione Maffei a proposito di questi versi in *Arte magica annichilata. Libri Tre. Con un'appendice*, Andreoni, Verona 1754, p. 137.

<sup>296</sup> Antonin Artaud, *Avvertissement*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. VI, p. 17.

<sup>297</sup> In un convegno organizzato a Otranto nell'agosto del 2015, in occasione dei duecento cinquant'anni del romanzo capostipite del genere gotico, *Il castello di Otranto* di Horace Walpole, la studiosa americana Carole Viers-Andronico ha tenuto un intervento sul tema del *Gotico secondo Carmelo Bene* (ora in *Chi ha paura di Horace Walpole? Atti del convegno Internazionale di Studi*, a cura di Luigi Ballerini, s.n., Otranto 2016, pp. 51-57). Della stessa autrice ricordo la traduzione di un capitolo della *Voce di Narciso: Carmelo Bene: I am Non-Existent: Therefore I am*, «Hyperion: on the future of Aesthetics», vol. VIII, n. 1, 2014, pp. 37-44.

<sup>298</sup> A distanza di anni, nella sua *Vita*, Bene inquadra retrospettivamente *Il Monaco* «ben al di là del genere gotico». Per quanto coerente con il pensiero dell'autore non si può qui non segnalare il fatto che questa

«profezia in profumo d'avvenire» annunciata dall'attore: dopo *Il rosa e il nero* egli si troverà nuovamente immerso in una «galleria gotica» nella prima scena del *Manfred*<sup>299</sup>. Persino la sua abitazione romana sarà descritta come una «cripta torrida» quando egli declamerà, in privato, *Il genio della perversità* di Edgar Allan Poe nella traduzione di Giorgio Manganelli<sup>300</sup>. Nello 'scrutare' il proprio destino Bene non poteva probabilmente intravedere questi presagi, ma stupisce che lo spettacolo del 1966 si sia rivelato così intriso di premesse per gli sviluppi futuri anche sul piano del repertorio. Un nesso tra *Il Monaco* e il *Manfred*, se non altro, è rintracciabile nella comune frequentazione dei due rispettivi autori all'inizio dell'Ottocento: Byron e Lewis, nell'agosto del 1816, avevano infatti intrapreso un viaggio in Europa e avevano fatto visita a Madame de Staël presso il castello di Coppet, con una tappa a Ferney-Voltaire<sup>301</sup> (Byron racconta che proprio in quell'occasione Lewis gli aveva tradotto, «viva voce», il *Faust* di Goethe dal tedesco<sup>302</sup>). Dalle Alpi a Otranto<sup>303</sup>, il «fermento mentale»<sup>304</sup> del *Manfred* finirà infine nelle mani dell'attore salentino Bene, concludendo il 'cerchio gotico' avviato con *Il monaco* e contribuendo, in maniera significativa, alla fortuna teatrale di entrambe le opere in Italia. La scelta del titolo *Il rosa e il nero*, non spiegata né dall'attore né dalla critica, potrebbe dare adito a un'ipotesi di assonanza con il connubio fra identità e tematiche contrapposte e speculari (la giovane Matilda, il monaco, etc.), intorno alle quali già la produzione drammaturgica di Jean Anouilh era stata suddivisa in *pièces noires* e *pièces roses*, sino

---

considerazione sia stata posteriore all'operazione teatrale del 1966. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 173.

<sup>299</sup> A questo proposito, cfr. *infra*, p. 284.

<sup>300</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 136. L'abitazione romana di Bene era sita in Via Aventina 30, dove l'attore girò anche il suo *Don Giovanni* nel 1971 (dopo aver tappezzato le pareti di velluto nero).

<sup>301</sup> Lucia Leman, 'All in the Alps & other world', cit., p. 77. Segnalo anche il saggio di Carlo Pellegrini, *Il gruppo di Coppet. Madame de Staël e i suoi amici secondo nuovi documenti*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», serie II, vol. 3, n. 1 (1934), pp. 29-73.

<sup>302</sup> George Gordon Byron, *Letter to John Murray (June 7, 1820)* in Id., *Letters and journals. Volume V: 'So late into the night,' 1816-1817*, edited by Leslie A. Marchand, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1976, p. 37.

<sup>303</sup> «You can have no idea of the ferment in men's minds, from the Alps to Otranto»: così scriveva Lord Byron in una lettera a Douglas Kinnaird da Ravenna, il 14 aprile 1820. Si veda G. G. Byron, *The complete works in 13 volumes*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2009, v. 5, pp. 5-7.

<sup>304</sup> *Ibidem*.

alla sintesi fra i due stili raggiunta nei testi degli anni Cinquanta all'insegna dell'unione fra tragedia e melodramma<sup>305</sup>.

Oltre agli aspetti letterari e alla trama, poi prosciugata da Bene, il romanzo di 'Monk Lewis' si prestava a particolari operazioni di scrittura musicale. Verdi aveva declinato l'invito alla composizione di un libretto nel 1855, comunicando ad Antonio Somma il suo disinteresse per il soggetto, ma in Francia, prima di lui, il testo aveva goduto di una certa fortuna anche nell'ambito operistico con *La Nonne sanglante* di Gounod, su libretto di Scribe e Germain Delavigne (1854)<sup>306</sup>. Per quanto riguarda Bene, esso fu l'occasione per un ulteriore passo avanti verso un rapporto di coesistenza sempre più stretto fra la declamazione e la musica. Innanzi tutto, lo spettacolo segnò la ripresa della collaborazione con Bussotti, a sei anni di distanza dal primo *Majakovskij*. Si trattò, in verità, della seconda e ultima tappa di tale percorso, ma l'affinità fra i due artisti si manifestò anche negli anni successivi. Si pensi, oltre alla partecipazione di entrambi al convegno di Ivrea sul «Nuovo teatro» nel 1967<sup>307</sup>, alla scelta comune di opere e testi letterari, dal *Nuovo scenario a Lorenzaccio* di Bussotti (1949, 1954, 1993) al *Lorenzaccio* di Bene (1986); dalla *Passion selon Sade* del primo (1965, 1966, con la presenza di Cathy Berberian<sup>308</sup>) al *S.A.D.E. ovvero: Libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della Gendarmeria salentina* del secondo (spettacolo teatrale «in tre aberrazioni» del 1974). In secondo luogo, lo spettacolo vide la partecipazione di Vittorio Gelmetti, alla prima esperienza con Bene e in seguito figura chiave negli *Spettacolo-concerto*, di cui si è già parlato nel precedente paragrafo. Un ulteriore contributo significativo alla sperimentazione musicale nel *Rosa e*

---

<sup>305</sup> Sul teatro del drammaturgo francese segnalò il volume *Jean Anouilh, artisan du théâtre, sous la direction de Élisabeth Le Corre, Benoît Barut, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2013*. L'enfasi posta dalla critica alla distinzione dello stesso autore in due parti, «un rose et un noir», apparve a Pol Vandromme un «pari stupide» (P. Vandromme, *Un auteur et ses personnages. Suivi d'un recueil de textes critiques de Jean Anouilh, la Table ronde, Paris 1965*; ora disponibile in edizione ebook). Sugli esiti raggiunti dall'autore negli anni Cinquanta si veda inoltre la voce a lui dedicata nell'*Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. I, pp. 660-665.

<sup>306</sup> Così Verdi aveva declinato la proposta dell'avvocato e poeta veneziano Antonio Somma in una lettera spedita da Parigi il 5 aprile 1855: «In quanto al *Monaco*, se è quello di Levis non mi piace per Drama d'opera. Se è di vostra invenzione non vi posso dir nulla». Cfr. *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2003, p. 174.

<sup>307</sup> Cfr. *infra*, p. 120.

<sup>308</sup> Su *Après la passion selon Sade* di Bussotti si veda la recensione di Alfredo Leonardi, *Bussotti Show après Sade*, «Sipario», a. XXIII, n. 261-262, gennaio-febbraio 1968, pp. 11-13.

*il nero* fu apportato da Paul Ketoff, ingegnere del suono e già noto inventore di uno speciale sintetizzatore, da lui brevettato con il nome di «Synket»<sup>309</sup>.

Non si trattava, per Ketoff, della prima avventura teatrale di rilievo: solo pochi mesi prima egli aveva collaborato con Aldo Trionfo a una *pièce* dedicata alle *Sinfonie per Synket 1 e 2*, presentate alla Taverna degli artisti di Roma tra il marzo e il maggio del 1966. In un libro dedicato all'ingegnere del suono italo-polacco, Luigi Pizzaleo ha affermato di non essersi potuto occupare della collaborazione con Carmelo Bene per scarsità di documentazione<sup>310</sup> (lo studioso ha solo accennato a un progetto di realizzazione di «una testa microfonica per la sperimentazione sull'audio» destinata a Bene<sup>311</sup>). Seppur diverse fra di loro, le esperienze teatrali di Ketoff, con Trionfo prima e con Bene poi, possono essere lette in parallelo. Oltre alla loro vicinanza temporale, esse furono accomunate anche dalla partecipazione della cantante e attrice Maria Monti alla quale in entrambe le occasioni fu affidata l'esecuzione delle parti vocali. Uno sguardo ai giornali dell'epoca rivela, tuttavia, due ricezioni distinte da parte della critica. Se lo spettacolo di Bene incontrò, in generale, apprezzamenti diffusi, quello di Trionfo suscitò reazioni tiepide: esso fu addirittura bollato come una «baraonda intellettualistica» e segnalato quasi esclusivamente per la presenza strumentale del Synket di Ketoff. Proprio a una recensione poco favorevole delle *Sinfonie per Synket* si deve una descrizione degli elementi teatrali messi in gioco da Trionfo: lo spettacolo era inquadrato nel genere della «rivista da camera, organizzato come sequenza di canzoni, micro-balletti, sketch, poesie declamate, monologhi in cui il passaggio repentino dal registro colto al registro pop (e viceversa) nonché l'occasionale sovrapposizione dei registri costituivano il criterio strutturale dominante»<sup>312</sup>. Contrariamente alle numerose letture critiche<sup>313</sup>, alcuni anni più tardi Giorgio Manganelli spenderà parole di elogio per quella iniziativa, anche sulla scorta di

---

<sup>309</sup> Su Paolo Ketoff e il suo Synket, si veda Luigi Pizzaleo, *Il liutaio elettronico. Paolo Ketoff e l'invenzione del Synket*, Aracne, Ariccia 2014.

<sup>310</sup> Cfr. *ivi*, p. 153.

<sup>311</sup> *Ibidem*.

<sup>312</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>313</sup> Si veda anche la recensione di c.a., *Synket n. 1* su «Sipario», a. 21, n. 242, giugno 1966, p. 38, dove si parla dello spettacolo nei termini di un'avanguardia che faceva «il verso a sé stessa» e della «più sgangherata delle stravaganze».

un bagaglio di esperienze già accumulate nell'ambito delle sperimentazioni teatrali e musicali: fra le altre, si possono ricordare proprio le collaborazioni con lo stesso Bene, con il quale lo scrittore nutrì – è stato scritto – un «orizzonte programmatico di forte prossimità, quasi sororale»<sup>314</sup>. Trionfo, per parte sua, elogiò in modo particolare le possibilità offerte dal Synket, definendolo «una macchina infallibile»<sup>315</sup>. Tali considerazioni e modi di operare non furono probabilmente del tutto privi di influenze su Bene, il quale reputava il regista genovese «l'uomo di teatro più importante del dopoguerra»<sup>316</sup>.

Fra le persone coinvolte nel *Rosa e il nero* si devono anche ricordare Elia Jezzi<sup>317</sup>, fonico in quella circostanza, e Remo D'Angelo, tecnico: competenze essenziali per lo spettacolo, con le quali Bene maturò un'intesa via via crescente nell'ambito del suo teatro. Tale rapporto sfocerà, infine, nella presenza sulla scena del «rumorista» Mauro Contini nel *Lorenzaccio* del 1986<sup>318</sup>. Concludeva la componente musicale Silvano Spadaccino, con le tre canzoni *Il re dell'acqua*, *Ninna Nanna*, *Serenata spagnola*. Musicista e attore, forte anche dell'esperienza cabarettistica (egli fu fondatore della formazione dei «Cantastorie»), Spadaccino aggiunse un tono inedito allo spettacolo di Bene. Sono inoltre da segnalare un brano tratto dal *Circo* di Aldo Braibanti (1959)<sup>319</sup>, inserito nel «secondo

---

<sup>314</sup> Sui rapporti fra Manganelli e Bene si veda anche Marco Belpoliti, Andrea Cortellessa, *Giorgio Manganelli*, Marcos y Marcos, Milano 2006, p. 472, 504.

<sup>315</sup> Trionfo descrisse il Synkett di Ketoff nei seguenti termini: «Qualcuno dice che è un mostro [...] Piccola, con leve e pulsanti da giocattolo; uno strano fiore lunare. Il suo inventore è un russo che vive a Roma, Paolo Ketoff. [...] Anche un ragazzo discretamente addestrato può cavarne gli effetti musicali di un'orchestra di quaranta elementi. Ma il Sinket ha la capacità di riprodurre qualsiasi suono o rumore: genera il rumore del vento, di gocce d'acqua che battono su un ripiano, con la capacità di modularlo. Mi serve come elemento di contratto, nel senso che accanto al Synket io colloco quanto più posso di convenzionale, di liberty e anche di ciarpame. E qual è il risultato? Esattamente questo: la possibilità di una convivenza tra vecchio e nuovo, in una verifica grottesca che trova però una sua composizione». Luigino Pizzaleo, *Il liutaio elettronico*, cit., p. 89.

<sup>316</sup> Luisa Carnelli, *Aldo Trionfo e Giuseppe Patroni Griffi* in *Storia della regia teatrale in Italia*, a cura di Paolo Bosisio, Mondadori, Milano 2003, pp. 108-120 (qui p. 115).

<sup>317</sup> Elia Jezzi, dopo le prime esperienze teatrali con Bene, si è dedicato al doppiaggio televisivo e cinematografico. Recentemente è stato co-curatore, con Angelo Maggi, di un'edizione dei *Sonetti. 1250 sonetti raccolti antologicamente di Giuseppe Gioachino Belli*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 2018.

<sup>318</sup> Fra le altre occasioni Bene ha raccontato il ruolo del «rumorista» Contini nel suo *Lorenzaccio* in *Bene in cucina*, cit., p. 118. L'attore stesso adottò per se tale definizione, a proposito dello spettacolo (cfr. ivi, p. 113).

<sup>319</sup> Aldo Braibanti, *Il circo e altri scritti*, Atta, Portofino 1960.

tempo» dello spettacolo (dopo il «prologo o no» e il «primo tempo»<sup>320</sup>) e tre ulteriori composizioni di Bussotti: «*sui silenzi*», «*repertorio*», «*bocca chiusa*»<sup>321</sup>. Una testimonianza preziosa di questo variegato *ensemble* scenico e vocale del *Rosa e il nero* è contenuta nel film-documentario *Bis* di Paolo Brunatto (1967), dedicato ad Antonin Artaud e girato nell'appartamento di Maria Monti a Trastevere durante le prove dello spettacolo<sup>322</sup>.

La commistione e l'incontro fra i due linguaggi – la declamazione e la musica – raggiunsero esiti innovativi anche per il ventinovenne Bene, il quale cominciò ad avvalersi di termini tipicamente musicali per definire il proprio lavoro. Così nelle sue «note di regia», da un lato, definì la struttura drammaturgica dello spettacolo un «pentagramma» («se trascritta su di un pentagramma, la messinscena de *Il monaco* equivale a un'opera fuori registro»; [...] «teatralmente è musica (musicalmente è teatro)»<sup>323</sup>; dall'altro, arrivò persino a firmare l'intera componente musicale dello spettacolo, assumendone la responsabilità complessiva. È interessante osservare la relazione fra testo e musica nel 'montaggio' drammaturgico composto da Bene, definito da Bartolucci una «riduzione» dal romanzo di Lewis. A questo proposito il critico evidenziava «il confronto immaginativo e la qualità drammaturgica» attuate da Bene con un procedimento che non «distrugge l'incanto letterario del testo, e lo esplora e lo estende in chiave di degradazione di significati»<sup>324</sup>. A proposito del lavoro degli attori e delle attrici Bartolucci evidenziò «i gesti e le parole e le luci e gli stessi costumi che si deformano e si esasperano e si sovrappongono e si fanno simultanei, mediante un'operazione complessa e esigente»<sup>325</sup>.

---

<sup>320</sup> La scansione dello spettacolo teatrale in «tempi», e non in atti convenzionali, appare in linea con l'intuizione artaudiana, segnalata da Bartolucci nell'introduzione allo spettacolo su «Sipario», come un «magnifico soggetto cinematografico». C. Bene, *Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da "Il monaco" di M. G. Lewis*, «Sipario», cit., p. 25.

<sup>321</sup> *Boccachiusa* di Bussotti sempre anticipare, come suggestione, *A boccaperta* di Bene, la sceneggiatura per un film, mai realizzato, scritta da Bene nel 1970 e pubblicata da Einaudi nel 1976.

<sup>322</sup> Paolo Brunatto, *Bis*, 1967. «Documentario dedicato ad Antonin Artaud», *Bis* mostra alcuni momenti delle prove dello spettacolo, alla presenza, oltre che di Bene, alla presenza di Sylvano Bussotti, Aldo Braibanti, Vittorio Gelmetti e Silvano Spadaccino. A proposito di *Bis*, si veda anche Cosetta G. Saba, *Carmelo Bene*, cit., p. 17.

<sup>323</sup> C. Bene, *Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da "Il monaco" di M. G. Lewis*, «Sipario», cit., p. 27.

<sup>324</sup> Ivi, p. 25.

<sup>325</sup> G. Bertolucci, premessa a C. Bene, *Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da "Il monaco" di M. G. Lewis*, «Sipario», cit., p. 25.

Una siffatta concezione della recitazione era salutata dal critico come emblematica del rinnovamento apportato da parte di Bene nel sistema teatrale vigente e della sua auspicabile capacità di porre in crisi il rapporto convenzionale con il pubblico.

Come è stato già accennato, i brani testuali sono intervallati dalle partiture di Bussotti affidate a Maria Monti<sup>326</sup>: di queste composizioni la prima è intitolata *La monaca insanguinata. Schema per (nastro) vox Maria Monti*. Una forma di scansione ancora più complessa è presente nella settima scena del primo atto, dove il testo della ‘situazione-personaggio’ di Agnese era suddiviso da Bene in dieci frasi, ciascuna corrispondente a uno stato fisico ed emotivo differente. Così Agnese, rivolgendosi a suo padre, doveva apparire «terrorizzata, seduttrice, smarrita, sprezzante, ridendo, epilettica, piangendo, inorridita, allegra, schifata»<sup>327</sup>; queste azioni e questi stati emotivi, tuttavia, erano sistematicamente sfalsati e dissonanti rispetto al significato delle frasi pronunciate dall’attrice, producendo un effetto complessivo incoerente e ancora più inquietante. Bene, del resto, raccomandava tutto fuorché la coerenza o la sobrietà naturalistica. A proposito del personaggio-situazione di Matilda (qui più semplicemente detto «parte»), ad esempio, egli si riprometteva di trovare «un’attrice il più possibile sprovvista onde realizzare lo “straniamento” storico aldilà della tecnica dello straniamento»<sup>328</sup>; tale ‘ruolo’ fu poi assunto da Lydia Mancinelli.

Le scene e i costumi del *Rosa e il nero* furono curati da Salvatore Vendittelli, autore in seguito di una preziosa testimonianza sull’uso delle luci e sulle scene ideate per lo spettacolo<sup>329</sup>. A questo proposito lo scenografo, nel suo libro di ricordi, ha raccontato che «l’illuminazione della scena arrivava dai due spiragli che filtravano dalle due porte l’una di fronte all’altra e che permettevano di dosare l’intensità della luce di taglio. La luce assumeva così il valore di autentico personaggio»<sup>330</sup>. Anche Bene, nelle sue note di regia

---

<sup>326</sup> Nata a Milano nel 1935, la famosa cantautrice Maria Monti fu anche artista di cabaret negli anni Cinquanta a Milano e compagna di Giorgio Gaber nei primi anni Sessanta: si veda, per un breve profilo, Paolo Jachia, *Giorgio Gaber: 1958-2003. Il teatro e le canzoni*, Editori Riuniti, Roma 2003, p. 44.

<sup>327</sup> C. Bene, *Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da “Il monaco” di M. G. Lewis*, «Sipario», cit., p. 34.

<sup>328</sup> Ivi, p. 39.

<sup>329</sup> Salvatore Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, cit., pp. 73-82.

<sup>330</sup> Ivi, p. 75.

(poi riprese da Bartolucci nel suo libro del 1968 sulla *Scrittura scenica*<sup>331</sup>), descrisse in maniera analoga l'impianto scenografico, evidenziando in particolare l'uso innovativo della luce. Così scriveva Bene: l'«illuminazione non contempla nessun riflettore in sala», «la luce è distribuita attraverso gli spiragli di due porte sistemate di fronte»<sup>332</sup>. Nell'effetto ricercato di «due fasci di luce che possano discutere (dialogare) come persone viste da lontano» si intravede l'emergenza di una forma di dialogo tra proiettori luminosi, in una dialettica che Bene negò invece ai suoi attori (per Bene il monologo è l'unica forma 'nobile' del teatro; dialogo è «l'osteria del dover essere»<sup>333</sup>). Proprio le luci assolvevano a un ruolo drammaturgico determinato, che Bene sintetizzò con un passo del Vangelo di Giovanni (erroneamente attribuito a Matteo e citato parzialmente, nell'articolo di «Sipario»): «son venuto a che quelli che non vedono vedano e quelli che vedono non vedano più» (Gv, 9, 39<sup>334</sup>).

Anche i costumi furono oggetto di una riflessione originale. A questo proposito Bene manifestò l'urgenza di un radicale cambiamento: «sarebbe ora che non solo in questo *Monaco*, ma in nessun altro spettacolo gli attori indossassero costumi precostituiti»<sup>335</sup>. Contro le tendenze 'precostituite' egli elaborò, allora, una propria poetica di «drappi» ispirata all'«epoca del cuore». Da questa teoria ricavava, infine, il tema delle «situazioni». Facendo eco al manifesto di Sartre *Pour un théâtre de situations*<sup>336</sup>, egli assimilò tale nozione e arrivò a classificare i «personaggi» come «attimi di degradazione»<sup>337</sup>: le situazioni teatrali, al contrario, erano frutto dell'«interferenza di una situazione particolare

<sup>331</sup> Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968, pp. 198-205.

<sup>332</sup> C. Bene, *Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da "Il monaco" di M. G. Lewis*, «Sipario», cit., p. 27.

<sup>333</sup> C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 22.

<sup>334</sup> Così il versetto di Giovanni, nella traduzione della Bibbia a cura della CEI: «Se foste ciechi, non avreste alcun peccato; ma siccome dite: "Noi vediamo", il vostro peccato rimane».

<sup>335</sup> *Ibidem*.

<sup>336</sup> Il manifesto di Jean-Paul Sartre, *Pour un théâtre de situations* è ora ristampato in Id., *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1992<sup>2</sup>, pp. 19-21. Come evidenziato da Cruciani, Sartre «parla del dramma come di quella forma in cui non dovrebbero mai vedersi dei 'caratteri' – che sono sempre "il segno di una sclerosi, il segno di quell'irrigidirsi delle scelte che Kierkegaard chiamava la *ripetizione* – ma in cui dovrebbero vedersi caratteri in via di formazione, scelte nel loro farsi"». Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 95-96.

<sup>337</sup> È solo sotto i 'colpi' della psicologia che «il monaco perde il controllo della SITUAZIONE per degradarsi ad attimi di PERSONAGGIO. IMMEDESIMATO, si nasconde dietro il fazzolettino della sua autorità destinatagli dalla sua situazione STORICA»: C. Bene, *Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da "Il monaco" di M. G. Lewis*, «Sipario», cit., p. 34.

(detto anche “persona”) in una situazione generale o COSCIENZA DELLO SPETTACOLO». Sulla scorta di queste considerazioni, infine, egli annunciava la nascita di una nuova «stagione folle» («non abbiamo un “passato-tradizione” da tradire, quanto, se mai, un FUTURO INDIMENTICABILE»<sup>338</sup>). Sin dal titolo dell’articolo, nella presentazione su «Sipario» del 1966, egli indicò lo spettacolo come una «versione teatrale n. 1», lasciando intendere, per il ‘futuro’, una possibile nuova edizione. La «versione n. 2», tuttavia, non ebbe mai luogo, ma anticipò un metodo di numerazione degli spettacoli che Bene riprenderà venticinque anni più tardi per la sua *Pentesilea*<sup>339</sup>.

Passato e futuro, già nel 1966, erano divenute per Bene nozioni instabili. Il tempo, per lui, «non esiste»<sup>340</sup>, e anche l’incontro successivo con le categorie di *kronos* e *aion*, sposate sul piano teorico sulla scorta della *Logica del senso* di Deleuze<sup>341</sup>, gli risulteranno infine strette nella prassi della scena<sup>342</sup>. A teatro il manifesto di tale dicotomia sarà

---

<sup>338</sup> C. Bene, *Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da “Il monaco” di M. G. Lewis*, «Sipario», cit., p. 27.

<sup>339</sup> Come è noto, nel 1989 e nel 1990, Bene articolò il suo progetto sulla *Pentesilea* in due momenti: *Pentesilea la macchina attoriale-attorialità della macchina*, momento n. 1 del progetto-ricerca *Achilleide, da Stazio, Kleist, Omero e post-omerica*, Castello Sforzesco di Milano, 26 luglio 1989 e *Pentesilea*, momento n. 2, Teatro Olimpico di Roma, 19 gennaio 1990. Sulla *Pentesilea* di Bene segnalò l’articolo di Simone Giorgino, *Carmelo Bene poeta: l’oscenità di Pentesilea fra riscrittura e traduzione*, «Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», 3, 11, 2013, pp. 73-85.

<sup>340</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 86.

<sup>341</sup> Un’analisi dei rapporti filosofici fra Bene e Deleuze è proposta nel saggio di Lorenzo Chiesa, *Il teatro dell’estinzione sottrattiva. Bene senza Deleuze*, «Mimesis Journal», 1, 2, 2012, pp. 107-123. Si veda anche il precedente saggio di Mohammad Kowsar, *Deleuze on theatre: a case study of Carmelo Bene’s Richard III*, «Theatre Journal», 38, 1, 1986, pp. 19-36. Lo sguardo di Deleuze su Bene è al centro, ancora oggi, di un’amplia bibliografia e di una vera fortuna critica: si veda, ad esempio, il saggio di Ismaël Jude, *Une distribution nomade*, «Agôn», 7, 2015 (<https://journals.openedition.org/agon/3290>, ultima consultazione 5 ottobre 2019), dove l’autore confronta le posizioni assunte dal filosofo nei confronti di Brecht e di Bene. La ricezione della nozione di «differenza» da parte di Bene è stata presa in esame in chiave comparata da Manuela Marchesini nell’articolo *‘In Italy the dead rule’: Marco Bellocchio’s ‘Italian difference’ between Manzoni-Camerini and Bene-Godard*, «Forum Italicum», 48, 3, 2014, pp. 363-397. Alla nozione dell’«assenza» sono inoltre dedicati i saggi di Yuri Brunello, *Carmelo Bene tra espressione e contemplazione: appunti su un teatro della presenza e della crisi*, «L’Asino di B.», 6-7, 2002, pp. 44-88 e Gilles Deleuze-Carmelo Bene: *una lettura linguistica gramsciana*, «Revista Estudos linguísticos», 40, 3, 2011, pp. 1913-1922.

<sup>342</sup> La nozione di *aion*, contrapposta a *kronos*, fu presa in esame da Gilles Deleuze nel suo saggio sulla *Logica del senso* del 1969. Così affermava il filosofo francese: se «secondo Kronos soltanto il presente esiste nel tempo», «secondo Aion soltanto il passato e il futuro insistono e sussistono nel tempo» (G. Deleuze, *Logica del senso*, trad. it. di Mario De Stefanis, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 145-150; ed. orig. *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris 1969). La dicotomia fra *aion* e *kronos* costituisce uno dei nodi teorici maggiormente discussi nell’amito dell’influenza della filosofia deleuziana su Bene. Eppure, se tale distinzione teorica fu assimilata dall’attore (C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 236), sul lato pratico egli assunse posizioni più pacate. A questo proposito si vedano le parole da lui spese nella conversazione con Nicola Savarese: «Deleuze rimane a bocca aperta dopo aver scritto, spiegato tutto l’Aion:

incarnato dal *Lorenzaccio*<sup>343</sup>, lo spettacolo del 1986 incentrato sull'«atto» («non-azione» e negazione della storia), e sul ritorno, inteso come eco e riverbero di se stesso. Nel 1966, nel *Rosa e il nero*, sembrò perseguire una strada analoga, ma nella direzione opposta: così, in una «nota diabolica» egli scrisse che il personaggio di Matilda avrebbe dovuto compiere azioni speculari rispetto a quelle eseguite dal Monaco, ma sempre «un attimo prima (in grassetto nel testo)»<sup>344</sup>.

Uno sguardo ad alcuni altri scritti critici, sino a qui non ancora citati, delinea ulteriormente la percezione dell'impatto apportato da questo spettacolo sul teatro italiano di quegli anni. In un articolo del 1980 Salvatore Cardone identificò Bene come l'artefice della «messa a morte della regia» e descrisse, a questo proposito, il 'cortocircuito' teatrale da lui realizzato nella prima scena del *Rosa e il nero*, incentrata sull'impossibilità dell'azione:

E così, ne *Il rosa e il nero*, in una specie di irresistibile tormentone, vediamo ripetersi continuamente la scena dell'incontro di Lorenzo con Antonia, scena che apre il romanzo di Lewis, ma che nello spettacolo di Bene apre e chiude continuamente una azione introversa, che non sa, non può svilupparsi e che, comunque, è inutile che si sviluppi<sup>345</sup>.

Un'ulteriore e preziosa testimonianza si deve a Ennio Flaiano in un famoso articolo pubblicato sull'«Europeo» il 10 novembre 1966, poi raccolto nel libro *Lo spettatore addormentato*<sup>346</sup>. Oltre a fornire un racconto accurato, con il quale lo scenografo Vendittelli si è detto in seguito concorde<sup>347</sup>, Flaiano riferiva le proprie sensazioni suscitate

---

ma io lo sapevo già... Che c'entra, l'Aion, anch'io lo sapevo. Come faccio a capire che non devo puntare sul visivo, ma sul sonoro, sul suono? Lo capisco perché io recito amplificato»: *Bene in cucina*, cit., pp. 111-112.

<sup>343</sup> *Lorenzaccio*, al di là di de Musset e Benedetto Varchi, regista e protagonista Carmelo Bene, Firenze, Ridotto del Teatro Comunale, 4 novembre 1986. Per un'analisi del *Lorenzaccio* nel conflitto tra teatro e spettacolo cfr. L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., pp. 88-89.

<sup>344</sup> C. Bene, *Il rosa e il nero, versione teatrale n. 1 da "Il Monaco" da di a M. G. Lewis*, «Sipario», 246, ottobre 1966, p. 27. Lo stesso Bene, nella sua *Vita*, conferma il rapporto di analogia fra *Il rosa e il nero* e il *Lorenzaccio* (cfr p. 167). Sul ruolo del gesto nel *Lorenzaccio* del 1986, si veda anche il saggio di Giulia Vittori, *Carmelo Bene and the gap in the actor's gesture*, «Forum italicum: a journal of Italian Studies», 52, 3, 2018, pp. 824-843. Della stessa autrice segnalo l'articolo, con Francesco Chillemi, *Disseminating Bene in the Anglosphere. A Translation Project*, «Mimesis Journal», 5, 1, 2016, pp. 79-89.

<sup>345</sup> S. Cardone, *La regia negata*, cit., p. 79.

<sup>346</sup> Ennio Flaiano, «*Il rosa e il nero*» di Carmelo Bene; «*Come vi piace*» di William Shakespeare, in Id., *Lo spettatore addormentato*, a cura di Anna Longoni, Adelphi, Milano 2010, pp. 197-201.

<sup>347</sup> S. Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, cit., pp. 81-82.

dalla visione di quella operazione teatrale. A questo proposito il gioco d'attore di Bene era salutato positivamente dal critico come «una ricerca liberatoria, ma senza improvvisazioni, anzi con uno studio che l'affranca dal sospetto di parodia»<sup>348</sup>; pur non mostrando un particolare interesse per il testo scelto da Bene («tutti i racconti del terrore, invece di spaventarmi mi deprimono»<sup>349</sup>), Flaiano riconosceva l'abilità drammaturgica dell'attore nel raggiungere l'esito opposto, ossia «una revisione del terrore, una utilizzazione come strumento di ironia letteraria», giungendo a «proporre insomma un'alternativa delirante alla realtà del tempo libero di massa»<sup>350</sup>.

Tra le impressioni più sorprendenti narrate dal critico vi fu inoltre la curiosa analogia con un ricordo dai *Tristi tropici* di Lévi-Strauss, dai quali l'antropologo francese aveva evocato una lunga performance teatrale a cui egli aveva assistito, presso una tribù di Tupi Kawahib, nel novembre del 1938. Proprio leggendo il racconto di Lévi-Strauss (l'opera era di recente pubblicazione in Italia<sup>351</sup>), Flaiano riferiva la spontanea associazione al teatro di Bene come «un inconscio ritorno alle origini di quest'arte». Così, infatti, scriveva:

Non nascondo che il teatro di Carmelo Bene mi interessa proprio in quanto ripropone lo spettacolo come emanazione tirannica e istrionica dell'attore, cioè come un inconscio ritorno alle origini di quest'arte. In tanta accademia registica e scenografica, in tanto teatro intimidatorio e punitivo, le proposte di Carmelo Bene hanno semmai il torto di arrivare per divertirci. Pensavo a lui leggendo le meravigliose pagine che, in *Tristi tropici*, Lévi-Strauss dedica alle serate teatrali in quella misera tribù dell'Amazzonia, dove un solo attore tiene banco, facendo più parti insieme, con desolate buffonerie, canti improvvisi, enormi e ingiustificati silenzi, mentre il fuoco acceso tiene lontano gli animali e gli spettatori grandi e piccoli sono tutti là attorno, a scoprire che oltre la loro elementare verità quotidiana ne esiste un'altra, fantastica e liberatoria<sup>352</sup>.

---

<sup>348</sup> Ennio Flaiano, «*Il rosa e il nero*» di Carmelo Bene, cit., p. 198.

<sup>349</sup> *Ibidem*.

<sup>350</sup> *Ibidem*.

<sup>351</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, trad. it. Bianca Garufi, Il Saggiatore, Milano 1960, pp. 347-348 (ed. orig. *Tristes tropiques*, Plon, Paris 1955).

<sup>352</sup> Ennio Flaiano, «*Il rosa e il nero*» di Carmelo Bene, in Id., *Lo spettatore addormentato*, Adelphi, Milano 2010, p. 197. Il rapporto fra Flaiano e Bene fu importante anche sul fronte produttivo: nel 1969, quando Bene si trovava in una situazione di emergenza finanziaria, i due parteciparono a diverso titolo a un film di Piero Zuffi del 1969, *Colpo rovente*: Flaiano per la collaborazione alla sceneggiatura, Bene come attore nel ruolo di un killer immaginario dal nome Billy Desco. Sebbene quasi mai ricordata, la presenza di Zuffi come regista non è di importanza secondaria: regista e scenografo dedito a una costanza sperimentazione artistica, egli curò anche alcuni spettacoli alla Scala di Milano con Maria Callas, Carlo Maria Giulini e Luchino Visconti. L'attrice Barbara Bouchet, impegnata nella recitazione insieme a Bene, si dichiarò «orripilata del clima caotico che vigea sul set»: si veda Vittoria Crespi Morbio, *Pietro Zuffi alla Scala*, Allemandi, Torino 2007, p. 35.

Il richiamo al racconto di Lévi-Strauss su una tribù dell'Amazzonia, in un articolo dedicato a Carmelo Bene, potrebbe destare stupore<sup>353</sup>. Nel suo racconto antropologico, oltre agli elementi della trama (incentrata sulle gesta dell'uccello *japim*, alle prese con altri animali, oggetti e spiriti, sui quali infine riusciva a trionfare), Lévi-Strauss aveva riferito l'esecuzione di parti vocali «stranamente simili al canto gregoriano»<sup>354</sup> e la progressiva «perdita di coscienza» da parte dell'attore principale, il quale finiva, durante il corso della rappresentazione, per trovarsi «sopraffatto dai suoi personaggi». Si trattava, infatti, di una narrazione a una sola voce, in due serate, nella quale Taperahi si produceva in un'ampia gamma di «diverse voci che gli divenivano estranee, ognuna [delle quali] acquistava una natura così decisa che era difficile credere che appartenessero allo stesso individuo». Nei momenti di difficoltà e di stanchezza fisica (la 'rappresentazione' era durata più di otto ore), l'attore principale era sostenuto da due voci recitanti di supporto e dall'accompagnamento di flauti<sup>355</sup>. Bene, per parte sua, non commentò questa suggestione, certamente lontana dai suoi riferimenti più consueti; egli si limitò, molti anni dopo, a rimproverare il critico per non aver sufficientemente apprezzato il romanzo di

---

<sup>353</sup> Nel 1967 anche Alberto Arbasino propose un accostamento analogo, con un riferimento all'altra opera di recente pubblicazione dell'antropologo francese, *Il Pensiero selvaggio* (trad. it. Paolo Caruso, Il Saggiatore, Milano 1964; ed. orig. *La Pensée sauvage*, Plon, Paris 1962). In uno scritto apparso sulla rivista «Quindici», intitolato *Il teatro selvaggio*, Arbasino salutava la Compagnia Legnanese come unico caso di «teatro nazional-popolare» in Italia, facendo un'eccezione per il solo Carmelo Bene nel panorama italiano: entrambe queste esperienze erano da lui presentate come «la migliore recitazione oggi in Italia: e la più frenata, la più divertente, la più efficace nel praticare lo "straniamento"». Alberto Arbasino, *Il teatro selvaggio*, «Quindici», n. 6, 1967, ora in *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, a cura di Nanni Balestrini, con un saggio di Andrea Cortellessa, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 142-145 (qui p. 143).

<sup>354</sup> A motivo di questo racconto, unico e prezioso, a Lévi-Strauss è stato recentemente accusato di aver in parte attinto al proprio bagaglio culturale per descrivere la performance teatrale di Taperahi, adoperando una terminologia derivante dai generi artistici a lui più familiari («canto gregoriano», «operetta», «*Sagra della primavera*», «*Nozze*»). È questa la critica che gli è stata mossa dallo studioso americano Lawrence Kramer, legato alla 'New Musicology', il quale ha accusato l'antropologo francese di aver perpetuato l'«arroganza della cultura europea», attraverso le sue «invenzioni» e i suoi accostamenti musicali (Lawrence Kramer, *Song as Paraphrase*, «New Literary History», 46, 2015, pp. 573-594; qui p. 573). Eppure, oltre a queste 'gravi' sovrapposizioni culturali, Lévi-Strauss è stato in grado di fornire un racconto che appare invece scritto all'insegna della migliore critica teatrale, in grado cioè di restituire al lettore lo svolgimento e i dati essenziali di una rappresentazione che altrimenti non sarebbe stata testimoniata. Sul valore essenziale del racconto di Lévi-Strauss, sotto il profilo teatrale, rimando a Marzia Pieri, *Teatro e letteratura*, in *Il teatro e le arti: un confronto tra linguaggi*, a cura di Luigi Allegri, Carocci, Roma 2017, pp. 15-42 (qui pp. 16-17).

<sup>355</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, cit., p. 349.

Lewis in quanto tale, nonostante la sua «ipercollaudata sagacia»<sup>356</sup>. Eppure, alla base della rievocazione di Flaiano, vi era probabilmente un'intuizione che, pur se con semplicità, può essere qui interessante non trascurare del tutto: fra gli altri, la musicalità, l'uso della voce, la concentrazione dello spettacolo in un unico attore impegnato in una performance spinta fino a livelli di 'misticismo', coincidenti con la perdita progressiva della dimensione ordinaria della parola verso un tipo di racconto verbale e musicale al tempo stesso.

Oltre al caso particolare di Flaiano, le recensioni dell'epoca si divisero generalmente, come spesso accade per gli spettacoli di Bene, fra apprezzamenti e critiche. È significativo osservare entrambi i casi per saggiare i punti limiti di una ricezione che fu sovente altalenante: se, ad esempio, la rivista «Sipario» accolse entusiasticamente *Il rosa e il nero* («in quei perfetti e raffinatissimi capolavori di tecnica teatrale che sono gli spettacoli di Carmelo Bene la recitazione non può essere giudicata a sé. Essa è fusa, sommersa, sovrapposta e sottoposta al gesto, alle luci, ai suoni, ai rumori, al canto...<sup>357</sup>»), «Il Dramma» ospitò un punto di vista più freddo e distaccato. Giovanni Calendoli, già autore della tiepida recensione nei confronti della *Manon* del 1964<sup>358</sup>, parlò infatti dello spettacolo nei termini di una «caotica rappresentazione di eventi orridi, di delitti raccapriccianti e di osceni amori conventuali in un pasticcio compositivo che riunisce approssimativamente cascami di diversa provenienza»<sup>359</sup>. Senza entrare nel merito dei gusti personali, la recensione di Calendoli, tratta da un articolo dedicato dallo studioso alle «ribalte minori», offre lo spunto per una breve digressione su un aspetto non marginale nel teatro di Bene e in seguito oggetto di una notevole fama critica. La nozione dell'«osceno», qui menzionata in senso letterale da Calendoli a proposito del contenuto dell'opera, acquisì un'importanza teorica crescente nella polemica scatenata da Bene sul rapporto fra teatro e spettacolo. Dalle varianti e 'conseguenze' delle riflessioni beniane su questi temi, sviluppate dall'attore a partire da un'ipotesi etimologica e sulla scorta di

---

<sup>356</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 173.

<sup>357</sup> Corrado Augias, *Il Male e il Bene (Carmelo)*, «Sipario», a. XXI, 247, 1966, pp. 34-35.

<sup>358</sup> Cfr. *supra*, p. 74.

<sup>359</sup> Giovanni Calendoli, *Ribalte minori*, «Il Dramma», 1966, a. 42, n. 362-363, pp. 164-165.

letture filosofiche, scaturì infine una fortuna notevole anche fuori dall'ambito del teatro, tutt'oggi frequentemente attestata.

Non può essere troppo fuorviante immaginare che le letture gotiche, quali *Il Monaco*, e le successive frequentazioni 'sadiane' degli anni Settanta avessero contribuito allo sviluppo di una familiarità verso tematiche poi 'esplose' nell'incontro con la «pornografia» letteraria celebrata da Bene negli scritti di Kafka<sup>360</sup>. Proprio all'alba della stagione concertistica, in una conversazione con Maurizio Grande nel 1978, Bene espresse chiaramente il suo interesse nei confronti del «linguaggio dell'eccesso», «dell'eccesso del desiderio», della «trasgressione della trasgressione». A teatro egli ereditò la nozione dell'«osceno come ciò che si produce fuori dalla scena», istituendo come primaria una derivazione etimologica di *obscenum* (da *ob* e *scena*), già enfatizzata da Baudrillard<sup>361</sup>.

I percorsi filologici chiamati in causa da Bene adempivano alla necessità di sostenere in chiave storica e letteraria le proprie posizioni nell'arte. Ma le gabbie critiche che si pretenderebbe costruire intorno ad alcune sue affermazioni possono dare vita a forme di letture 'obbligate', riduttive e persino devianti dal significato originario o dalla proporzione negli scritti dell'autore<sup>362</sup>. È questo il caso, ad esempio, dell'enfasi linguistica con cui Bene derivava il termine 'attore' dal latino *agere*, in contrapposizione all'italiano «agire»<sup>363</sup>. Tali posizioni, pur coerenti con il pensiero dell'autore e valide sul suo piano teorico, sono spesso state assunte fuori contesto e, paradossalmente, persino prive, in alcuni casi, della menzione esplicita di Bene. Così, ancora negli ultimi tempi, si è assistito

---

<sup>360</sup> Si veda, per esempio, Maurizio Grande, *L'estetica del dispiacere: conversazione con Carmelo Bene*, «Cinema e cinema», nn. 16-17, luglio-dicembre 1978, ora in Carmelo Bene, *Contro il cinema*, a cura di Emiliano Morreale, Minimum Fax, Roma 2011, pp. 136-160 (qui pp. 158-159).

<sup>361</sup> Jean Baudrillard, *Le strategie fatali*, trad. it Sandro d'Alessandro, Feltrinelli, Milano 1984, p. 104 (ed. orig. *Les stratégies fatales*, Grasset, Paris 1983). Umberto Galimberti ha ricordato la riflessione di Baudrillard sull'«osceno» in una sua opera recente: cfr. Id., *Le cose dell'amore*, Feltrinelli, Milano 2014 (edizione ebook). Per una trattazione più circostanziata, segnalo il saggio di Tito Marci, *L'«irredentismo» dell'Oggetto. Il principio del Male nel pensiero sociologico di Jean Baudrillard*, «Sociologia. Rivista Quadrimestrale di Scienze Storiche e Sociali», a. XLIV, n. 1, 2010, pp. 45-70 (qui p. 55).

<sup>362</sup> Sui rischi di costruire «elucubrazioni» intorno ai «geniali paradossi» di Bene, Siro Ferrone si è espresso con toni perentori, definendo tali operazioni critiche l'«involontaria parodia» del pensiero dello stesso attore. Cfr. Id., recensione di *I miei anni con Carmelo Bene* di Giuliana Rossi, «Drammaturgia», s.d. (<http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=2832>, ultima consultazione 10 giugno 2019).

<sup>363</sup> Sulla questione del rapporto fra *agere* e «agire», secondo la distinzione beniana, cfr. *Bene in cucina*, cit., p. 26.

a forme di citazioni e usi che spesso tralasciano di citare proprio Bene, in una strana forma di assimilazione, di omaggio e di dimenticanza al tempo stesso<sup>364</sup>.

Poco dopo *Il Rosa e il nero*, sempre nel 1966, «Sipario» annunciò una nuova sceneggiatura di Bene per un film intitolato *Pinocchio dappertutto*, in collaborazione con Nelo Risi<sup>365</sup>. Si trattò di un interessante progetto, rimasto irrealizzato, che avrebbe previsto, oltre alla partecipazione di Bene nel ruolo di Pinocchio, anche quelle di Totò per la parte di Geppetto, di Giancarlo Cobelli nel ruolo dell'omino di Burro e, infine, di un'attrice famosa per la Fatina dai capelli turchini (erano menzionati i nomi di «Brigitte Bardot o Virna Lisi o Claudia Cardinale»). Dopo un'introduzione di Corrado Augias e una testimonianza dello stesso Bene, il quale raccontava la collaborazione con Risi come «un vero e proprio godimento»<sup>366</sup>, l'articolo si concludeva con una postilla finale dai toni di una dichiarazione poetica: la difesa del caos come possibilità creativa e di confluenza di «elementi anche disparati, come sovrapposizione di piani, e infine come “ensemble”»<sup>367</sup>. Contestualmente egli si scagliava contro la critica, accusata di aver adottato per lui definizioni di «genere sperimentale»<sup>368</sup>; Bene, al contrario e come è stato già accennato<sup>369</sup>, riteneva che la categoria più adatta per sé fosse quella di «primo esperimento di Teatro totale»<sup>370</sup>. L'omaggio allo pseudonimo gozziano adottato da Mejerchol'd, che traspare sin dal titolo del progetto, *Pinocchio dappertutto*, riabbracciava

---

<sup>364</sup> Il numero di testi in cui appare la nozione beniana dell'«osceno» non consente qui un elenco. Nei primi anni Ottanta si trova un'assonanza già molto chiara nel volume di Rino Mele, *Scena oscena: rappresentazione e spettacolo*, Officina, Roma 1983; fra i più recenti, a testimonianza della vitalità della questione, segnalo il testo teatrale di Lino Musella e Paolo Mazza, *Strategie fatali*, prefazione di Davide Enia, Cue Press, Bologna 2015 (edizione ebook). Fuori dall'ambito teatrale Antonio Scurati ha rinvenuto la creazione di un «falso etimo» da parte di Bene, parlando di una «visione etimologicamente fantasiosa ma filosoficamente rigorosa»: A. Scurati, *Dal tragico all'osceno. Narrazioni contemporanee del morente*, Bompiani, Milano 2012 (edizione ebook; capitolo 1, paragrafo: «Shoah e reality show. L'arte condegenere»). L'osservazione di Scurati è tuttavia discutibile, in quanto la derivazione etimologica chiamata in causa da Bene si trova pur correttamente attestata.

<sup>365</sup> Carmelo Bene, *con pinocchio sullo schermo (e fuori)*, premessa di Corrado Augias, «Sipario», a. 21, n. 244-245, agosto-settembre 1966, pp. 92-96. L'articolo contiene anche una selezione di cinque brani dalla sceneggiatura del *Pinocchio dappertutto*. Oltre a Risi come regista, figurano nel progetto i nomi di «Franco Cancellieri (produzione), Totò (Geppetto), Giancarlo Cobelli (L'omino di burro), Brigitte Bardot o Virna Lisi o Claudia Cardinale (La fatina dai capelli turchini)».

<sup>366</sup> Ivi, p. 92.

<sup>367</sup> Ivi, p. 93.

<sup>368</sup> *Ibidem*.

<sup>369</sup> Cfr. *supra*, p. 76 e n.

<sup>370</sup> *Ibidem*.

idealmente le tematiche del grottesco di cui si è già parlato a proposito dei primi spettacoli di Bene. Non a caso egli concludeva la postilla affermando la propria appartenenza a tale poetica, confortata anche dalla lettura di un volume, a cura di Vito Pandolfi ed Erminia Artese, sul *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, poco prima pubblicato dall'amico Roberto Lerici<sup>371</sup>: «Vito Pandolfi è riuscito a documentare come le origini del teatro italiano siano da ricercare nel cosiddetto *Teatro Goliardico* (Lerici editori) e non già ad Assisi. Perché i nostri critici, usando a mo' di insulto la parola "goliardico", sputano in faccia alla nostra tradizione?».

Con queste considerazioni si concludeva l'annuncio del nuovo progetto artistico. Sebbene rimasto irrealizzato<sup>372</sup>, il *Pinocchio dappertutto* non fu privo di importanza nel percorso dell'attore. Si potrebbe affermare che Bene, riprendendo una sua citazione da Gozzano, «vedeva Pinocchio e il suo destino»<sup>373</sup>: da un lato, poiché in seguito avrebbe realizzato altre edizioni teatrali e televisive, sino all'ultima del 1998; dall'altro lato, poiché tale progetto testimoniò un raggio di azione lungo direttrici non prive di apparentamenti. Contrariamente alla lettura di Bene come di un 'genio' troppo spesso considerato in maniera astratta, e forse per questo anche fumosa, i fili storici che collegano il percorso dell'attore a radici teatrali precedenti ne rafforzano invece la profondità e la portata culturale: un'operazione precisa, concreta e che, pur procedendo talvolta nel «caos», molto poco ebbe di improvvisato.

---

<sup>371</sup> *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, a cura di Vito Pandolfi e Erminia Artese, introduzione di V. Pandolfi, Lerici, Milano 1965.

<sup>372</sup> La vicenda della mancata realizzazione del *Pinocchio dappertutto* di Bene è stata recentemente raccontata da Luisa Viglietti in un articolo apparso sulla rivista «Il Reportage», n. 20, ottobre-dicembre 2014, pp. 92-97.

<sup>373</sup> Il verso dai *Colloqui* di Gozzano è citato da Bene in *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 44.

### Capitolo 3. Il ritiro e il ritorno

Fra l'inverno del 1965 e la primavera del 1968 Bene lavorò con grande perseveranza e assiduità. È interessante osservare le tappe ravvicinate del cammino che, nel passaggio dei trent'anni di età e all'apice dell'esperienza laboratoriale, condussero l'attore verso la prima e inattesa pausa dal teatro, destinata a durare cinque anni. Dopo il *Faust o Margherita*, scritto con Franco Cuomo<sup>374</sup> e approdato a Sarajevo (i Balcani, non Parigi, furono il terreno quasi mai ricordato della sua prima esperienza all'estero<sup>375</sup>), egli si dedicò a una nuova serie di lavori teatrali: oltre al *Rosa e il nero*, furono gli anni di *Pinocchio '66*, di *Salvatore Giuliano*, *vita di una rosa rossa* di Nino Massari, del dramma elisabettiano *Arden of Feversham* (lo spettacolo che segnò la decisione di una pausa dal teatro<sup>376</sup>), della quarta edizione dello *Spettacolo-concerto Majakovskij* e, per ultimo, del *Don Chisciotte*<sup>377</sup>. Nel dicembre del 1966 l'attore presentò, presso il Beat 72 di Roma<sup>378</sup>, l'adattamento teatrale di *Nostra Signora dei Turchi*<sup>379</sup>, la cui stesura aveva completato, al ritmo di «diciassette ore di media al giorno»<sup>380</sup>, presso la casa al mare dei genitori a Santa Cesarea Terme; la stessa località dove, due anni prima, aveva iniziato la scrittura del

---

<sup>374</sup> Per il racconto di Bene sui «primi approcci al *Faust*» e sull'amicizia con Cuomo si veda C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 199.

<sup>375</sup> Sul soggiorno teatrale a Sarajevo si veda ivi, pp. 200-201, dove Bene racconta anche le sue frequentazioni nella «zona turca» della città.

<sup>376</sup> Scrive Salvatore Cardone: «fu ai tempi di *Arden* che Bene maturò la decisione di lasciare il teatro; quello spettacolo, sintomaticamente, tra segni evidenti di velleitarismo ed impotenza, “narrava” del fallimento di un artista; le repliche, per l'incomprensione generale, che veniva a confermare beffardamente questo fallimento, furono bruscamente interrotte, e sostituite dalla ripresa del *Majakovskij*» (Id., *La regia negata*, cit., p. 91).

<sup>377</sup> Per l'elenco dettagliato degli spettacoli di Bene, si veda anche la teatrografia contenuta nelle *Opere*, pp. 1556-1557. Sul *Don Chisciotte* di Bene e de Berardinis si veda il contributo dei due autori, con Fadini, *La crisi di chi guarda*, apparso su «Sipario», 271, 1968, pp. 12-14, dove i tre rispondono anche ad alcune critiche sollevate da Gian Antonio Cibotto e Giorgio Prosperi.

<sup>378</sup> Sull'esperienza del Beat 72 di Roma rimando alle preziose ricerche condotte da Livia Cavaglieri e Donatella Orecchia nel volume *Memorie sotterranee: Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Accademia University Press, Torino 2018 (per le pagine dedicate alla presenza di Bene pp. 262-272) e il saggio di Orecchia, *La stagione di Carmelo Bene al Beat 72 (1966-1967): l'inciampo come metodo*, «Il castello di Elsinore», 79, 2019, pp. 27-44.

<sup>379</sup> Dopo aver assistito a una replica di *Nostra Signora dei Turchi*, Augias definì Bene «bricoleur nato»: cfr. C. Augias, *Una raccolta di memorie divertente e feroce l'ultimo spettacolo di Carmelo Bene*, «Sipario», n. 249, gennaio 1967, p. 30. Anche Arbasino, l'anno precedente, aveva menzionato, in chiave teatrale, la nozione del *bricolage* trattata da Lévi-Strauss, come esempio di una «tipica operazione strutturalistica»: cfr. Id., *La maleducazione teatrale. Strutturalismo e drammaturgia*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 78-80.

<sup>380</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 197.

romanzo, «duecento metri a picco sulla scogliera» e «sotto la minaccia dell'arma d'un'autocritica efferata»<sup>381</sup>; due anni più tardi vi girerà anche l'omonimo film, premiato a Venezia fra polemiche e scandali<sup>382</sup>.

### 3.1 Le esperienze cinematografiche e i manifesti del 1967-68

Il primo passo cinematografico Bene lo fece sul set marocchino dell'*Edipo Re* di Pasolini (1967), dove apparve, con voce doppiata, nel ruolo di Creonte<sup>383</sup>. L'avvio di uno statuto autoriale fu segnato dal cortometraggio *Hermitage* del 1968. Con questo bagaglio di esperienze egli si cimentò nell'«eroica» impresa della realizzazione di cinque film<sup>384</sup>, quasi sempre senza budget e nella formula delle autoproduzioni<sup>385</sup>; come sua consuetudine, Bene affrontò il cinema con spirito di performance, portando al limite della sopportazione fisica e psichica se stesso e le persone a lui vicine in quell'avventura. Sul set di *Salomè* – «i camerini cosparsi di farmaci e siringhe»<sup>386</sup> – egli fu trovato svenuto e fu rianimato da un amico medico presente in studio<sup>387</sup>. Per il *Don Giovanni* trasformò la sua stessa abitazione in luogo di riprese, posizionando un numero esorbitante di cavi

---

<sup>381</sup> Ivi, p. 223.

<sup>382</sup> Gli aneddoti rissosi di Bene alla Biennale di Venezia del 1968 sono stati raccontati numerose volte, con una certa confusione e variazione di dettagli: lo schiaffo inferto a un giudice che non aveva votato il suo film, le minacce di omicidio da parte di Bene nei confronti della suddetta persona, l'arrivo teatrale di Lydia Mancinelli con i giornalisti nella questura dove Bene si era spontaneamente recato, gli articoli apparsi sui giornali il giorno successivo e la definitiva assegnazione del premio. Tutto questo clamore è stato spiegato da Bene con l'esigenza, vitale, che egli aveva di ottenere quel premio: persuaso della vittoria, egli aveva già assunto debiti per la realizzazione del successivo film, *Capricci* (1969).

<sup>383</sup> Per il racconto di quella prima esperienza cinematografica, cfr. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 263. Si vedano anche gli aneddoti raccontati in *Pasolini e noi: relazioni tra arte e cinema*, a cura di Laura Cherubini, catalogo della Mostra tenuta a Torino nel 2005 e Roma nel 2005-2006, Silvana, Cinisello Balsamo 2005, p. 83.

<sup>384</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 286.

<sup>385</sup> L'ambito filmico non costituisce l'oggetto principale della presente ricerca, ma è possibile fare riferimento a un'ampia e aggiornata bibliografia

<sup>386</sup> Ivi, p. 286. 'Spargere' e 'cospargere' sono verbi che ricorrono frequentemente nella scrittura di Bene. Si pensi, fra gli altri, alla «via sparsa di petali di rose» (*Nostra Signora dei Turchi*, in *Opere*, cit., p. 101), alla «luce nascente, sparsa ovunque in specchietti nel fogliame del nespolo» (*Credito italiano*, in *Opere*, cit., p. 184) e una citazione dalla *Signorina Felicita* di Gozzano «il volto quadro, tutto sparso d'efeliadi leggere» (*L'orecchio mancante*, cit, p. 238).

<sup>387</sup> Per il racconto dell'incidente medico capitato a Bene durante le riprese della *Salomè*, si veda C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 286.

elettrici e rischiando di provocare incendi da cortocircuito<sup>388</sup>. L'attore uscirà da quell'epopea stremato, con un fallimento finanziario alle spalle e un'idea indelebile della settima arte come «rovina» di sé stessi, conclusione a cui era pervenuto anche a proposito del teatro («il mestiere del teatro brucia la vita»<sup>389</sup>). In cambio, egli trasse un rinnovato bagaglio di letture e di opinioni scaturite dall'esperienza con la pellicola e dall'incontro con il mondo della critica cinematografica di quegli anni, italiana e francese, verso una definitiva consacrazione intellettuale. Centrale, in quegli anni, fu il rifiuto dell'immagine: «alla volgarità dell'immagine "artistica" riservo da sempre, disgustato, la mia intransigente ostilità iconoclastica»<sup>390</sup>. In seguito all'incontro con Deleuze, le nozioni di *image-mouvement* e di *image-temps*<sup>391</sup> diverranno, a posteriori, le chiavi di lettura per spiegare l'uscita in grande da un'arte nei confronti della quale, è stato scritto, egli si posizionò sempre *contro*<sup>392</sup>. Ma anche dopo aver archiviato ogni ulteriore progetto cinematografico, proprio l'immagine acustica, come osserva Deleuze richiamando

---

<sup>388</sup> Cfr. il racconto delle riprese del *Don Giovanni* contenuto in S. Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, cit., pp. 96-108 (qui p. 99).

<sup>389</sup> Così Bene: «Il mestiere del teatro brucia la vita: pensate a Pasternak: non prove esige dall'attore, ma un'autentica rovina»: Lisa Ferlazzo-Natoli, 1999, *il seminario*, in *A CB. A Carmelo Bene*, a cura di Gioia Costa, Editoria & spettacolo, Roma 2003, pp. 111-115 (qui p. 114). Nello stesso volume sono contenuti scritti di J.-P. Manganaro, Camille Dumoulié, A. Attisani, Sandro Lombardi, Romeo Castellucci, Achille Brugnini, Silvia Pasello, M. Contini, Doriano Fasoli, Elisabetta Sgarbi, G. G. Luporini, G. Costa, G. Dotto, Michela Martini, Sonia Bergamasco, Renato Nicolini, Paolo Puppa, P. Bellugi, Paolo Pelliccia, Tiziano Fario, F. Cuomo, R. Maenza, Enzo Moscato, Alfonso Santagata, Davide Iodice, Davide Riboli, Luca Buoncristiano, Enrico Ghezzi, M. Grande, P. Giacchè).

<sup>390</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 269. Ancora nel 1997 Bene espresse la sua concezione nei confronti dell'immagine: «In quanto categoria, l'immagine per me è volgare. L'uso televisivo che ne ho fatto in questo caso è sempre ironico» (Rodolfo Di Giammarco, *Il 'Macbeth' di Carmelo Bene non ha paura della televisione*, «la Repubblica», 5 aprile 1997). Per uno studio sul ruolo dell'immagine nell'esperienza cinematografica di Bene, all'insegna dell'«occhio mancante», si veda G. Bartolucci, *Il trittico-immagine (Carmelo Bene)*, «Scrittura scenica», 3, 1971, pp. 21-42.

<sup>391</sup> Nell'*Image-temps* Deleuze definisce Carmelo Bene «un des plus grands constructeurs d'images-cristal» e «sans doute, le plus proche d'Artaud»: Id., *L'image-temps : cinéma 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985, pp. 247-248 (trad. it. Liliana Rampello, Einaudi, Torino 2017). Proprio dopo un incontro con Deleuze a Parigi, Bene comunicò la sua intenzione di interrompere l'esperienza cinematografica: «C'est lors de cette même rencontre, peu après le départ de Deleuze, que Carmelo Bene me confirma son intention contraire de ne plus faire de cinéma, dont il avait cru un temps qu'il lui ouvrirait un champ de possibilités esthétiques».

<sup>392</sup> Questo è il titolo scelto per la raccolta di scritti di Bene sul cinema, nel volume già citato curato da Emiliano Morreale (C. Bene, *Contro il cinema*, cit.). Nell'ambito degli studi sull'esperienza cinematografica di Bene segnalò, oltre al libro di Cosetta G. Saba già citato, anche Alessandro Cappabianca, *Carmelo Bene. Il cinema oltre se stesso*, Pellegrini, Cosenza 2012; Paola Boioli, *Bene, il cinema della dépense*, Falsopiano, Alessandria 2011 e Giulia Raciti, *Il ritornello crudele dell'immagine. Critica e poetica del cinema di Carmelo Bene*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

Saussure<sup>393</sup>, diverrà per Bene parte integrante della ricerca sonora condotta sulla *phonè*. Non solo: dall'esperienza del cinema egli ereditò la figura del rumorista, trasportato a teatro come suo alter-ego nel palcoscenico del *Lorenzaccio* del 1986<sup>394</sup>.

L'esperienza cinematografica segnò l'avvio di una nuova e intensa stagione di letture di carattere teorico e filosofico («dai trenta ai quarantacinque anni ho letto moltissimo. Cercavo un mio tornaconto continuo, una mia verifica»<sup>395</sup>). Fu in quel periodo che si andò formando in Bene l'ideale di un «antierudito, un antiumanista», dedito a una «vanificazione sistematica della cultura»<sup>396</sup>. Le suggestioni esercitate dalle letture di quegli anni appaiono in maniera lampante negli omaggi, in forma di citazione, sovente licenziati dall'attore, il quale cominciò a definirsi «inattuale», prendendo a prestito un termine tipicamente nietzschiano, e ad affermare il proprio rifiuto della contemporaneità<sup>397</sup>. Investendo sia l'ambito filosofico sia quello cinematografico, egli assunse posizioni nette anche nei confronti di se stesso: «non so dire se sono un idealista ma, certo, mi vergogno di essere un cineasta»<sup>398</sup>. Dalle letture nietzscheane trasse infine ispirazione per il titolo del suo primo volume di carattere teorico, apparso nel 1970: *L'orecchio mancante*<sup>399</sup>.

---

<sup>393</sup> Si deve a Deleuze un'osservazione, molto spesso citata, sul rapporto fra immagine e *phonè* nel teatro dell'attore salentino. Il filosofo francese scrisse infatti che Bene, dopo aver frequentato a lungo l'immagine nel teatro e nel cinema, «passò interamente l'immagine nel sonoro», in una relazione di contaminazione e compenetrazione reciproca fra i due elementi. Appurato che ogni immagine contiene elementi sia visivi sia sonori, Bene arrivò non solo a «estrarre il sonoro dal visivo, ma anche a estrarre dalla sonorità vocale tutte le infinite potenze musicali di cui essa è capace». Per parte sua, Bene incamerò le riflessioni deleuziane sul suo teatro arrivando a farne eco anche in alcune frasi nel testo del suo *Lorenzaccio* («tramontava il tramonto nelle stanze sonore senza immagini»: cfr. Id., *Lorenzaccio*, in Id., *Opere*, cit., p. 41).

<sup>394</sup> Cfr. *supra*, p. 67.

<sup>395</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 386.

<sup>396</sup> *Ibidem*.

<sup>397</sup> Sulla nozione del rifiuto in Bene, espressa in particolare negli anni della stagione cinematografica, si veda la prefazione di Emiliano Morreale a C. Bene, *Contro il cinema*, cit., pp. 5-14.

<sup>398</sup> *Ibidem*.

<sup>399</sup> Bene raccolse la scelta del suo titolo nella sua *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 229: egli prese ispirazione dall'aforisma 386 raccolto in *Umano, troppo umano* (cfr. F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, vol. II. *Frammenti postumi (1878-1879)*, versioni di Sossio Giametta e Mazzino Montinari, Adelphi, Milano 1967, p. 126. Bene definì il suo libro *L'orecchio mancante*, preparato per il Festival di Venezia di quell'anno come un'accusa contro la critica cinematografica, un «esame del cinema che non è cinema, della critica cinematografica che non è critica cinematografica»: cfr. l'intervista all'attore curata da Oreste Del Buono, apparsa su «L'Europeo», n. 31, 30 luglio 1970 e poi nuovamente in O. Del Buono, *Il comune spettatore*, Garzanti, Milano 1979; ora in C. Bene, *Contro il cinema*, cit., pp. 94-101 (qui pp. 97 e 99).

Prima di procedere oltre, vale la pena soffermarsi brevemente su alcuni eventi che segnarono il cammino dell'attore alla fine degli anni Sessanta. Nel suo saggio già citato sulla *regia negata*, Salvatore Cardone riscontrò il «rinnovamento continuo dei riferimenti musicali di Bene»<sup>400</sup> negli anni compresi fra il 1966 e il 1968. Nello specifico, Cardone si riferiva non tanto alle «“musiche” da lui concretamente utilizzate nei suoi spettacoli», quanto piuttosto alla «Musica come modello da trasporre teatralmente»<sup>401</sup>. Tali osservazioni, oltre a gettare luce su un aspetto poco studiato nella vita dell'artista, rivelano al tempo stesso un punto di vista inevitabilmente condizionato del momento stesso in cui l'autore – all'epoca allievo al primo anno dell'Accademia d'arte drammatica dopo una laurea in filosofia a Salerno – ebbe a scrivere il suo articolo: il testo risale infatti al 1980, anno centrale nella stagione concertistica di Bene, dopo l'esordio del *Manfred*. Dopo aver introdotto la musicalità della recitazione nei «grandi attori della tradizione», Cardone contestualizzava «il “cantato” della recitazione [...] in una partitura complessiva le cui linee musicali riguardano i gesti, i silenzi, le luci, gli aspetti metrici come quelli visivi, oltre che sonori; poi agito come rottura di un equilibrio, come ricerca continua contro ogni cristallizzazione di modelli fissi»<sup>402</sup>. Si tratta di punti che trovarono, come è noto, ampio spazio nell'operazione teatrale di Bene sui melologhi; ma nei convulsi anni fra il 1966 e il 1968 Bene era alle prese con un altro tipo di processo creativo, in una fase delicata di autoaffermazione ed esplorazione, alla ricerca di uno spazio di autonomia nel tessuto teatrale italiano in rapida evoluzione. Senz'altro, all'avvio dei suoi trent'anni di età, Bene non godeva ancora del riconoscimento come il «più grande fra gli uomini-teatro del secondo Novecento italiano»<sup>403</sup>. In una *pièce* metateatrale del 1968, *Il ricatto a teatro*, Dacia Maraini scelse proprio «Carmelo» per il nome di uno dei suoi personaggi più tormentati: costui, poi interpretato da Carlo Cecchi, doveva raffigurare un «attore, venticinquenne, povero. E ricattatore, povero». Nella scena conclusiva egli avrebbe sentenziato che «Il teatro è morto, il teatro è morto, il teatro è morto», per poi concludere che la recitazione era «l'arte dei senza arte, l'arte dei bugiardi». A epilogo della vicenda,

---

<sup>400</sup> S. Cardone, *La regia negata*, cit., p. 83.

<sup>401</sup> *Ibidem*.

<sup>402</sup> *Ivi*, pp. 82-83.

<sup>403</sup> Così Taviani nel suo *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., p. 220.

il personaggio Carmelo si sarebbe buttato fra le braccia di un'attrice, di nome Gim, affermando laconicamente «la parola è il nostro onore, la parola è il nostro tutto!»<sup>404</sup>.

Oltre alla fucina degli spettacoli, il furore creativo di quegli anni fu accompagnato dall'uso consapevole e sistematico di toni e provocazioni che contribuirono ad accrescere la notorietà di un fenomeno che ormai non poteva più passare inosservato. Se sul piano mediatico gli scandali provocati da Bene, o dal suo alter ego pubblico, garantirono una fama e una popolarità ancora oggi in auge, su un livello più sostanziale egli ricevette apprezzamenti inattesi e dimostrazioni di stima anche da figure del teatro apparentemente a lui estranei e di generazioni precedenti alla sua. Fra queste non è spesso ricordata, ad esempio, l'opinione espressa nei suoi confronti da Carlo Maria Pensa. Nell'ottobre del 1967 il drammaturgo e critico milanese aveva pubblicato sul «Dramma» un articolo polemico nei confronti del Convegno di Ivrea «per un nuovo teatro» che si era svolto fra il 10 e il 12 giugno di quell'anno<sup>405</sup>. In quell'occasione Pensa aveva denunciato la «confusione delle idee» dell'iniziativa e aveva bocciato come «o stantia o contraffatta» l'avanguardia che si era presentata come tale; ma fra i partecipanti al convegno egli fece

---

<sup>404</sup> Dacia Maraini, *Il ricatto a teatro*, «Sipario», 263, 1968, pp. 38-52 (qui p. 52). Come riportato nel numero della rivista, lo spettacolo fu rappresentato nel febbraio 1968 a Roma, al Teatro di Via Belsiana, dalla Compagnia del Porcospino, con la regia di Peter Hartman e la partecipazione di Laura Betti, Claudio Camaso, Isabel Ruth, Carlo Cecchi e Paolo Graziosi. Nei numeri successivi di «Sipario» si legge di alcune diatribe scoppiate all'interno della Compagnia, intorno, in particolare, alla figura di Laura Betti.

<sup>405</sup> Il manifesto del Convegno fu pubblicato da «Sipario» nel numero 247 del 1966 (pp. 2-4), a firma di Corrado Augias, Giuseppe Bartolucci, Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Cathy Berberian, Sylvano Bussotti, Antonio Calenda e Virginio Gazzolo, Ettore Capriolo, Liliana Cavani, Leo De Berardinis, Massimo De Vita e Nuccio Ambrosino, Edoardo Fadini, Roberto Guicciardini, Roberto Lerici, Sergio Liberovici, Emanuele Luzzati, Franco Nonnis, Franco Quadri, Carlo Quartucci e il Teatrogruppo, Luca Ronconi, Giuliano Scabia, Aldo Trionfo. Gli *Elementi di discussione* del convegno si trovano in «Teatro», a. II, n. 2, autunno-inverno 1967-1968, pp. 18-43 (nello stesso numero si vedano i testi di Edoardo Fadini, *Ragioni di un convegno*, pp. 8-17 e di Roberto Lerici, *Il linguaggio drammaturgico*, pp. 26-32) e «La scrittura scenica», 5, 1972, pp. 13-22. In occasione del cinquantenario, nel 2017 si è tenuto a Genova un convegno di studi i cui atti sono stati raccolti nel volume *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, AkropolisLibri, Genova 2018. Anche nel 1987 si tenne un Convegno, in occasione dei primi vent'anni, intitolato «Memoria e Utopie»: cfr., a questo proposito, Gianfranco Capitta, Gianni Manzella, Oliviero Ponte di Pino, *Ivrea 87. Realtà e utopie Intorno al "nuovo teatro"*, «ateatro», 44.5 (disponibile online: <http://www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=44&ord=5>, ultima consultazione 24 settembre 2019). Il sito web di «ateatro» ha inoltre pubblicato un dossier sul convegno del 1967, contenenti materiali raccolti e introdotti da Francesco Bono (<http://www.ateatro.org/mostravoce2.asp?alfabeto=Ivrea>, ultima consultazione 24 settembre 2019). Trovo interessante segnalare che, già nel 1964, «Sipario» avesse ospitato un precedente *Manifesto per un nuovo teatro*: quello firmato da Elia Kazan, in occasione della nascita del Repertory Theatre del Lincoln Center («Sipario», a. IX, n. 213, gennaio 1964, pp. 2-3, 19).

un'eccezione per il solo Carmelo Bene, affermando che «nonostante l'insincerità dei suoi atteggiamenti, è un fenomeno assai più serio di quel che appaia»<sup>406</sup>.

Anche a Ivrea, come è noto, Bene era riuscito a egemonizzare su di sé l'attenzione. Pur risultando firmatario dell'omonimo manifesto di convocazione del convegno (si trattò, tuttavia, della prima e ultima partecipazione a un'iniziativa comune di questo tipo), egli aveva suscitato una rumorosa polemica, «dal fragor di vetri rotti»<sup>407</sup>, nel pieno dei lavori: durante una rappresentazione teatrale del Gruppo d'ottobre diretto da Nuccio Ambrosino, ostile alla figura di Marinetti, l'attore reagì con veemenza interrompendo lo spettacolo e inneggiando al futurista italiano come al «padre di tutte le avanguardie»<sup>408</sup>. Toccò dunque ad Ambrosino, in quel caso, subire l'irruenza di Bene, a danno del proprio spettacolo. Vent'anni più tardi il drammaturgo e regista, già fondatore nel 1959 del gruppo «I corvi» con Nanni Svampa<sup>409</sup>, dette la sua interpretazione di quei fatti: fra «idoli emergenti e ruffiani di corte», il Convegno di Ivrea era stata «una vetrina messa su a disposizione di chi voleva mettersi in mostra», in un momento in cui «la borghesia aveva bisogno di stimoli nuovi»<sup>410</sup>. Eppure, fra Bene e Ambrosino, non risulta che vi fossero stati trascorsi problematici: anzi, nel 1965 Bene era stato ospite a Milano dello spazio co-fondato e diretto proprio da Ambrosino a Milano, il Nebbia Club, con il suo *Majakovskij*<sup>411</sup>.

---

<sup>406</sup> Carlo Maria Pensa, *Discussioni oziose su un inesistente nuovo teatro*, «Il Dramma», a. 43, nuova serie n. 373, ottobre 1967, pp. 115-117.

<sup>407</sup> Pippo Di Marca, *Sotto la tenda dell'avanguardia*, Titivillus, Corazzano 2013, p. 15.

<sup>408</sup> *Ibidem*.

<sup>409</sup> Per una breve testimonianza sulla stagione dei cabaret a Milano e sul Nebbia Club, fondato nel 1964 da Ambrosino insieme a Franco Nebbia, Enrico Vaime e Roberto Dané, si veda, fra gli altri, l'articolo di Antonio Dipollina, *Quarant'anni di cabaret alla milanese*, «la Repubblica», 20 gennaio 1996. Egli collaborò anche con il Nuovo Canzoniere Italiano e nel 1969 fondò con Dario Fo l'associazione teatrale «Nuova scena». Regista versatile anche nell'ambito televisivo e documentaristico (fra le esperienze successive, è anche curioso ricordare la sua regia per Rai Uno di numerose edizioni, fra il 1989 e il 1999, dei famosi «Giochi senza frontiere») egli è scomparso nel 2010 (si veda l'articolo commemorativo di Maurizio Porro, *Addio a Nuccio Ambrosino, collaboratore di Lualdi e Fenoglio*, «Corriere della Sera», 2 novembre 2010, p. 6).

<sup>410</sup> Dall'intervista a Nuccio Ambrosino riportata in F. Bono, *Dossier Ivrea 1967. Le opinioni di chi partecipò*, «ateatro», 27 aprile 2007 (<http://www.ateatro.it/webzine/2007/04/27/dossier-ivrea-1967-le-opinioni-di-chi-partecipo/>; ultima consultazione 24 settembre 2019).

<sup>411</sup> Sul *Majakovskij* di Bene al Nebbia Club di Milano nel 1965, non attestato nella teatrografia delle *Opere Bompiani*, si veda l'articolo di Roberta Reborà, *Carmelo Bene al Nebbia Club*, «Sipario», n. 225, gennaio 1965, p. 26.

Bene, «grande provocatore e protagonista del convegno»<sup>412</sup> (la sua conferenza-spettacolo si svolse nella prima sessione dei lavori, con Sylvano Bussotti e Cathy Berberian<sup>413</sup>), si fece notare anche durante altre presentazioni di lavoro: a questo proposito, in una conversazione con Torgeir Wethal, l'attrice Else Marie Laukvik ha ricordato l'attore salentino, seduto in prima fila durante una presentazione del *training* dell'Odin Teatret, che «parlava molto ma in un modo che non si capiva se era pro o contro»<sup>414</sup>. Seppur con modi meno appariscenti, gli altri partecipanti del Convegno si divisero fra posizioni tiepide (fra gli altri, Luca Ronconi<sup>415</sup> e Aldo Trionfo<sup>416</sup>) e di elogio dell'iniziativa (Dario Fo<sup>417</sup>, Franco Quadri<sup>418</sup>). Ma i comportamenti di Bene, efficaci sul piano del clamore individuale, provocarono ricadute a danno dell'intera iniziativa: a questo proposito Stefano Mazzoni ha ricordato la reazione da parte di Ludovico Zorzi, il quale, a seguito dei fatti accaduti, ritirò il patrocinio concesso dal Centro culturale Olivetti<sup>419</sup>.

---

<sup>412</sup> F. Bono, *Dossier Ivrea 1967. Per una archeologia del teatro contemporaneo*, «ateatro», 27 aprile 2007 (<http://www.ateatro.it/webzine/2007/04/27/dossier-ivrea-1967-per-una-archeologia-del-teatro-contemporaneo/>; ultima consultazione 24 settembre 2019).

<sup>413</sup> Bene tenne la propria «conferenza-spettacolo» nella prima sessione del Convegno, il 10 giugno 1967, dopo l'apertura dei lavori: si veda F. Bono, *Dossier Ivrea 1967. Il programma e la cronaca*, «ateatro», 27 aprile 2007 (<http://www.ateatro.it/webzine/2007/04/27/dossier-ivrea-1967-il-programma-e-la-cronaca/>, ultima consultazione 24 settembre 2019).

<sup>414</sup> Alfredo Tradardi, *1967-2007. C'è bisogno di un terzo convegno di Ivrea?*, 7 febbraio 2007, «Ateatro.it» (<http://www.ateatro.it/webzine/2007/02/07/1967-2007-c%C2%92e-bisogno-di-un-terzo-convegno-di-ivrea/>; ultima consultazione 24 settembre 2019).

<sup>415</sup> «Non mi è andato di schierarmi: infatti, non pensavo di fare “avanguardia”, perché a guidarmi nel lavoro più che una scelta di campo è sempre stata la voglia di misurarmi con quello che, di volta in volta, mi sembrava giusto fare». Luca Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di Giovanni Agosti, Feltrinelli, Milano 2019, p. 120. Per le opinioni, contrastanti, di Ronconi su Bene si veda *ivi*, p. 169.

<sup>416</sup> Si veda la testimonianza di Aldo Trionfo in F. Bono, *Dossier Ivrea 1967 Le opinioni di chi partecipò*, «ateatro», 27 aprile 2007 (<http://www.ateatro.it/webzine/2007/04/27/dossier-ivrea-1967-le-opinioni-di-chi-partecipò/>, ultima consultazione 24 settembre 2019).

<sup>417</sup> Dario Fo reputò il Convegno un'iniziativa importante e la prima occasione di confronto con altri esponenti del teatro di quegli anni: si veda l'intervista di Lorenzo Mango e Alfredo Tradardi del 20 luglio 1986 a Fo, riportata da Francesco Bono dalla «documentazione inedita e riservata, per gentile concessione dell'associazione ITACA» in *Id.*, *Dossier Ivrea 1967. “Mettere in causa il teatro in quanto tale”: alcune note su Ivrea 1967*, «ateatro», 27 aprile 2007 (<http://www.ateatro.it/webzine/2007/04/27/dossier-ivrea-1967-mettere-in-causa-il-teatro-in-quanto-tale-alcune-note-su-ivrea-1967/>; ultima consultazione 24 settembre 2019).

<sup>418</sup> Per Quadri il Convegno di Ivrea fu «la prima codificazione – tardiva – del fenomeno neo-avanguardia nel nostro paese». F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977, vol. I, p. 9.

<sup>419</sup> Stefano Mazzoni, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», a. XI, n.s. 1, 2014, pp. 9-137 (qui p. 67).

L'anno successivo, il 1968, vide la pubblicazione in Italia di un altro *Manifesto per un nuovo teatro*, questa volta frutto non più di un'azione collettiva ma di un pensiero individuale: sulla rivista «Nuovi argomenti»<sup>420</sup> Pasolini espone i punti principali del suo teatro di Parola, da lui concepito come «rito culturale», opposto sia al teatro di stampo naturalistico, sia a quello di carattere «rituale-religioso». Entrambi questi teatri, secondo l'analisi di Pasolini, assolvevano a compiti apparentemente opposti, ma in realtà coincidenti e speculari: il primo celebrava la borghesia nella rappresentazione del dramma naturalistico (stigmatizzato da Moravia, l'anno precedente, come «teatro della chiacchiera», incapace di superare la «barriera naturalistica»<sup>421</sup>); il secondo scandalizzava quella stessa classe sociale tramite una trasgressione di facciata. Contrapposto a queste forme, e destinato a un pubblico attratto non da elementi mondani bensì da interessi di tipo culturale, il 'nuovo teatro' pasoliniano, «né accademico, né d'avanguardia»<sup>422</sup>, si proponeva invece come «teatro di Parola»<sup>423</sup>. La pubblicazione del *Ventre del teatro* di Testori, è stato scritto, «suonò» come la reazione a una simile impostazione, «individuando nella “carne” e non nell'idea la tensione sorgiva della parola»<sup>424</sup>.

---

<sup>420</sup> Pierpaolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi argomenti», 9, 1968, pp. 6-22.

<sup>421</sup> Nella sua accusa contro il «teatro della chiacchiera», Moravia additava Checov, Beckett e Ionesco: «Cecov, Beckett, Ionesco non superano la barriera naturalistica; si limitano a svuotare la chiacchiera dei naturalisti del suo contenuto e attraverso una particolare illuminazione stilistica, ad attribuirle un'oscura, generica, indecifrabile significazione simbolica. È ovvio, secondo noi, che la barriera naturalistica si supera soltanto partendo da una posizione ideologica o ideologizzante. Soltanto in questo modo si evita la chiacchiera e l'uggioso, immobile, meccanico simbolismo della chiacchiera». Alberto Moravia, *La chiacchiera a teatro* (1967), in Id., *Teatro*, a cura di Aline Nari e Franco Vazzoler, Bompiani, Milano 2004, vol. 2, p. 883. Per un approfondimento segnalo il saggio di Gianni Turchetta, *La tautologia in scena e la morte del fato. Il teatro di parola di Alberto Moravia in La filosofia a teatro*, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Milano 2010, pp. 387-407.

<sup>422</sup> *Ibi*, p. 7.

<sup>423</sup> *Ibi*, p. 22.

<sup>424</sup> Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*, introduzione di Luca Ronconi, Ubulibri, Milano 2005, p. 231. Si veda Giovanni Testori, *Nel ventre del teatro*, «Paragone», giugno 1968, ora in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di Gilberto Santini, prefazione di Anna T. Ossani, con una nota di Carlo Bo, Quattro venti, Urbino 1996. Su questi temi segnalo anche il saggio di Stefania Rimini, *Pasolini vs Testori. Nel ventre del teatro italiano del secondo dopoguerra*, in *Pasolini e il teatro*, a cura di Stefano Casi, Angela Felice e Gerardo Guccini, Marsilio, Venezia 2011, pp. 94-104.

Pasolini si sentì incompreso nella sua proposta teatrale, da molti criticata<sup>425</sup> e poi sfociata nella produzione drammaturgica dei suoi noti lavori fra cui *Affabulazione*, *Calderón*, *I Turcs tal Friùl*, *Porcile* e *Orgia*<sup>426</sup>, nelle quali l'autore mise in contatto la propria poetica con riflessioni sociali e politiche, affrontando temi per lui cruciali quali la democrazia, le generazioni, il conformismo<sup>427</sup>. Della «parabola» teatrale pasoliniana, così definita da Enrico Groppali<sup>428</sup>, *Orgia* fu il primo laboratorio: debuttato a Torino, lo spettacolo fu diretto dallo stesso autore, presente a teatro ogni sera per un dibattito conclusivo con il pubblico. In un articolo apparso sulla «Gazzetta del Popolo» lo scrittore espose ancora una volta, più sinteticamente, il nucleo del proprio manifesto e menzionò il «decentramento»<sup>429</sup> come possibile strategia realizzativa. Erano, non a caso, gli anni della direzione collegiale del Teatro Stabile di Torino, nel cui contesto fu promossa l'esperienza più significativa di decentramento in Italia<sup>430</sup>. Oltre al coinvolgimento di Laura Betti, con la quale Pasolini aveva collaborato già nel 1959 a un progetto di «recital di canzoni

---

<sup>425</sup> Fra gli opinionisti che espressero opinioni critiche nei confronti del manifesto di Pasolini vi fu Italo Moscati: si veda, a questo proposito, l'articolo *Il manifesto di P.P.P.*, «Sipario», 266, 1968, p. 48.

<sup>426</sup> *Orgia* debuttò il 27 novembre 1968 presso il Deposito d'Arte Presente in Via San Fermo: per una descrizione dello spettacolo, prodotto dallo Stabile di Torino, rimando a S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 240. Per una recente ricostruzione delle vicende dello spettacolo, si veda L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, cit., pp. 127-129 e nota.

<sup>427</sup> Mark Epstein, *Pasolini ed il conformismo: tra consumi ed humus totalitario*, in *Moravia, Pasolini e il conformismo*, a cura di Angelo Favaro, Sinestesie, Avellino 2018, p. 103. In due interviste su «Sipario», nel 1966, Pasolini aveva anticipato alcuni punti del suo pensiero sul teatro: cfr. Corrado Augias, *Esiste un nuovo corso?*, intervista ad Alberto Moravia e Pierpaolo Pasolini, «Sipario», 247, 1966, pp. 3, 5-7.

<sup>428</sup> Enrico Groppali, *Il teatro di Pasolini come una parabola*, «Sipario», a. XXXIV, n. 401, ottobre 1979, pp. 4-7.

<sup>429</sup> Così affermò Pasolini in un'intervista del 1968: «Parola con la p maiuscola, cioè vertice dell'espressione, poesia. Come nella grande tragedia classica. Nei teatri dell'antica Atene, di fronte al popolo, gli attori compivano un rito religioso e politico. Ho voluto uscire dalle sale degli «stabili» per tentare di rinnovare quel rito. [...] io ho lanciato la parola «decentramento» per sfuggire alla volgarità dei «mass-media»: B.M., «*Orgia*» per Pasolini è un rito religioso, «La Gazzetta del Popolo», 30 novembre 1968.

<sup>430</sup> Sui temi del decentramento a Torino segnalò il numero speciale di «Teatro», n. 2, 1970, dedicato a *Una esperienza di decentramento teatrale in una grande città industriale* (con scritti di Edoardo Fadini, Sergio Notario, Gian Renzo Morteo, Alberto Salza, Emanuele Vacchetto, Alfredo Ronchetta). Sull'esperienza della direzione collegiale al Teatro Stabile di Torino, dal 1967 al 1971, ricordo la testimonianza di Morteo ora raccolta nel volume di Barbara Bertin, *Il teatro della città. Quarant'anni di storia del Teatro Stabile di Torino nei documenti e nel racconto dei suoi protagonisti*, introduzione di Lamberto Trezzini, Celid, Torino 2000, pp. 152-154. Morteo affronta la tematica del decentramento già nel suo volume sul *Teatro popolare in Francia*, Cappelli, Rocca San Casciano, 1960, raccontando in particolare la vicenda di Firmin Gémier e della costituzione del Théâtre National Populaire (ivi, p. 52).

d'autore»<sup>431</sup>, è da segnalare la presenza dell'attore palermitano Luigi Mezzanotte<sup>432</sup>, di provenienza 'beniana', in *Orgia*<sup>433</sup>. Osservando lo spettacolo di Pasolini, Augusto Romano notò lo stile salmodiante nella recitazione degli attori, i quali dicevano «le loro parti un po' come si cantano i "recitativi" nei lavori musicali del Settecento, con un che di distaccato, di trattenuto, ma anche di salmodiante che, nelle intenzioni di Pasolini, corrisponde presumibilmente all'idea che egli si fa dell'attore antiborghese, il quale deve presentare il testo all'intelligenza critica dello spettatore, senza tentare prevaricazioni»<sup>434</sup>. Anche Roberto De Monticelli si soffermò sullo stile recitativo, reputando «interessante il tentativo di Pasolini di fare adottare ai suoi interpreti [...] una recitazione anodina, non tanto didascalica quanto oggettiva, quasi priva di intonazioni e di colori. Nella difficile impresa riesce meglio il giovane Luigi Mezzanotte»<sup>435</sup>. Pur con le dovute differenze negli intenti e negli esiti, si avvertono elementi di affinità con alcuni tratti della recitazione che Bene era solito praticare e richiedere ai suoi attori. Fra gli altri resoconti, vale la pena ricordare la sintesi proposta da Gassman, approvata dallo stesso Bene, sulla recitazione improntata, per la voce, su un uso «monotono nell'etimo, ma all'interno estremamente ricco di timbri, in che risulta la bellezza della sua dizione»<sup>436</sup>.

Nell'anno 1968 i problemi della lingua, centrali per Pasolini, non furono estranei alle posizioni critiche espresse anche da Bene. Emblematica, a questo proposito, fu la replica dell'attore salentino a un intervento del critico inglese Kenneth Tynan sulle condizioni del

---

<sup>431</sup> S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 87.

<sup>432</sup> Per uno spaccato delle prove di *Orgia* a Torino si veda il racconto di Berenice, *Settevilente*, «Paese Sera», 2 novembre 1968, citato in Lido Gedda, *La scena spogliata. Scritti sul teatro italiano del riflusso*, Tirrenia-Stampatori, Torino 1985, p. 25: «Pier Paolo Pasolini ha persuaso l'attrice Laura Betti, protagonista del lavoro insieme a Nelide Giammarco e Gigi Mezzanotte (un attore di Carmelo Bene) a prestare alla compagnia il salone della sua casa in via Montoro. [...] In casa della Betti, tra false quinte e improvvisati lumi di scena, con i mobili accatastati e i gatti inselvaticiti dalla massiccia intrusione della compagnia, Ennio Morricone prova con la tromba le sue musiche scritte apposta per l'*Orgia* mentre Mario Ceroli accreditato scultore di scena presso il teatro italiano mette in opera i simboli fallici creati per il lavoro».

<sup>433</sup> Sulla collaborazione fra Mezzanotte e Bene rimando a A. Petrini, *Amleto tra Shakespeare e Laforgue*, cit., pp. 37-39.

<sup>434</sup> Augusto Romano, *Orgia*, «L'Italia», 28 novembre 1968: cfr. anche L. Gedda, *La scena spogliata*, cit., p. 35.

<sup>435</sup> Roberto De Monticelli, *Nella scatola bianca un furore a tre voci*, «Il Giorno», 28 novembre 1968; cfr. anche L. Gedda, *La scena spogliata*, cit., p. 35.

<sup>436</sup> C. Bene, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 338.

teatro italiano di quegli anni<sup>437</sup>. Le considerazioni di Tynan sull'assenza di una lingua teatrale in Italia apparvero a Bene «una diagnosi di nessun interesse» e, come evidenziato da Cardone, un punto di partenza piuttosto che di arrivo<sup>438</sup>. Intorno a questi temi Bene articolò anche il proprio rifiuto ad aderire allo sciopero indetto nel 1968 dal SAI<sup>439</sup>, liquidando come vane le richieste degli attori e bocciando come inutile la presunta richiesta degli stessi di voler «fare del cinema italiano in lingua italiana (che non esiste) e non in lingua inglese (che indubbiamente esiste sul piano commerciale<sup>440</sup>)». A sostegno della propria posizione egli portò dieci punti volti a confermare il senso di estraneità rispetto all'intera categoria, da lui vilipesa<sup>441</sup>.

La pratica, nel teatro di Pasolini, corrispose alla teoria da lui professata. È emblematica una recensione di Moscati dello spettacolo *Orgia* apparsa nel 1969<sup>442</sup>. Fra «lunghe monologhi e dialoghi ricercati», la parola occupava «l'intero spazio scenico» e «per tre quarti dello spettacolo si assisteva ad una vera e propria dizione di versi, al massimo a una sceneggiata timida timida»<sup>443</sup>. Sulla scorta di queste osservazioni Lido

---

<sup>437</sup> C. Bene, *A proposito di Kenneth Tynan*, «Teatro», a. 2, n. 3-4, estate-autunno 1968, pp. 72-74. Tynan, nella qualità di consulente letterario del National Theatre di Londra, era venuto in Italia per assistere allo spettacolo *Pietà di novembre* di Franco Brusati, con la regia di Valerio Zurlini, debuttato all'Eliseo di Roma nel marzo del 1966 con la compagnia di Giorgio Albertazzi e Anna Proclemer: cfr. Alba della Fazio Amoia, *The Italian theatre today: twelve interviews*, The Whitston Publishing company, Troy (New York) 1977, p. 83.

<sup>438</sup> Cfr. S. Cardone, *La regia negata*, cit., p. 82.

<sup>439</sup> Il Sindacato Attori Italiani, attivo fra il 1960 e il 1979, poi rifondato nel 1988 in seno alla CGIL (per un breve profilo storico si veda la pagina web [http://www.saislc.cgil.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=53&Itemid=91](http://www.saislc.cgil.it/index.php?option=com_content&view=article&id=53&Itemid=91), ultima consultazione 8 ottobre 2019).

<sup>440</sup> Nella comparazione dello stato di salute della lingua inglese rispetto a quella italiana, e soprattutto del rapporto intrattenuto dagli attori con la propria lingua, si avverte un ulteriore stralcio di Bene rispetto alle affermazioni di Tynan sulla recitazione di Shakespeare in Inghilterra: cfr. l'articolo di R. De Monticelli, *Il punto sulla drammaturgia di oggi in un colloquio con Kenneth Tynan*, «Sipario», 223, 1964, pp. 2-3 e 64.

<sup>441</sup> Cfr. *Gli attori e la categoria*, a cura di Giuseppe Catalano e Giorgio Rossi, «Sipario», 264, 1968, pp. 16-20 (qui p. 18). Fra i motivi di indifferenza rispetto allo sciopero degli attori, Bene attribuì in quell'occasione a Leo De Berardinis una citazione da lui spesso riferita ad Eduardo De Filippo: «come a ragione afferma il mio amico Leo, la televisione è un elettrodomestico e tutto quanto vi si dibatte è un affare di viti e bulloni e di antenne e non voglio capirci». Una risposta alle reazioni avverse allo sciopero apparve su Sipario, qualche numero più tardi, nella sezione delle Lettere inviate alla redazione, in carattere tipografico minore: «Il disprezzo delle anime estetiche (Bene Schifano Arbasino De Feo) è fuori dalla storia o meglio il loro biasimo li definisce reazionari»: Bruno Cirino, *Gli attori e la contestazione globale*, «Sipario», 266, 1968, p. 7.

<sup>442</sup> I. Moscati, *Velleità rivoluzionaria di un'elegia per i diversi*, così citato in L. Gedda, *La scena spogliata*, cit., p. 19.

<sup>443</sup> *Ibidem*.

Gedda notò il ruolo di anticipazione di questo spettacolo rispetto alle successive forme teatrali, incentrate sulla lettura e sulla declamazione, all'epoca non ancora assimilate dal pubblico in Italia. Così egli scrisse nel 1985, ripensando a quell'esperienza: «sotto il profilo strettamente teorico Pasolini parve quindi arrivato prima di altri, e il numeroso pubblico che ha ascoltato in religioso silenzio le poesie di Leopardi e di Hölderlin, dal palcoscenico del teatro Alfieri di Torino, certo avrebbe riservato maggior attenzione alla poesia di *Orgia*»<sup>444</sup>.

Tuttavia nel vivo dell'anno 1968 *Orgia* suscitò, in generale, tiepide reazioni da parte della critica letteraria e teatrale<sup>445</sup>. Sulle cause di questa accoglienza Gedda ha proposto alcune chiavi di lettura, evidenziando le diverse posizioni assunte dagli osservatori di quegli anni. Così, se da un lato Franco Quadri minimizzò il valore dello spettacolo, considerandolo «soltanto una esercitazione di maniera su noti temi pasoliniani dalla crisi della borghesia, al lamento edipico, alla disperazione della diversità, ecc»<sup>446</sup>, dall'altro lato Franco Cuomo riconobbe allo spettacolo «la precisa scelta esistenziale su cui esso si fonda»<sup>447</sup>, nell'ottica della critica sociale e del dissenso intellettuale. Rispetto a entrambe queste posizioni del dibattito, cui fecero eco altre istanze critiche<sup>448</sup>, Gedda ha tuttavia sottolineato la mancanza di «precise indicazioni di poetica, di *Weltanschauung*, dell'autore»<sup>449</sup>. A sostegno della propria posizione, lo studioso torinese riferiva l'opinione esposta da Gianni Vattimo sui possibili motivi della tiepida ricezione da parte della critica, accusata dal filosofo di «insufficienza»:

Pasolini ha concepito, con la stesura di *Orgia*, il ritorno ad un teatro autenticamente di parola, sul modello dei greci, in opposizione al teatro borghese che Moravia ha definito (elisabettiani compresi)

---

<sup>444</sup> L. Gedda, *La scena spogliata*, cit., pp. 19-20.

<sup>445</sup> Sul «fallimento» di *Orgia* cfr. S. Casì, *I teatri di Pasolini*, cit., pp. 238-248.

<sup>446</sup> F. Quadri, *Teatro*, «Panorama», 12 dicembre 1968; citato in L. Gedda, *La scena spogliata*, cit., p. 20.

<sup>447</sup> Franco Cuomo, *Con "Orgia" forse Pasolini va oltre le proprie intenzioni*, «Avanti!», 28 novembre 1968, citato in L. Gedda, *La scena spogliata*, cit., p. 21.

<sup>448</sup> Una terza posizione fu avanzata da Ruggero Jacobbi, il quale aveva intravisto nei due drammi di Pasolini, *Pilade* e *Orgia*, sia «un salto di generazioni» sia ancora la presenza di elementi pienamente riconducibili alla «drammaturgia d'avanguardia di più denso rilievo»: Id., *L'irrazionale e la follia nel dramma italiano contemporaneo*, ora in Id., *Le rondini di Spoleto*, Munt Press, Samedan 1977, pp. 95-107 (pp. 105-106). Per una disamina dello sguardo critico di Jacobbi su Bene, invece, segnalo il saggio di Fabrizio Cilento, *Il mancato incontro con l'attore-poeta: Carmelo Bene secondo Ruggero Jacobbi*, «California Italian Studies», 4, 2, 2013, pp. 1-16.

<sup>449</sup> L. Gedda, *La scena spogliata*, cit., p. 21.

teatro della chiacchiera, e al teatro d'avanguardia. [...] L'impressione di Gianni Vattimo è che "talvolta l'insufficienza della critica davanti ad opere come quella di Pasolini, risiede in una sorta di atteggiamento permanentemente filologico di questa critica, per cui le sono più conformi certe opere dell'avanguardia, dello sperimentalismo linguistico, per esempio, piuttosto che opere che, come quella di Pasolini, si richiamano così direttamente, immediatamente a certi contenuti di base se vogliamo a certi contenuti umani radicali, che non le forme"<sup>450</sup>.

Ponendo la parola sopra l'immagine, il teatro di Pasolini mirava a coltivare con i suoi spettatori il canale dell'ascolto, più che della visione. «L'ascolto viene prima»<sup>451</sup>, affermò anche Carmelo Bene a più riprese. Con posizioni e presupposti diversi da quelli di Pasolini, da parte del quale egli godeva di una stima particolare sul piano teatrale, emerge qui un parziale punto di contatto fra i due autori: da un lato, la priorità affidata al sonoro e all'ascolto, sul visivo; dall'altro, il senso di estraneità rispetto a una categoria, quella dell'avanguardia, che fu un'etichetta da loro avvertita come estranea<sup>452</sup>. Nel caso di Bene la distanza dalle correnti d'avanguardia apparve ulteriormente rimarcata al momento della sua *rentrée* sulle scene dopo la stagione filmica: se i tratti essenziali del 'primo' Carmelo Bene, negli anni tra il 1960 e il 1968, erano stati orientati «al conflitto, alla contraddizione, alla tensione fra poli opposti, divergenti ma complementari»<sup>453</sup>, una tendenza diversa cominciò a manifestarsi progressivamente nel corso del decennio successivo. Pur essendo Bene ripartito inizialmente da lavori precedenti (dalla seconda edizione, andata in scena al Teatro delle Arti di Roma, di *Nostra signora dei Turchi*), il clamore dei primi spettacoli, segnati da una «poetica di tipo allegorico e grottesco»<sup>454</sup> lasciò posto a una nuova fase

---

<sup>450</sup> La citazione del passo di Vattimo è così riferita da Ledda, «Dibattito sullo spettacolo *Orgia*, trasmesso dalla RAI nella rubrica "Teatro, stasera", 6 dicembre 1968»: cfr. Id., *La scena spogliata*, cit., p. 21.

<sup>451</sup> C. Bene, *Autografia d'un ritratto* in Id., *Opere*, cit., p. XV; la citazione è stata ripresa anche da Giacchè nel suo volume *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 141.

<sup>452</sup> «Carmelo Bene non crede all'"avanguardia"» (G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, cit., p. 109 ora in C. Bene, *Opere*, cit., p. 1450). Non occorre inoltre commentare le parole, già del tutto significative, usate dallo stesso Bene a questo proposito: "In questa 'inumazione prematura', la massa dei miei atomi ha meritato, per autocombustione irripetibile, un'esplosione che ha disintegrato gli scapigliati *fiutascorreggie* della tradizione e i *signori di baciaculo* della neo-avanguardia pre-pensionata. Anche se, senza scampo, seguivano a riprodursi, visibilmente intronati dal boato". Carmelo Bene, *Autografia d'un ritratto* in Id., *Opere*, cit., p. XII. Un astio condiviso anche da altri partecipanti al Convegno di Ivrea, fra cui Aldo Trionfo: «Il termine Avanguardia mi dà un enorme fastidio» (F. Bono, *Dossier Ivrea 1967. Le opinioni di chi partecipò*, cit., «ateatro», 108.11 (<http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=108&ord=11>, ultima consultazione: 21 gennaio 2019).

<sup>453</sup> A. Petrini, *Introduzione* a Salvatore Venditelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di A. Petrini, Accademia University Press, Torino 2015, p. VIII.

<sup>454</sup> A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, cit., p. 19.

che, come è stato evidenziato da Petrini, fu denotata da «accenti più lirici e simbolistici»<sup>455</sup>. Tale rinnovamento poetico ed estetico fu inoltre accompagnato da uno spostamento sempre più marcato dell'attenzione sul lavoro sulla voce, suggellato infine nell'uso sistematico delle strumentazioni di amplificazione fonica.

In questo paragrafo abbiamo visto come il Convegno di Ivrea «per un nuovo teatro» abbia anticipato, di poco, la prima prima pausa di Bene dal teatro. Negli anni fra il 1968 e il 1973 egli si dedicò prevalentemente al cinema, realizzando quasi un film all'anno: dopo i due primi mediometraggi *Ventriloquio* (1967) e *Hermitage* (1968), seguirono *Nostra Signora dei Turchi* (1968, premiato al Festival di Venezia)<sup>456</sup>, *Capricci* (1969), *Don Giovanni* (1971), *Salomè* (1972) e *Un Amleto di meno* (1973). Oltre a questi titoli si deve ricordare anche il progetto per un *Don Chisciotte* televisivo, con scenografie di Dalí e la partecipazione di Eduardo, rimasto tuttavia sulla carta a fronte della mancata disponibilità produttiva da parte della Rai.

Sul piano della visibilità, l'impatto con il cinema ebbe notevoli conseguenze. Già nel 1968, all'uscita di *Nostra Signora dei Turchi*, Mario Verdone riconobbe l'aumento di visibilità provocato dal primo film: «un'arte per pochi, giacché nata in teatrini con poche banche e sedie, trova improvvisamente veicolo altorombante e lungicorrente sullo schermo»<sup>457</sup>. In Francia i film di Bene precedettero l'attore nel suo primo approdo a Parigi, poi taciuto nella sua autobiografia. L'ambigua ricezione di Bene oltralpe è stata collocata da Elisa Ragni nel quadro della contrapposizione generalmente adottata anche a proposito del panorama italiano: da un lato, «gli entusiasti sostenitori, che parlarono di veri e propri capolavori», dall'altro, i «pungenti detrattori, le cui recensioni si spingono fino al limite

---

<sup>455</sup> *Ibidem*.

<sup>456</sup> Per uno studio sulla versione cinematografica di *Nostra Signora dei Turchi* segnalo il volume di Jacques Aumont, *Notre-Dame des Turcs*, Aléas cinéma, Lyon 2010. Dello stesso autore cfr. Anche *Pulsions et destins de pulsions – Breve introduction à Carmelo Bene*, «A cor das letras», 11, 2010, pp. 205-214 e *Carmelo Bene ou le règne du jeu*, «La Règle du jeu», 42, 2010, pp. 145-152.

<sup>457</sup> Mario Verdone, *Carmelo Bene dal teatro al cinema*, in Id., *Interventi sullo spettacolo contemporaneo. 1962-1977*, Matteo Editore, Treviso 1979, pp. 94-98 (qui p. 97). Verdone descrisse *Nostra Signora dei Turchi* come una «bolgia di immagini e di suoni, di vaneggiamenti e di farneticazioni, e saremmo lontani dal giusto se volessimo esigerne un soggetto definito, come avviene peraltro anche nelle sue altre produzioni teatrali» (*ibidem*).

dell'insulto»<sup>458</sup>. Per parte sua, delle attenzioni ricevute Bene «non seppe che farsene»<sup>459</sup>, liquidando anche gli articoli elogiativi ricevuti: così egli definì «sprovveduto» l'autore di una recensione che aveva 'osato' paragonarlo a Godard. Di una stroncatura nei suoi confronti apparsa su «Le Figaro», poi, egli fece un caso mediatico, imponendone con sarcasmo l'ascolto al pubblico parigino venuto ad assistere al suo *Don Chisciotte*: di quello spettacolo del 1967, già tendente alla forma del «concerto-lettura»<sup>460</sup>, egli propose infatti a Parigi una versione ridotta, poi narrata da Noël Simsolo a distanza di molti anni e dopo la scomparsa dell'artista<sup>461</sup>.

In Italia, nonostante la prolungata assenza dalle scene, Bene continuò a essere un punto di riferimento anche sotto il profilo teatrale. Guardando retrospettivamente a quegli anni, nel 1977 il critico toscano Mario Guidotti riaffermò sul «Dramma», come già proposto dieci anni prima da Pensa sulla stessa rivista<sup>462</sup>, l'unicità segnata da Bene nel processo di «ritorno a un teatro di parola» invocato ormai da più parti. Nel panorama teatrale del decennio appena trascorso l'attore salentino appariva infatti, a detta di Guidotti, come «l'unico che meritava attenzione»<sup>463</sup>. Tale riconoscimento mostrava una

---

<sup>458</sup> E. Ragni, *Nota su Carmelo Bene in Francia*, cit., p. 224.

<sup>459</sup> Cito qui un'espressione usata dal conduttore televisivo Arnaldo Bagnasco durante una famosa puntata di *Mixer cultura* del 1988, con Carmelo Bene come ospite principale (per un riassunto, non meno pittoresco, si vedano gli articoli di Beniamino Placido, *Ragazzi che botte quella notte*, «la Repubblica», 17 febbraio 1988 e Dino Martirano, *Carmelo Bene, che rissa!*, «Corriere della Sera», 15 febbraio 1988, p. 17). Una riflessione di Giovanni Raboni su quella sfortunata serata, che lo vide anche coinvolto, è contenuta nello scritto *Devozioni perverse*, ora in Id., *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Mondadori, Milano 2006, p. 852: oltre a essere scaduto nella spettacolarizzazione del dibattito imposta dal mercato, Bene si era prestato all'«interesse, da parte di chi in un modo o nell'altro detiene e amministra il potere, di screditare a priori – presentandoli come “cattivi maestri” di maniere oltre che di idee – tutti coloro che potrebbero costituire un sia pur lieve inciampo alla fabbrica del conformismo e del consenso».

<sup>460</sup> Per una breve descrizione e un'analisi del *Don Chisciotte* del 1967 di Bene con De Berardinis e Peragallo al Vicolo Amore di Roma rimando a S. Sinisi, *Drammaturgia della scena*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 255-266: «[...] i due protagonisti si lanciavano in una sfida di virtuosismi vocali, mentre fasciavano nevroticamente con bende di garza le ferite vere o simulate che si procuravano, muovendosi impacciati sul suolo insidioso e impraticabile tra un fragore di vetri infranti» (ivi, p. 261).

<sup>461</sup> Noël Simsolo, critico cinematografico francese, è stato un testimone attento e affezionato di Bene in Francia. La sua amicizia con l'attore salentino si sviluppò fra il 1969 e il 1973, ma si interruppe di colpo quando Bene scelse di abbandonare la strada del cinema. In un suo recente testo Simsolo ha ricordato le difficoltà inizialmente riscontrate da Bene in Francia per la ricezione dei suoi film: cfr. N. Simsolo, *Portraits-souvenirs de cinéma*, Hors Commerce, Paris 2007, pp. 19-27.

<sup>462</sup> Cfr. *supra*, p. 83.

<sup>463</sup> Mario Guidotti, *Nonostante la politica. Ritorno al teatro di parola*, «Il Dramma», a. LIII, n. 9-10, 1977, pp. 18-19.

serenità intellettuale non indifferente: Guidotti era lo stesso critico che, nel 1969, Bene aveva minacciato di voler assassinare dopo il mancato voto per l'assegnazione di un premio al film *Nostra Signora dei Turchi*. In quel caso lo scandalo era stato organizzato alla presenza di un adeguato numero di giornalisti e rimase impresso fra le *res gestae* dell'attore<sup>464</sup>; nonostante ciò, Guidotti riconobbe a Bene («lui che parlava ancora») un ruolo salvifico contro le «forme di disintegrazione» del teatro dell'Urlo e del Gesto<sup>465</sup>.

Non solo: nell'elenco delle 'doti' di Bene («in fondo è un individualista, un rivoluzionario aristocratico, isolato e borghese, il più geniale, anzi, l'unico geniale»<sup>466</sup>) Guidotti riconosceva all'attore una certa furbizia. A ben vedere, si trattava di una caratteristica che, almeno in quella circostanza, non dovette essere del tutto estranea anche al critico. Facendo facilmente leva sulle dichiarate insofferenze per le questioni di teoria sociale da parte di Bene, il critico ergeva nell'attore il vessillo di una polemica più ampia che, in realtà, non lo riguardava: quella, cioè, volta a screditare una forza e un'ideologia politica. Colpevole di aver sostenuto il teatro d'avanguardia, dalle cooperative ai teatri stabili, la cultura «marxista» era accusata di aver portato gli stessi Stabili, per esempio, a trascurare Pirandello<sup>467</sup>. Il discorso, tuttavia, era più complesso: se non altro, anche solo per il fatto che l'osannato Bene, come si è visto, nacque teatralmente negli ambienti della sperimentazione teatrale e intrattenne con essa una relazione vitale anche nelle fasi successive al suo primo periodo degli anni Sessanta. Emerge, in sintesi, un caso di faziosità critica non infrequente nei confronti di Bene: da una constatazione sul terreno del teatro si trae una conclusione su un piano politico. Si tratta di una tendenza che Bene trascurò di contrastare mentre era in vita e che, ancora oggi, sembra prestarsi a nuovi e numerosi fraintendimenti.

---

<sup>464</sup> Su questo celebre aneddoto si veda il racconto contenuto nella *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 317-318, dove si racconta anche di un successivo e simile episodio presso il Segretario Generale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Carmelo Rocca. Sulla prima vicenda, si veda inoltre il capitolo «Al commissariato» in S. Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, cit., pp. 112-114.

<sup>465</sup> Mario Guidotti, *Nonostante la politica. Ritorno al teatro di parola*, cit., p. 18.

<sup>466</sup> *Ibidem*.

<sup>467</sup> Contrariamente alle affermazioni di Guidotti, il Teatro Stabile di Torino ospitò, nella stagione 1974/75, una messa in scena di *Trovarsi* con la regia di Giorgio De Lullo.

### 3.2 Gli anni Settanta: le sperimentazioni radiofoniche e teatrali

«Smaltita la sbornia cinematografica e una complessa operazione all'ernia inguinale, Carmelo Bene torna al teatro»<sup>468</sup>: con questa premessa si apre la pagina dedicata al ritorno sulle scene di Bene nel «libro di teatro» della sua *Vita*. Quando egli percorse nuovamente le assi di un palcoscenico italiano, per la seconda edizione di *Nostra Signora dei Turchi* al Delle Arti di Roma, aveva trantesei anni e si trovava nello stesso teatro in cui aveva debuttato, tre lustri prima, nel ruolo di Caligola. L'elemento scenografico più vistoso, una quarta parete «in forma di vetrata per le fantasie voyeuristiche del pubblico»<sup>469</sup>, fu realizzato da Gino Marotta, in seguito scultore degli angeli per la scenografia di *Hommelette for Hamlet* del 1987 al Teatro Piccinni di Bari<sup>470</sup>. Su questo elemento Giancarlo Dotto non ha fornito ulteriori dettagli, ma è evidente l'analogia con la scelta già intrapresa nel 1966 da Salvatore Vendittelli di realizzare una vetrata per la prima edizione di *Nostra Signora dei Turchi*<sup>471</sup>. Anche il rapporto di conoscenza con Marotta non è narrato nell'autobiografia: si deve allora ricordare che Bene, negli anni immediatamente precedenti, insegnò presso l'Accademia di Belle Arti dell'Aquila, fondata nel 1969 e diretta proprio dallo scultore originario del Molise. La veste di Carmelo Bene docente all'Accademia è completamente omessa nella sua *Vita*, ma è stata da lui menzionata in alcune altre occasioni: nell'intervista con Nicola Savarese del 1997, ad esempio, egli ha riferito di essere stato docente di «Temperatura della luce». A detta di Vendittelli, Bene insegnò solo per pochi giorni<sup>472</sup>, ma l'assenza di un archivio in seno all'Accademia abruzzese relativo a quel periodo, che è stata riscontrata dalle ampie ricerche che sono

---

<sup>468</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 319. Non è dato sapere se Bene abbia subito complicazioni dall'intervento chirurgico qui menzionato.

<sup>469</sup> *Ibidem*.

<sup>470</sup> Gli angeli di Marotta per l'*Homelette for Hamlet* di Bene sono stati recentemente restaurati con un intervento coordinato dalla Soprintendenza archeologica delle Belle Arti e paesaggio per le province di Brindisi, Lecce e Taranto: cfr. la notizia e le fotografie in Antonella Elefante, *Gli angeli di Gino Marotta risalgono nel cielo dello splendore*, «Leccecronaca.it», 30 novembre 2016 (<http://www.leccecronaca.it/index.php/2016/11/30/gli-angeli-di-gino-marotta-risalgono-nel-cielo-dello-splendore-reportage-fotografico/>, ultima consultazione 8 ottobre 2019).

<sup>471</sup> «Il privato doveva rimanere isolato, nascosto agli spettatori. Così venne naturale l'idea di chiudere il boccascena con una vetrata»: S. Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, cit., p. 87.

<sup>472</sup> *Ivi*, p. 118.

state condotte nel 2013 sulle Accademie di Belle Arti italiane, rende arduo risalire a una maggiore ricostruzione di quegli eventi. Sappiamo, fra le pochissime notizie, che egli percepì regolarmente uno stipendio di centoventimila lire al mese<sup>473</sup> e che fu docente per almeno due anni accademici nella città abruzzese<sup>474</sup>, dove si recava da Roma percorrendo l'appena inaugurata «Autrostrada dei parchi»<sup>475</sup>. A conclusione di un corso di Marotta nel 1972 egli diresse una lezione-performance ispirata alla *Baigneuse Valpinçon* di Ingres. Volente o nolente, fece in tempo ad avere allievi, alcuni dei quali, fra cui Giancarlo Gentilucci<sup>476</sup>, proseguirono la collaborazione con il maestro anche dopo la fine degli studi.

Dopo *Nostra Signora dei Turchi* e la *Cena delle Beffe*, la nuova serie degli spettacoli teatrali continuò con la terza edizione dell'*Amleto* (Teatro Metastasio, Prato, settembre 1974) e il *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della Gendarmeria salentina* (Teatro Manzoni, Milano, 3 ottobre 1974). Quest'ultimo rappresentò la prima occasione di collaborazione con un'orchestra, diretta da Luigi Zito e sistemata sul palcoscenico<sup>477</sup>. Lo spettacolo viaggiò poi verso Parigi, dove fu ricevuto nel 1977 all'Opéra-Comique nell'ambito del Festival d'Automne et Dramaturgie. Finalmente, Bene ebbe l'attesa consacrazione teatrale anche in Francia, dove tuttavia, sul piano della critica giornalistica, non fu possibile smarcarsi dalle formule ricorrenti: «le grand histrion Carmelo Bene» era ancora percepito come un esempio di teatralità italiana all'insegna dell'eccesso. Un articolo di Gilles Sandier su «La Quinzaine littéraire» del 16 ottobre del

---

<sup>473</sup> Questa è la cifra ricordata dallo stesso Bene (*Bene in cucina*, cit., p. 166), pari, secondo una conversione in Euro e con un calcolo sul potere d'acquisto per l'anno 1972, a 981,25€ (<https://www.infodata.ilsole24ore.com/2016/05/17/calcola-potere-dacquisto-lire-ed-euro-dal-1860-2015/>).

<sup>474</sup> Si vedano le notizie contenute nel contributo di Gioia Mori sull'Accademia dell'Aquila in *Accademie patrimoni di Belle Arti*, a cura di Giovanna Cassese, Gangemi, Roma 2013, pp. 353-357.

<sup>475</sup> *Bene in cucina*, cit., p. 165.

<sup>476</sup> Giancarlo Gentilucci fu «assistente alle scene» nella prima edizione della *Cena delle beffe* di Sem Benelli, portata in scena da Bene al Teatro Stabile d'Abruzzo con Gigi Proietti e le musiche di Vittorio Gelmetti. Si veda anche l'articolo di *Un allievo di Carmelo Bene*, «Il Centro - Quotidiano dell'Abruzzo», 29 aprile 2018 (<http://www.ilcentro.it/cultura-e-spettacoli/un-allievo-di-carmelo-bene-1.1899952>, ultima consultazione 8 ottobre 2019).

<sup>477</sup> I membri della banda furono Francesco Catania (tromba), Enrico Ciliberti (fiato), Franco Cosolito (percussioni), Anastasio Del Bono (oboe), Walter Francesconi (clarinetto), Rosario Gambino (Tuba), Vincenzo Iadicicco (trombone). Le musiche, dirette sulla scena da Luigi Zito, erano state composte da Sante Maria Romitelli.

1977 restituisce una fotografia di un incontro fra l'attore e il pubblico parigino mediato dall'«intelligenza»<sup>478</sup> culturale venuta ad assistere al fenomeno delle Puglie:

« Qualis artifex »<sup>479</sup>. Néronien jusqu'à la gueule qu'il s'est faite sur la scène, superposant en lui Narcisse et la Callas, Carmelo Bene ne paraît pas douter de la dimension démiurgique de l'artiste que le monde, en lui, risque un jour de perdre. Parti des caves de l'avant-garde romaine vers 1962, il règne aujourd'hui sur toutes les grandes scènes d'Italie. Connu en France par ses film, il a fait son entrée à Paris dans un grand bruit de fanfares, mondaines et philosophiques. Toute la philosophie, la « nouvelle » et la moins nouvelle, était rameutée pour la première de « S.A.D.E. » au Festival d'Automne. Libidinaliste en diable, grand entrepreneur en machines désirantes, et chantre de l'« homo eroticus », affirmant « mon discours est sadien ; complètement », il avait de quoi faire applaudir Deleuze. Dandy nihiliste et « nietzschéen », crachant volontiers sur les « crétins » marxisants et brechtiens, proclamant « moi seul existe, rien n'existe en dehors de moi », cet esthète narcissique avait de quoi en séduire d'autres, de ceux-là qu'on voit, à la télé, jouant de la chevelure, ajuster bracelets et colliers pour parler du Goulag. Bref, l'intelligentsia<sup>480</sup>.

Un altro capitolo decisivo degli anni Settanta fu segnato dall'esperienza radiofonica, culminata nella realizzazione delle «Interviste impossibili», prodotte e trasmesse dalla Rai tra il 1974 e il 1975. Bene vi partecipò assiduamente, approfondendo la condizione di voce recitante che di lì a breve diverrà «presenza-assenza» sui palcoscenici dei teatri lirici. Non era la prima volta che egli si prestava a forme di letture ad alta voce: già nel 1967 era comparso come voce recitante in un cortometraggio ispirato al *Canto d'amore di J. Alfred*

---

<sup>478</sup> Il riferimento alla presenza della «cosiddetta *intelligenza*» nella cultura francese è anche presente in un'intervista quasi coeva allo stesso Bene, nella quale l'artista chiarisce la sua ostilità nei confronti del giornalismo: «Prendo l'occasione per chiarire che mi sono sempre battuto contro il giornalismo non nei singoli uomini, ma in quanto informazione, essendo l'informazione inquinamento e minimizzazione di una più vasta cultura. Inoltre il giornalismo francese e non francese ignora le reazioni del pubblico (teatro uguale pubblico), e snobba Deleuze o la cosiddetta *intelligenza* per il terrorismo che ne subisce: S. Colomba, *L'orgasmo dimezzato (a fin di Bene)*, in *Panta Bene*, cit., p. 74

<sup>479</sup> Sandier cita qui la famosa frase *qualis artifex pereo*, attribuita da Svetonio a Nerone, presente nell'*Hamlet* di Jules Laforgue. A proposito dell'interpretazione di Bene su questa battuta cfr. A. Petri, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, cit., p. 156. Una nota di Michele Coccia (*Addendum Pascolianum*, «Paragone/Letteratura», agosto-dicembre 2003, pp. 60-62) sollevò un dibattito intorno al significato di *artifex*, diffuso ulteriormente da Cesare Garboli nel suo articolo *Ma un imperatore muore come un artista o come un attore?*, «la Repubblica», 20 dicembre 2003. Si veda anche Grazia Sommariva, *Morire come un artifex: ancora sulle ultime parole di Nerone presso Svetonio (Nero 49)*, in *AMICITIAE MVNVS. Miscellanea di studi in memoria di Paola Sgrilli*, a cura di G. Sommariva, Agorà, La Spezia 2006, pp. 221-239.

<sup>480</sup> Gilles Sandier, *Le grand histrion Carmelo Bene*, «La Quinzaine littéraire», 16 octobre 1977. Sandier, pseudonimo di Georges Sallet, fu critico teatrale, autore dei volumi *Théâtre et combat. Regards sur le théâtre actuel*, Stock, Paris 1960 (cfr. anche il *compte rendu* di Guy Boquet, «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 28, 6, 1973, pp. 1535-1537) e *Théâtre en crise. Des années 70 à 82*, La Pensée sauvage, Paris 1982. Per due decenni collaborò alla trasmissione radiofonica «Le Masque et la Plume» e realizzò numerose interviste ai protagonisti teatrali di quegli anni: si veda, fra le altre, l'intervista ad Arianne Mnouckine ora disponibile all'indirizzo web: <https://videothèque.cnrs.fr/doc=1477> (ultima consultazione 8 ottobre 2019).

*Prufrock* di Elliot<sup>481</sup>, su musiche di Luciano Berio, realizzato da Nico D'Alessandria per il proprio saggio d'esame al Centro Sperimentale di Cinematografia. Neanche questo episodio si trova narrato nella sua *Vita*, dove però Bene ha raccontato l'incontro con il famoso poema inglese avvenuto già alcuni anni prima, secondo una narrazione degna del migliore *Bildungsroman*. L'anno era il 1957<sup>482</sup> e Bene aveva trovato nella casa di tolleranza di Via Mario de' Fiori un clima adatto alle proprie letture: «studiavo molto in quelle case chiuse. Era l'ideale per certo raccoglimento. C'era silenzio e mi tolleravano. Per più di un'ora, un'ora e mezzo potevo stare tra questi défilé di donne ignude. Leggevo Thomas Eliot, *Prufrock*, “Nella stanza le donne vanno e vengono, parlando di Michelangelo”. Riscontro in quei bordelli la veridicità di questo verso»<sup>483</sup>.

L'attività come voce recitante, in verità piuttosto scarna nel decennio fra il 1959 e il 1969, si intensificò notevolmente a partire dal 1973. Seppur successiva di qualche anno rispetto all'incontro con il cinema, la 'scoperta' della radio si impose rapidamente in cima alla gerarchia delle preferenze di Bene («è in assoluto, la radiofonia, il mezzo che prediligo. Rispetto a tutte le altre mie frequentazioni, teatro incluso»<sup>484</sup>). A distanza di anni, nel 1988, l'attore intravide la possibilità di una eredità affidabile: «la qualità del prodotto radiofonico mi sopravvanzerà perdendo poco o nulla in dinamica»<sup>485</sup>.

Come accennato, le «Interviste impossibili» furono trasmesse dalla Rai in due cicli tra il 1974 e il 1975<sup>486</sup>. Bene vi collaborò al fianco di diversi autori (Alberto Arbasino, Italo Calvino, Guido Ceronetti, Oreste Del Buono, Giorgio Manganelli, Nelo Risi) e registi (Mario Missiroli, Vittorio Sermonti, Sandro Sequi). Si trattava di una serie di dialoghi immaginari fra autori viventi e personaggi storici interpretati da famosi attori, della durata di una decina di minuti ciascuno: fra quelli affidati a Bene vi furono Ludwig

---

<sup>481</sup> Thomas Stern Eliot, *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock*, in Id., *Poesie*, trad. it. Roberto Sanesi, Garzanti, Milano 1975, p. 53.

<sup>482</sup> Bene ricorda quell'episodio come riferito all'«ultimo anno delle case di tolleranza, prima della chiusura» (la «Legge Merlin» fu promulgata nel 1958, dieci anni dopo la presentazione del progetto legge da parte di Lina Merlin).

<sup>483</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 54.

<sup>484</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 359

<sup>485</sup> *Ibidem*.

<sup>486</sup> Le registrazioni delle «Interviste impossibili» sono ascoltabili sul sito web delle Teche Rai: <http://www.teche.rai.it/programmi/le-interviste-impossibili/>, ultima consultazione 29 giugno 2019).

Il di Baviera e Oscar Wilde (in dialogo con Arbasino<sup>487</sup>); Montezuma (in dialogo con Calvino); Attila e Jack lo squartatore (in dialogo con Ceronetti), Dostoevskij, Masoch (in dialogo con Del Buono), Dickens, Tutankhamon, Casanova, il Califfo di Baghdad, Nostradamus e De Amicis (in dialogo con Manganelli<sup>488</sup>); Marat (con Nelo Risi), e infine Marco Aurelio (con Vittorio Sermoni)<sup>489</sup>.

Risale proprio a quegli anni l'avvio dell'importante collaborazione con Giorgio Manganelli: oltre alle «Interviste impossibili», essa sfociò nella realizzazione, da parte di Bene, del radiodramma *Cassio governa Cipro*, fresca riscrittura dell'*Otello* shakesperiano a cura dello scrittore milanese<sup>490</sup>. Bene ne allestì una regia radiofonica con un gruppo di attori fra cui Lydia Mancinelli (Desdemona)<sup>491</sup> e Cosimo Cinieri (Iago)<sup>492</sup>, anticipando di cinque anni i suoi successivi *Otello*, quello televisivo e quello radiofonico del 1979<sup>493</sup>.

---

<sup>487</sup> Arbasino aveva già trattato la figura di Ludwig II di Baviera nel romanzo *Super-Eliogabalo* (Feltrinelli, Milano 1969, p. 41).

<sup>488</sup> I testi delle interviste impossibili curate da Giorgio Manganelli sono contenuti in Id., *A e B*, Rizzoli, Milano 1975 (ora anche in Id., *Le interviste impossibili*, Adelphi, Milano 1997<sup>10</sup>), poi apparsi anche in tedesco nel volume Id., *A und B. Dialogue und unmögliche Interviews*, traduzioni di Daniel Dell'Agli, Renate Heimbucher, Marianne Schneider, Barbara Villiger Heilig, Alice Vollenweider, Klaus Wagenbach, Berlin 1991. Sui legami di Manganelli con il teatro si veda Ilaria Camplone, *Il teatro di Giorgio Manganelli, 'un luogo imprecisato'*, in *La letteratura degli italiani. 4 I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014, pubblicata online all'indirizzo: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Camplone.pdf>, ultima consultazione 29 giugno 2019). Per il ricordo di Manganelli sull'esperienza delle *Interviste impossibili*, nell'ambito della più generale riflessione dei rapporti fra musica e letteratura, cfr., Paolo Terni, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Sellerio, Palermo 2001, p. 17.

<sup>489</sup> Oltre alle due pubblicazioni Bompiani sulle *Interviste impossibili* (1974 e 1975), oggi le registrazioni radiofoniche si possono anche riascoltare sul sito web delle Teche Rai (<http://www.teche.rai.it/programmi/le-interviste-impossibili/>).

<sup>490</sup> G. Manganelli, *Cassio governa a Cipro*, Rizzoli, Milano 1977. Per un approfondimento sull'opera cfr., fra i numerosi altri, Giuditta Isotti Rosowsky, *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell'eccesso*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 73-75 e Agostino Lombardo, *Shakespeare e il Novecento*, Bulzoni, Roma 2002, p. 226.

<sup>491</sup> Per una testimonianza della Mancinelli sul *Cassio governa a Cipro* si veda l'intervista di Matteo Marelli, *Fata, volpe, Madonna, Nostra signora Lydia*, «ilManifesto.it» (<https://ilmanifesto.it/fata-volpe-madonna-nostra-signora-lydia/>, ultima consultazione: 12 giugno 2019): l'attrice racconta di aver vissuto con particolare partecipazione il ruolo di Desdemona, le tensioni del cui personaggio ella sentiva corrispondenti a quelle del proprio sodalizio affettivo e artistico con Bene.

<sup>492</sup> Per un approfondimento sugli *Otello* di Bene rimando a Maurizio Grande, *Carmelo Bene's "Othello"*, «The Drama Review», 25, 2, 1981, pp. 29-34 e a Gautam Dasgupta, *The Director as Thinker: Carmelo Bene's "Othello"*, «Performing Arts Journal», 9, 1, 1985, pp. 12-16. Segnalo infine la tesi di laurea di Felice Altarocca, *Otello, il mo(st)ro di Venezia (L'Otello di Carmelo Bene, dal teatro alla televisione)*, relatore prof. Antonella Ottai, a.a 2003/'04, Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Cinieri è scomparso, all'età di ottant'anni, il 19 agosto 2019.

<sup>493</sup> Alle frequentazioni dell'*Otello* da parte di Bene in quegli anni si deve anche ricordare il volume *Otello, o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano 1981.

Anche a questo proposito l'incontro con Manganelli, non sufficientemente inquadrato negli studi critici dedicati all'attore, appare 'gravido di avvenire': scrittore incapace di vivere in un «mondo senza fantasmi»<sup>494</sup>, Manganelli era già stato traduttore del poema drammatico che segnerà, di lì a non molto tempo, la svolta concertistica di Bene. Nel 1966 egli aveva infatti tradotto il *Manfred* per l'Opera di Roma<sup>495</sup>, nell'unica edizione del secondo dopoguerra italiano andata in scena prima di quella di Bene; questi, per parte sua, era alle prese con il *Rosa e il nero* lo spettacolo-profezia «in profumo di avvenire», di cui si è già parlato per l'abbondanza di elementi di comuni con la messa in scena del poema romantico byroniano. Fu sulla base di tali premesse che, nel 1979, Manganelli curerà infine lo scritto introduttivo apparso nel libretto di sala del *Manfred* di Bene. Nel novero delle collaborazioni radiofoniche con Manganelli rientrano anche *High Tea*<sup>496</sup>, clamorosamente incorso nella censura nel 1974<sup>497</sup>, e *In un luogo imprecisato*, del '75<sup>498</sup>.

---

<sup>494</sup> G. Manganelli, *UFO e altri oggetti non identificati. 1972-1990*, a cura di Graziella Pulce, postfazione di Raffaele Manica, Quiritta, Roma 2003, p. 67. La citazione compare come epigrafe nel volume di Florian Mussgnung, *The Eloquence of Ghosts. Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde*, Peter Lang, Oxford 2010.

<sup>495</sup> Il *Manfred* di Bolognini, con Enrico Maria Salerno nel ruolo principale, andò in scena al Teatro dell'Opera di Roma fra il 7 e il 28 dicembre 1966. L'orchestra e il coro del Teatro di Roma furono diretti da Piero Bellugi, in seguito anche direttore del *Manfred* beniano. Per la traduzione di Manganelli cfr. George Gordon Byron, *Manfredi*, a cura di Luca Scarlini, Einaudi, Torino 2000. Numerose fotografie di scena sono conservate presso il Fondo Pierluigi Samaritani alla Fondazione Cini (ora anche disponibili all'indirizzo <http://archivi.cini.it/teatromelodramma/detail/IT-CST-ST0005-000823/manfred.html>, ultima consultazione 29 giugno 2019).

<sup>496</sup> Il testo di *High Tea* è ora contenuto in G. Manganelli, *Tragedie da leggere. Tutto il teatro*, a cura di L. Scarlini, Aragno, Torino 2005. Sulla mancata realizzazione di *High Tea*, cfr. I. Campione, *Il teatro di Giorgio Manganelli*, cit., p. 40. Per un recente studio sull'opera segnalo il saggio di Angelo Vannini, *Il mito di Edipo in "High Tea" di Giorgio Manganelli*, «Collection de l'écrit», 14, 2015, pp. 141-154.

<sup>497</sup> Nel suo testo Manganelli poneva intorno a un normale tavolo, in occasione di un thé pomeridiano inglese, tre diverse coppie di figure: Gesù e Maria Maddalena, Edipo e Giocasta, Amleto ed Ofelia. La tavola fungeva, nelle intenzioni di Manganelli, a «unica costante temporale della scena»: G. Manganelli, *High Tea*, in Id., *Tragedie da leggere*, cit., p. 133. Su *High Tea* segnalò alcuni sporadici passaggi a esso dedicati in Fabio Luppi, *Rito e mito nel teatro di William Butler Yeats e Giorgio Manganelli*, tutor prof. Viola Papetti e Franca Ruggieri, tesi di dottorato in Scienze Letterarie, Università degli Studi Roma Tre, a.a 2006/2007. La vicenda della censura non è tuttavia contestualizzata né in questo studio né nel già citato I. Campione, *Il teatro di Giorgio Manganelli*, «un luogo imprecisato». Belpoliti e Cortellessa hanno sostenuto che il testo fu «con ogni probabilità censurato preventivamente dalla dirigenza democristiana della radio per i temi ritenuti eccessivamente scabrosi»: cfr. M. Belpoliti, A. Cortellessa, *Giorgio Manganelli*, cit., p. 504.

<sup>498</sup> *In un luogo imprecisato* di Manganelli, con la partecipazione di Bene e Mancinelli, è ora ascoltabile sul sito della Rai: <https://www.raiplayradio.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-a069fcdf-1ed5-482a-9945-e873401f8726.html>

Nel suo complesso, l'avventura radiofonica di Bene riveste una particolare importanza: sia poiché essa si colloca nel pieno degli anni della «stagione gloriosa»<sup>499</sup> del radiodramma in Italia, di cui egli fu protagonista; sia ancora per la maturazione estetica e teorica verso gli ulteriori sbocchi che egli avrebbe di lì a poco conquistato. Su un piano storico la fortuna di questo particolare genere letterario, dopo i primi passi nel teatro futurista radiofonico<sup>500</sup>, è stata oggetto di analisi in alcuni studi dedicati all'argomento: fra i fattori contingenti che ne favorirono gli sviluppi è stata ricordata la non trascurabile disponibilità produttiva in seno alla Rai, in quegli anni, rispetto a questo genere di sperimentazioni. Fu così che drammaturghi, uomini di teatro e protagonisti della sperimentazione musicale coltivarono un percorso comune all'insegna del radiodramma<sup>501</sup>. Il Gruppo '63 fu una delle sedi di incubazione più fertili per gli sviluppi del genere: oltre al già ricordato Manganelli, anche Edoardo Sanguineti fu autore di diversi lavori composti per la radio: fra gli altri *Protocolli. Sinfonia drammatica per voci (trasmissione sperimentale per la stereofonia)* del 1968<sup>502</sup>, con la regia di Andrea Camilleri, la partecipazione alle musiche di Bussotti e le voci recitanti di Rino Sudano, Elena Sedlak, Daniela Sandrone, Erika Mariatti e Cathy Berberian.

Per quanto riguarda Bene, nello specifico, il contributo teorico derivato dalla sua partecipazione a questo genere di sperimentazioni appare evidente anche

---

<sup>499</sup> Franco Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, Turin, ERI, 1981, p. 105.

<sup>500</sup> Si veda il manifesto sul *Teatro radiofonico* dell'ottobre 1933 di Marinetti, scaturito a seguito del secondo Congresso nazionale del Futurismo. Nel manifesto si legge che la «radia» (questo il termine adottato dai futuristi per indicare le «grandi manifestazioni della radio») si intendeva abolire: 1) «lo spazio o scena necessaria del teatro compreso il teatro sintetico futurista e nel cinema; 2) il tempo; 3) l'unità d'azione; 4) il personaggio teatrale; 5) il pubblico inteso come massa giudice autoeletto sistematicamente ostile e servile sempre misoneista sempre retrogrado: cfr. *Il teatro radiofonico. Manifesto dell'ottobre 1933*, Teatro F.T. Marinetti, a cura di Giovanni Calendoli, Vito Bianco, Roma 1960, vol. I, pp. 213-220 (qui pp. 217-218).

<sup>501</sup> Fra gli studi di riferimento dedicati al radiodramma ricordo, in ambito prevalentemente musicologico, Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, EDT, Torino 2004. Anna Barsotti ha dedicato un approfondimento al radiodramma *La domenica della buona gente* di Ettore Petrolini del 1952, nel quale l'attore sostituiva la «cronaca della vita» della gente che si apprestava ad assistere a una cronaca di una partita di calcio: cfr. A. Barsotti, *Pratolini: teatro per gli occhi, teatro per gli orecchi*, «Ariel», a. IX, n. 1, gennaio-aprile 1994, pp. 47-60. Dal radiodramma fu poi tratto un film nel 1953 con la regia di Angon Giulio Majano.

<sup>502</sup> Per un recente saggio su *Protocolli* di Sanguineti e *In un luogo imprecisato* di Manganelli si veda Stéphane Hervé, *Le Radiodramma expérimental. Protocolli d'Edoardo Sanguineti – In un luogo imprecisato di Giorgio Manganelli*, «Skén&graphie. Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes», 3, 2015, pp. 77-86.

nell'interpretazione critica successivamente elaborata secondo le sue linee guida: così, se il radiodramma, già di per sé, arriva a essere definito come «la realizzazione ultima della parola teatrale»<sup>503</sup>, per la pièce *In un luogo imprecisato* si è recentemente parlato dell'evoluzione del genere stesso verso una «non-scena», estendendo le note nozioni di Bene relative al «non-attore» e al «non-teatro»<sup>504</sup>. Quando questo vocabolario non era ancora divenuto 'obbligato', negli anni Settanta, la critica adoperò posizioni meno predeterminate e dal taglio più osservativo: nell'ambito dell'indagine qui condotta, mi pare utile sottolineare la percezione di una progressiva sottrazione, operata da Bene, degli elementi canonici della rappresentazione verso la concentrazione nel predominio della voce. Quadri, in un articolo dedicato alla *Salomé* di Bene del '75, analizzava l'«impresa impossibile» tentata dall'attore nel mezzo radiofonico: osservando le tappe percorse intorno a quest'opera, egli riscontrava l'uso da parte di Bene di una serie di accorgimenti «geniali» volti a trasporre nella sfera del sonoro la frenesia del montaggio visivo acquisita nel cinema. L'esperienza dei film era stata così riabilitata dall'attore, il quale pervenne a un nuovo tipo di montaggio radiofonico che Quadri nel 1977 definì incentrato sulle «sovrapposizioni» (la pubblicazione del volume *Sovrapposizioni*, con Deleuze, avverrà nel 1978 in Italia e nel '79 in Francia). Intorno a tale nozione, Quadri osservava che Bene procedeva

lavorando sull'elemento sonoro, giocando su sovrapposizioni di voci, su cambi di tonalità, su sovrapposizioni di dialoghi, su avvicinamenti e allontanamenti di microfoni, su commistioni di assoluta arbitrarietà di musiche classiche con canzonette. Il serrato montaggio del nastro sostituisce il montaggio ossessivo del cinema e la preziosità degli incastri sonori ricompono il mosaico di quella pioggia di visioni che era stato il film *Salomé*. Non si può proprio dire che Carmelo Bene abbia fatto una lettura letteraria, bisogna dire invece che la scommessa col mezzo è trionfalmente vinta<sup>505</sup>.

Questo tipo di consenso divenne, in seguito, pressoché unanime: Luigi Squarzina, nel suo *Romanzo della regia*, ha salutato le registrazioni di Bene per la Rai annoverandole non solo fra le migliori prestazioni dell'attore nella sua carriera, ma anche «fra le cose

---

<sup>503</sup> S. Hervé, *Le Radiodrama expérimental*, cit.

<sup>504</sup> *Ibidem*.

<sup>505</sup> Franco Quadri, *Dal teatro alla radio (passando per il cinema)*, in *La Salomé di Oscar Wilde secondo Carmelo Bene*, XXIX Premio Italia, Rai, Venezia 1977, ora in C. Bene, *Opere*, cit., p. 1463.

migliori dell'eccellente teatro d'ascolto della RAI fra il '50 e l'85-'90 nutrito allora da originali radiofonici di livello»<sup>506</sup>. Ma si tratta di posizioni espresse nel 2005, a tre anni di distanza dalla scomparsa dell'attore; nel vivo degli anni Settanta, Bene dovette ancora passare attraverso una serie di reazioni ambigue od ostili, anche suscitate dalle costanti polemiche da lui intrattenute nei confronti della critica. Emblematico di quello stato di cose è un articolo del 1975, apparso sulla «Fiera letteraria», a firma dell'allora esordiente critico teatrale Giancarlo Leone<sup>507</sup>. Questi, all'epoca diciannovenne, riferiva di un imprevisto incontro avvenuto al Teatro Sistina con l'attore salentino, su sollecitazione di Proietti<sup>508</sup>; Leone, il quale si era recato a teatro per intervistare Giuseppe Patroni Griffi, si trovò investito di un'invettiva contro la categoria della critica da parte di Bene, anch'egli presente quella sera (fra Bene e Patroni Griffi, tra l'altro, vi erano già state increspature<sup>509</sup>). Fu lo stesso attore, per primo, a trattenere il giovane giornalista al fine di comunicargli la sua non disponibilità a rilasciare interviste. Poi fece alcune dichiarazioni, che Leone pubblicò in calce all'intervista principale di Patroni Griffi con l'aggiunta di qualche commento personale: agli occhi del critico, Bene esprimeva posizioni «anti-democratiche». In verità, nell'intervento in questione, Bene aveva denunciato le ingerenze della politica nel mondo del teatro<sup>510</sup>; per una volta, inoltre, aveva espresso una possibile apertura nei confronti della critica: pur essendo «la funzione della critica nel mondo teatrale del tutto nulla, anzi negativa», una «buona critica», a suo avviso, sarebbe potuta

---

<sup>506</sup> L. Squarzina, *Il romanzo della regia*, cit., p. 434.

<sup>507</sup> Giancarlo Leone, *Incontro con Carmelo Bene*, «La Fiera Letteraria», 1975, pp. 26 e 28.

<sup>508</sup> Come già ricordato (cfr. *supra*, p. 114 n.), Proietti era stato in scena proprio al Sistina con Bene per la *Cena delle beffe* di Sem Benelli. In una recente intervista Proietti ha ricordato quell'esperienza come un «azzardo che il pubblico apprezzò»: Alessandra Comazzi, *Gigi Proietti: "La politica smetta di essere teatrale. La scena è l'unica post-verità onesta"*, «La Stampa», 21 gennaio 2017 (<https://www.lastampa.it/spettacoli/palcoscenico/2017/01/21/news/gigi-proietti-la-politica-smetta-di-essere-teatrale-la-scena-e-l-unica-post-verita-onesta-1.34672463>, ultima consultazione 29 settembre 2019).

<sup>509</sup> Su alcune circostanze che determinarono il rapporto di ostilità fra Bene e Patroni Griffi già durante i primi anni Sessanta si veda il racconto di Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 55., dove la Rossi narra di una reazione stizzita di Patroni Griffi dopo una recensione elogiativa a cura di Flaiano nei confronti dell'attore salentino.

<sup>510</sup> A causa della natura stessa dell'incontro inatteso, nel suo articolo Leone riportò le opinioni di Bene secondo una propria riscrittura a caldo. Non è dunque certo che le parole da lui riferite siano state quelle effettivamente pronunciate da Bene. Per quanto riguardava i temi politici, Bene si sarebbe espresso così: «Il teatro va affidato a se stesso, ai suoi operatori, alla gente che ci vive e ne capisce. I politici debbono restarne fuori. Al massimo possono andarlo a vedere».

esistere qualora essa si fosse concentrata sul «raccontare la trama, attenendosi il più possibile a quello che vede, non a quello che pensa». Anche se se ne ebbe una percezione meno ‘pericolosa’, Patroni Griffi non assunse posizioni molto più morbide. Dopo aver parlato della crisi del teatro, individuandone le radici nella «nascita della regia», egli accusava i critici di scarsa attenzione («non ascoltano e non cercano di capire il senso della commedia») e definiva il loro mestiere «deturpante»<sup>511</sup>.

Per quanto attiene a Bene si può osservare, in questa circostanza, l’ambigua duplicità di uno dei primati spesso attribuitigli: l’enfasi sulla capacità dell’attore di perforare l’assordante omologazione dei mezzi di comunicazione sollecitava la continua costruzione di un personaggio pubblico che fu in seguito definito da Sebastiano Vassalli l’«antipatico di successo»<sup>512</sup>. Questa descrizione, tuttavia, confligge con le testimonianze dirette, numerose, che restituiscono un profilo umano di Bene all’insegna della cordialità e dell’ospitalità. Nel frattempo, tuttavia, tali descrizioni contribuirono alla neutralizzazione di un pensiero critico che, oltre ai toni e alle provocazioni, conteneva una profonda capacità di messa in discussione dell’arte e del suo contesto sociale.

Sullo sfondo di queste vicissitudini Bene si addentrò nella nuova, intensa ondata di progetti teatrali alla metà degli anni Settanta. Delle attività di quel periodo, oltre a quelle già ricordate, vale la pena menzionare il *Faust-Marlowe-Burlesque* debuttato al Teatro Metastasio nel 1976 (sotto l’egida del Teatro Stabile di Torino), con la regia di Aldo Trionfo e la collaborazione di Lorenzo Salveti. I due scrissero lo spettacolo su misura di Bene e di Fausto Branciaroli, i quali si invertivano nei ruoli a ogni serata; Trionfo ricordò l’evento come uno dei suoi successi «più grossi di questi ultimi anni, prolungato per due anni a sale piene»<sup>513</sup>. Mario Prosperi vi riconobbe la vicinanza con il *Peer Gynt* di Ibsen<sup>514</sup>,

---

<sup>511</sup> Giancarlo Leone, *Incontro con Carmelo Bene*, «La Fiera Letteraria», 1975, pp. 26 e 28.

<sup>512</sup> Sebastiano Vassalli, *Il neoitaliano. Le parole degli anni Ottanta*, Zanichelli, Bologna 1989, p. 12.

<sup>513</sup> «Uno dei successi più grossi di questi ultimi anni l’ho avuto con il *Faust Marlowe*» che ho scritto con Salveti. Lo abbiamo prolungato per due anni a sale piene. Io e Salveti abbiamo scritto questa commedia sapendo che avevamo Carmelo Bene e Branciaroli»: così Aldo Trionfo in *Tutto è pubblico*, «Sipario», 389, 1978, p. 4. Sul *Faust-Marlowe Burlesque* e sul rapporto con Branciaroli si vedano gli articoli di Maurizio Liverani, *L’antipatia: virtù teatrale* e di Angelo Libertini, *La rivolta per Bene*, «Il Dramma», a. LII, n. 1-2, giugno-luglio 1976, pp. 26-30.

<sup>514</sup> Cfr. Mario Prosperi, *Per una storia della nuova avanguardia in Italia*, «Rivista italiana di drammaturgia», II, 5, 1977, p. 35. Sul *Peer Gynt* di Trionfo cfr. R. De Monticelli, *Le mille notti del critico. Trentacinque anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*, Bulzoni, Roma 1997, p. 1217. I due

realizzato dallo stesso regista genovese nel dicembre del 1972 e andato in scena, con un altro gruppo di attori, ad Asti e a Torino, dove Trionfo era nel frattempo divenuto direttore dello Stabile<sup>515</sup>. In una recensione sull'«Unità», Ferrone definì lo spettacolo «un concerto introspettivo di Faust e del suo doppio»<sup>516</sup>: «con una divaricazione dei timbri, estremizzata fra sussurro farneticante dell'angoscia e urlo amplificato del melodramma oratorio, l'opera si consuma in un andamento circolare senza fine. Carmelo Bene (Mefistofele-Faust) e Franco Branciaroli (Faust-Mefistofele) si amano e si odiano con lo stesso morboso divertimento con cui Trionfo ama e odia se stesso e il suo spettacolo»<sup>517</sup>. Purtroppo lo spettacolo non fu replicato proprio a Torino, con motivazioni mai del tutto chiarite, ma che valsero in seguito a Bene un'accusa di infedeltà impresariale<sup>518</sup>, in una maniera non troppo dissimile dalla fine della breve collaborazione con Eduardo De Filippo del 1981<sup>519</sup>.

---

spettacoli furono anche accomunati dalla presenza, in entrambi i casi, di Emanuele Luzzati per le scenografie.

<sup>515</sup> Nel periodo della direzione di Aldo Trionfo nacque il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, presso il quale sono oggi conservati numerosi materiali dei suoi spettacoli e al quale anche questa ricerca è moltissimo debitrice.

<sup>516</sup> S. Ferrone, *Il concerto introspettivo di Faust e del suo doppio*, «l'Unità», 24 marzo 1976, ora in Id., *Visioni critiche*, cit., pp. 58-59.

<sup>517</sup> Ivi, p. 59.

<sup>518</sup> Si veda la testimonianza di Salveti raccolta nel volume di Barbara Bertin, *Il teatro della città*, cit., pp. 163-168. Salveti ha inoltre raccontato alcuni interessanti dettagli sullo spettacolo e sul processo di scrittura con Trionfo: i due composero il lavoro «sulla base del testo di Marlowe ma, in realtà, al suo interno confluirono una serie di contributi della grande letteratura romantica, in particolare del romanzo *Cime tempestose* di Emily Brontë. Facemmo tutte le prove a Prato, debuttammo a Roma, all'Argentina, e fu un grande successo. Lo spettacolo non fu presentato né replicato a Torino, e l'anno seguente fu rilevato da Bene e dalla sua compagnia». La presenza a Torino di Bene, in ogni caso, è stata salutata da Alonge come uno degli elementi di spicco della stagione culturale dello Stabile di Torino negli anni Settanta, definita dallo storico «una fucina politico-culturale eccezionale, esemplare per l'intera situazione nazionale»: R. Alonge, *Dal testo alla scena. Studi sullo spettacolo teatrale*, Tirrenia, Torino 1984, p. 294.

<sup>519</sup> La collaborazione teatrale fra Bene ed Eduardo nacque il 15 gennaio 1981, quando i due salirono insieme sul palco del Palazzetto dello Sport di Roma per l'iniziativa, organizzata dall'ARCI, «Insieme per la pace»: Bene con la sua *Lectura Dantis*, Eduardo con una selezione di poesie da lui scelte. Dal successo di quella serata nacque una *tournée* teatrale. Il 29 maggio 1982 ebbe inoltre luogo una conferenza a due presso il Teatro Ateneo di Roma. Ferruccio Marotti, docente di storia del teatro in quella Università e fautore dell'iniziativa, ha raccontato l'impressione di lontananza nel rapporto fra i due riscontrabile in quella circostanza. Nel testo introduttivo, che appare in sovrainpressione nel video contenente la registrazione di quel seminario, Marotti ha inoltre riferito i termini della questione materiale che portò alla sospensione della collaborazione: «Eduardo prendeva in quota l'85% dei proventi degli incassi del recital e li devolveva ai ragazzi del carcere minorile di Napoli, Carmelo prendeva per sé l'80%. Visto il successo, di lì a qualche mese Carmelo prese l'iniziativa di organizzare un ulteriore concerto a due, nel cui contratto assegnava ad Eduardo l'80% e a se stesso l'85%. Eduardo interruppe la loro collaborazione, rifiutando di firmare il contratto. Carmelo dichiarò che Peppino era un attore assai più bravo di Eduardo». In aggiunta alle

A Prosperi il *Faust* parve accomunabile anche all'altro spettacolo di Bene di quell'anno, *Romeo e Giulietta (storia di W. Shakespeare)* (Teatro Metastasio, 17 dicembre 1976)<sup>520</sup>, del quale si è già parlato in merito all'approdo a Parigi nel secondo soggiorno di Bene in Francia<sup>521</sup>, con la collaborazione di Luigi Zito per la composizione delle musiche originali. Di lì a breve Zito curerà anche le musiche del *Riccardo III* (Teatro Bonci, Cesena, 22 dicembre 1977)<sup>522</sup>, dell'*Otello*<sup>523</sup>, del *Macbeth*, per il quale diresse l'orchestrazione delle musiche dall'opera di Verdi e, infine, dell'*Hommelette for Hamlet*, «operetta inqualificabile (da Jules Laforgue)» debuttata al Piccinni di Bari nel 1987.

Sempre sul versante delle collaborazioni musicali, oltre agli spettacoli oggetto di questo studio (*Manfred, Hyperion, Egmont*) e che tratterò nei prossimi capitoli, concludo l'inciso ricordando anche la *Lectura Dantis* del 1981 a Bologna con la musica introduttiva di Salvatore Sciarrino e la presenza di David Bellugi come flauto solista<sup>524</sup>; il *Pinocchio* del 1981 con le musiche di Gaetano Giani Luporini e i *Canti Orfici* da Dino Campana con

---

informazioni fornite da Marotti, bisogna ricordare che, ai tempi di questa vicenda, Eduardo era già Senatore a vita della Repubblica, mentre Bene non poteva disporre di altre fonti di reddito se non quelle provenienti dalla propria attività. A Marotti si deve anche la realizzazione del filmato, montato da Maurizio Grande, *Le tecniche dell'assenza* incentrato sulle prove di Bene nel *Macbeth*: per il racconto dello studioso si veda F. Marotti, *Carmelo Bene: un ricordo e un'esperienza*, s.l., s.d., pp. 1-11 ([https://www.academia.edu/9559512/CARMELO\\_BENE\\_UN\\_RICORDO\\_E\\_UNESPERIENZA](https://www.academia.edu/9559512/CARMELO_BENE_UN_RICORDO_E_UNESPERIENZA), ultima consultazione 11 ottobre 2019). Sul litigio fra Bene ed Eduardo, cfr. l'articolo, senza firma, *Per Carmelo Bene polemiche a Perugia: insulti, plausi e dura replica di Eduardo*, «Corriere della Sera», 30 gennaio 1983, p. 19.

<sup>520</sup> Secondo Prosperi, nella sua già citata recensione, in entrambi gli spettacoli Trionfo portò «alle estreme conseguenze la sua “riduzione” del dramma in termini di puro immaginario. Nulla è accaduto, né forse accadrà. Tuttavia continua ad accadere, senza tregua, nell'immaginazione. La scena, come già in *Peer Gynt*, era una camera da letto, dove i protagonisti non erano che espansioni, “doppi” e “alter ego” di un unico soggetto, o di due soggetti – l'uno specchio dell'altro. [...] Il rapporto tra Faust e Mefistofele era calato nel rapporto reale tra i due attori, Bene e Branciaroli, che si alternavano nell'iniziativa scenica, “riciclando” una quantità di materiali letterari, cioè continuamente giocando a trasformarne il valore con la tecnica dell'accostamento imprevisto, della citazione im-pertinente». Id., *Per una storia della nuova avanguardia in Italia*, cit., p. 35.

<sup>521</sup> Cfr. *supra*, p. 25, n.

<sup>522</sup> Per un'analisi del *Riccardo III* di Bene, in rapporto anche all'incontro con Deleuze, si veda il saggio di Vincenzo Del Gaudio, *Sulle tracce di Riccardo: l'immaginario teatrale del male tra teatro del sangue e teatro della malattia*, «Im@go. A Journal of the Social Imaginary», 9, 2017, pp. 141-161.

<sup>523</sup> Fra le molte recensioni sull'*Otello* di Bene ricordo in particolare Fabio Doplicher, *Otello*, «Sipario», a. XXXIV, n. 394, marzo 1979, pp. 18-19, nella quale il critico paragonò l'atteggiamento del pubblico in sala nei confronti di Bene come «antichi romani al Colosseo, senza sospetto che il gladiatore pensa».

<sup>524</sup> Sulla *Lectura Dantis* di Bene segnalo i saggi di Simone Caputo, *Su Lectura Dantis di Carmelo Bene (con un'apparizione di Salvatore Sciarrino)*, «Dante e l'arte», 2, 2015, pp. 255-274 e Elio Baldi, *Carmelo Bene's cannibalization of Dante and Shakespeare*, «Romance Studies», 35, 3, 2017, pp. 198-208.

la chitarra solista di Flavio Cucchi. Luporini diresse le musiche di *Mi presero gli occhi* da Hölderlin e Leopardi (Teatro Colosseo, Torino 1983)<sup>525</sup> e dell'*Adelchi* di Manzoni, con l'orchestra e il coro della Rai di Milano diretti da Enrico Collina<sup>526</sup>. Nel 1997 il compositore toscano fu inoltre autore delle musiche per la *Voce dei canti. Giacomo Leopardi (spettacolo in forma di concerto)*, con la partecipazione al pianoforte di Sonia Bergamasco (Teatro Olimpico, Roma 1997), *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della provvidenza* (Teatro dell'Angelo, Roma 1998, ancora con la partecipazione della Bergamasco<sup>527</sup>) e *Gabriele D'Annunzio. Concerto d'autore*, dal testo della *Figlia di Iorio* e con musiche di Gaetano Giani Luporini (Teatro dell'Angelo, Roma 1999<sup>528</sup>). Si deve infine ricordare la seconda edizione della *Cena delle beffe* da Sem Benelli (Teatro Carcano, Milano 1989) con le musiche di Lorenzo Ferrero. Nel 1994, lo stesso Bene figurò come autore delle musiche per la sua *Hamlet-suite. Spettacolo-concerto da Jules Laforgue*, in occasione del 36° Festival shakesperiano al Teatro romano di Verona. Ma fu in occasione del *Riccardo III* che avvenne, in materia inattesa, l'incontro che avrebbe segnato una nuova e decisiva svolta nella carriera di Bene.

---

<sup>525</sup> A proposito della lettura e dell'interpretazione critica di Leopardi in Bene si veda il saggio di Vittorio Capuzza, *Influssi leopardiani nel teatro del Novecento*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi. Atti del XI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 settembre/1-2 ottobre 2004)*, Olschki, Firenze 2008, pp. 393-421.

<sup>526</sup> Oltre che responsabile dell'Orchestra Sinfonica e del Coro della Rai di Milano, Enrico Collina fu anche direttore dello Studio di fonologia musicale già ricordato.

<sup>527</sup> Oltre alla presenza in scena di Sonia Bergamasco, per il *Pinocchio* del 1997 bisogna ricordare la realizzazione delle scene a cura di Tiziano Fario e dei costumi a cura di Luisa Viglietti. Nel 1999 la Rai produsse un'edizione televisiva dello spettacolo, oggi visionabile integralmente sul sito web dell'emittente televisiva. Segnalo inoltre che il *Pinocchio* di Bene è stato recentemente fatto oggetto di traduzione in Francia: cfr. *Pinocchio. D'après le texte de Carlo Collodi*, traduction de l'Atelier des Niguedouilles sous la direction de Laetitia Dumont-Lewi, Presses universitaires du Midi, Toulouse 2018.

<sup>528</sup> Sul *Concerto d'autore* di Bene dedicato a D'Annunzio, al Teatro dell'Angelo di Roma nel novembre del 1999, cfr. il saggio di Alfredo Sgroi, *Il poeta Vate e il poeta attore. Il d'Annunzio di Carmelo Bene*, «Archivio d'Annunzio», 4, 1, 2017, pp. 155-166.



## PARTE II. «UN PASSAGGIO OLTRE»

Nel febbraio del 1977, dopo una replica del *Riccardo III* al Quirino di Roma, Francesco Siciliani si recò in camerino per complimentarsi con Bene per la sua «musicalità d'attore». Siciliani, da poco incaricato della direzione della programmazione artistica all'Accademia Santa Cecilia di Roma, sottopose a Bene due proposte artistiche: il *Manfred* di Lord Byron con musiche di Schumann e il *Peer Gynt* di Ibsen con musiche di Grieg. Dopo una notte di riflessioni, Bene comunicò la propria decisione: dei due lavori avrebbe optato solo per il primo, adducendo l'*Otello* già in cantiere per quell'anno a motivo dell'impossibilità di assumere entrambi gli impegni.

È sostanzialmente questo lo scarno racconto fornito da Bene nelle sue due autobiografie<sup>1</sup>, a introduzione di una delle pagine più dense e originali da lui scritte nella storia del teatro italiano del Novecento. Come è noto, dall'incontro con Siciliani scaturì la fortunata stagione dei melologhi degli anni Ottanta, punto di svolta decisivo non solo per la carriera dell'attore, ma anche per la ripresa di un repertorio sino a quel momento rimasto di rara esecuzione in Italia. L'intuizione di Siciliani, definita «geniale» dallo stesso Bene e dalla critica, non fu tuttavia frutto del caso. A questo proposito, mi propongo di mettere in luce i numerosi fili storici che costituirono la premessa per quell'incontro determinante e aprirono la strada ai successivi lavori intrapresi dall'attore. Nel rintracciare le tappe dell'avventura musicale di Bene, tenendo anche conto di alcuni progetti rimasti irrealizzati, emerge la fitta trama culturale su cui essa fu intessuta: la rete di relazioni, le sperimentazioni artistiche precedenti, le sensibilità comuni e la disponibilità all'incontro fra esponenti della musica e del teatro. Su questo sfondo, è possibile guardare al percorso di Bene in stretto rapporto con il suo tempo, di cui egli fu attento interprete e protagonista.

---

<sup>1</sup> Il racconto di Bene relativo all'incontro con Siciliani è contenuto nei capitoli *Francesco Siciliani e "i cretini con lampi di imbecillità"* in Id., *Sono apparso alla Madonna*, cit., pp. 52-57 e *La macchina attoriale e la voce orchestra* in Id., G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 336-363 (in particolare pp. 350-351).

Tali nessi e affinità maturarono, a loro volta, sul tronco di esperienze storiche non irrilevanti e destinate ad avere un peso determinante negli sviluppi artistici e teatrali successivi. In questo senso, per molti versi Bene si trovò a raccogliere un'eredità precedente, di costituzione anche ottocentesca nel teatro italiano ed europeo, lungo linee di ricerca e tensioni creative condivise, non a caso, con quanti ebbero modo di confrontarsi in questo specifico ambito prima di lui. La stessa comune scelta di autori e di opere, atipiche nel panorama italiano, corrobora l'ipotesi della confluenza in Bene di tradizioni e di percorsi anteriori non del tutto dissolti nel contesto culturale del teatro del Novecento, sia pur profondamente e rapidamente mutato. La ricostruzione storica degli eventi che precedettero le realizzazioni di Bene consente infatti di accostarsi con maggiore prossimità all'opera dell'artista, integrando una lettura solo descrittiva, o 'contemplativa', che lasci indeterminati i complessi rapporti con il panorama artistico e culturale entro il quale si venne formando il suo personale percorso, seppure unico e irripetibile.

Anche sul piano teorico Bene indicò le specifiche coordinate entro cui egli volle collocare la sua operazione teatrale, con consapevolezza della sua portata intellettuale. Riflettendo sull'uso della voce e sulla declamazione dei versi – aspetti centrali nel lavoro attoriale sul melologo – egli pervenne alle fortunate nozioni della *phonè* e, successivamente ancora, della «macchina attoriale». Tali nuclei concettuali divennero in breve tempo il fulcro di un'ampia bibliografia di scritti a lui dedicati, avviata innanzi tutto dallo stesso attore e dagli interlocutori a lui vicini, lungo direttrici di riflessione di carattere prevalentemente filosofico. Sul piano più prettamente storico-teatrale, tuttavia, resta da esaminare se le posizioni da lui assunte fossero frutto anch'esse di ulteriori 'invenzioni' o facessero piuttosto riferimento a modalità e tematiche almeno in parte preesistenti. È dunque questa la prospettiva qui adottata: raccogliere il discorso da lui enunciato, ivi compresa la sua *vis* polemica, e proiettarlo nella storia del teatro per farne emergere le premesse e le conseguenze in un panorama più ampio. Non si intende dunque narrare retrospettivamente il teatro attraverso l'uso del lessico e delle categorie tipiche adottate da Bene (o, viceversa, narrare Bene attraverso le categorie del passato), quanto piuttosto indagare i nessi fra eventi storici che, contrariamente a una lettura estrinseca del percorso

dell'artista come frutto solo di se stesso, appaiono uniti da rapporti di coappartenenza significativi.

Come si vedrà, uno degli ambiti maggiormente indagati dalla critica di Bene fu quello della formazione accademica, nei cui programmi didattici egli denunciò altresì l'assenza di discipline da lui ritenute fondamentali: la declamazione (intesa in senso ampio come musicalità della parola, voce, dizione...) e la metrica teatrale. Anche su questo versante Bene rivelò un'affinità con alcune modalità del passato, in polemica con il mondo a lui contemporaneo. Osservando la storia di queste istituzioni, infatti, si nota una situazione decisamente più vicina a quella da lui auspicata, e che vigeva ancora sino a pochi decenni prima del suo approdo al teatro. Come se non bastasse, proprio il contesto accademico, storicamente sede per eccellenza dell'insegnamento della declamazione, fu anche il luogo fertile di incubazione per i progetti legati ai melologhi. Il caso lampante, a questo proposito, è quello tracciato dall'esperienza fiorentina. Sulla base esclusivamente di fonti materiali, dati ed eventi storici, rapporti personali e istituzionali documentati, cercherò di mettere in luce la continuità della stagione concertistica di Bene rispetto a tale esperienza.

A Firenze il nesso tra declamazione e ricerca di nuove possibilità espressive intorno alla parola era stato al centro del progetto accademico già avviato nel 1811 da Antonio Morrocchesi, poi raccolto e proseguito da Luigi Rasi nel 1882, in un proficuo e fortunato rapporto di contiguità con le istituzioni musicali della città, infine sfociato nella scelta, inedita e gravida di sviluppi futuri, dei melologhi. Tuttavia, a ben vedere, la stessa accademia fiorentina, pur con le proprie specificità, esprimeva una concezione dell'insegnamento dell'arte drammatica tipica del suo tempo, esito delle precedenti realtà tardo-settecentesche. Per meglio ripercorrere i punti di snodo di tali vicende storiche, nella parte successiva a questa sezione proporrò un *excursus* sulle principali esperienze d'insegnamento italiane e sulle loro corrispondenti francesi, che furono tanto influenti nel nostro paese durante il periodo napoleonico. Una particolare attenzione sarà infine rivolta ad alcune specifiche teorie e classificazioni della voce, sistematizzate alla fine dell'Ottocento in Italia e in Francia e la cui sopravvivenza, suffragata da una sorprendente testimonianza emersa recentemente, sarebbe addirittura confluita in Bene.

#### Capitolo 4. Il dibattito critico e i progetti concertistici irrealizzati

Nel precedente capitolo ho ripercorso alcuni progetti teatrali, radiofonici e televisivi realizzati da Bene dopo l'esperienza cinematografica, conclusa nel 1973. A soli cinque anni dal ritorno sulle scene, tuttavia, i tempi si erano fatti già maturi per un nuovo abbandono, poi effettivamente annunciato nel 1978 in occasione dell'*Otello* teatrale. Nonostante l'investitura intellettuale, ulteriormente rinforzata dalla frequentazione con il mondo della filosofia francese, sul piano teatrale erano divenute progressivamente più numerose le voci di quanti ritenevano l'attore avviato verso un rapido declino, nella sopraggiunta incapacità di soddisfare una perenne richiesta di rinnovamento nutrita nei suoi confronti. Su questi toni, ad esempio, si espresse Angelo Libertini sul «Dramma» nel 1979:

Sono ormai diversi anni che aspettiamo invano che Carmelo Bene rinnovi per un pubblico sempre più vasto e consenziente l'antica capacità di sbalordire e magari di scandalizzare: forse proprio il fatto che il pubblico delle prime applaude senza riserve dovrebbe mettere in sospetto il «mattatore» pugliese come segno dell'inaridirsi della sua vena di provocatore e di perturbatore delle acque stagnanti del teatro italiano. Sta di fatto che dall'incontro Shakespeare-Bene, che si ripete ormai da quattro stagioni – da «Amleto» a «Romeo e Giulietta» a «Riccardo III», fino alla realizzazione di quest'anno, «Otello» – continua a venire, se non proprio lo stesso spettacolo, nulla di più che una serie di variazioni, più di forma che di sostanza, su di uno schema sempre uguale<sup>2</sup>.

Anche «Sipario», nello stesso periodo, ospitò un punto di vista analogo, a firma di Enrico Groppali. In una sintesi personale dell'ultimo decennio di teatro, Groppali affrontò il caso di Bene fornendo un giudizio ambivalente non privo di accenti pittoreschi. Dapprima egli riconobbe nel *Riccardo III* l'avvenuto superamento dell'idea stessa di «spettacolo», a suo avviso sostituita da Bene con «un superbo montaggio di sollecitazioni

---

<sup>2</sup> Angelo Libertini, recensione all'*Otello da Shakespeare secondo Carmelo Bene*, «Il Dramma», a. LV, n. 4, 1979, p. 23. Il rapporto intrattenuto da Bene con le opere di Shakespeare è stato al centro di un'ampia bibliografia: oltre al volume già citato sull'*Amleto* di Petrini, ricordo, fra le altre, le pubblicazioni di Gianfranco Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Bulzoni, Roma 2000; J.-P. Manganaro, *Carmelo Bene et Shakespeare. L'humour du tragique*, «Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne», 14, 2012, pp. 203-215 e le considerazioni contenute in Armando Rotondi, *No Hamlet, Two Hamlets: the Shakespearean Tragedy Directed by Carmelo Bene and Celestino Coronado*, «Myse en abyme», 1, 2, 2014, pp. 70-77.

mercantili sotto la vernice appariscente dell'arsenale prezioso e ridicolo del kitsch»<sup>3</sup>. Il *Romeo e Giulietta* del '77 fu da lui percepito come un'apprezzabile «sfida al pubblico», consistente nella «messa a morte di un teatro dove la parola era gelidamente doppiata dal playback». In essa, «l'unico superstite *flatus vocis* non sarebbe potuto essere che una stridula maligna sarabanda volta a ripescare, dal mare magnum del repertorio mattatoriale (Shakespeare), estremi estenuanti lanquori [*sic*]»<sup>4</sup>. Toni letterari a parte, la vera convinzione di Groppali, il quale nel 1979 trascurava di considerare il *Manfred* già realizzato quell'anno, emergeva nella chiusura dell'articolo: «Carmelo Bene appare oggi imprigionato, come il monaco Ambrosio del *Monaco* di Lewis, in una cornice obbligata, e ferreamente predeterminata, dove l'inguaribile narcisismo continua a dilatarsi affascinante e ossessivo decantandosi fino al punto massimo di saturazione»<sup>5</sup>.

Per parte sua, Bene ricambiò questo genere di accuse esacerbando la sua ostilità verso la critica giornalistica e rivendicando un modo di operare nel sistema teatrale sempre più autonomo e isolato. L'ostinato rifiuto di adeguarsi ai riti canonici del circuito teatrale, manifestato pubblicamente tramite un'esibita e continua polemica, dovette suscitare ulteriore diffidenza presso quanti erano soliti sfogliare il libro del teatro attraverso predeterminate, e confortanti, griglie di lettura (talvolta, però, con coordinate sbagliate, come testimonia un articolo di «Sipario» dedicato alla «singolare personalità dell'attore napoletano»<sup>6</sup>). È quasi scontato constatare la prevedibile assenza del nome di Bene dall'*Annuario degli attori* del 1978-'79<sup>7</sup>, dove invece compaiono regolarmente, con i rispettivi recapiti commerciali, numerose figure celebri dello spettacolo (fra gli altri, Vittorio Gassman, Gabriele Lavia, Glauco Mauri, Vittorio Mezzogiorno, Arnaldo Ninchi,

---

<sup>3</sup> Enrico Groppali, *Dieci anni di teatro in Italia*, «Sipario», a. XXXIV, n. 399/400, agosto-settembre 1979, pp. 18-23.

<sup>4</sup> *Ibidem*. Il ricorso a toni 'letterari' di questo tipo, a mio avviso, non riesce a celare l'ambiguità dell'omaggio che, imitando l'attore, si vorrebbe forse tributargli. Questo tipo di atteggiamento, oggi ulteriormente incentivato dalla visione frammentaria di alcuni spezzoni televisivi di Bene diffusi tramite Internet, ha contribuito nel tempo alla costruzione di gabbie critiche realizzate spesso a partire dagli aforismi dell'attore, che ancora oggi ne deformano la memoria: ossessive nella forma ma deboli nel contenuto, pallido ritratto di un pensiero che, al contrario, fu sempre vivo e penetrante, insofferente a categorizzazioni.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Claudia Provvedini, *Carmelo, principe scostante*, «Sipario», a. XXXVIII, n. 419, marzo 1983, pp. 38-39. Non del tutto a torto la giornalista, del resto, aveva sottotitolato l'articolo «una strana intervista».

<sup>7</sup> Cfr. *l'Annuario degli attori 1978-79*, diretto da Alessandro Ferrai, Emi Onorati, Star Edizioni Cinematografiche, Roma 1978.

Umberto Orsini, Nico Pepe, Luigi Proietti, Salvo Randone, Enrico Maria Salerno, Paolo Stoppa, Romolo Valli). Bene, letteralmente, non era rinvenibile nel mercato convenzionale e percorreva percorsi alternativi per poter dare esito produttivo ai propri progetti.

«Faccio Otello e poi mi ritiro»<sup>8</sup>, annunciò dunque l'attore, cinque mesi prima dell'incontro determinante con Siciliani. Rispetto a questo proclama, dai toni di denuncia, il successivo ritorno sui palcoscenici dei teatri lirici, avvenuto con il *Manfred*, non deve essere letto come una smentita, bensì come il definitivo ingresso in una nuova sfera dalla quale egli non si sarebbe più distaccato. Nell'intervista già citata a Colette Godard su «Le Monde» del 1983, in occasione del *Macbeth* a Parigi, lo stesso Bene chiarirà a posteriori il senso del suo annunciato ritiro:

J'avais déclaré qu'après *Othello* j'arrêterais le théâtre ; c'est vrai, j'ai monté des sortes des récitals – Byron, Hölderlin, Leopardi... – avec de la musique. Et puis je suis revenu à Shakespeare, avec *Macbeth*. L'écriture est plus dure que celle d'*Othello*. Je voudrais éviter le mot « barbare », la métrique est plus scandée, plus forte<sup>9</sup>.

Oltre a fornire un'emblematica definizione dei suoi precedenti spettacoli («des sortes des *recitals*, avec de la musique»), questa dichiarazione testimonia l'avvenuta maturazione di interessi divenuti ormai dominanti, sino a quel momento non ancora espressi con altrettanta enfasi. L'aggettivo «barbara», qui usato con una certa cautela, rimanda a una doppia sfera d'intervento: da un lato, alle nozioni di «barbarico»<sup>10</sup> e di

---

<sup>8</sup> In numerose occasioni Bene tenne a sottolineare l'avvenuto abbandono del teatro, ribadendolo ai suoi intervistatori con prese di posizioni perentorie. Fra le altre, basti ricordare le interviste raccolte da Pietro Acquafredda, *Carmelo Bene: dopo la parola, la musica*, in *Panta Bene*, cit., p. 88 («io ho chiuso definitivamente col teatro»), G. Davico Bonino, *Carmelo Bene, dopo 20 anni sulla scena: «Lascio il teatro per continuare a farlo»*, «La Stampa», 15 settembre 1979, p. 17 e F. Cuomo, *Il teatro è un plebiscito contro il buongusto*, «Spirali», gennaio 1980, ora in *Panta Bene*, cit., p. 93 («mi sono ritirato per sempre dalle cosiddette scene teatrali. Non farò mai più teatro. Questo è poco ma sicuro»). In quest'ultima intervista, Bene aveva richiamato la «fatidica frase di Nietzsche» sul teatro come un «plebiscito contro il buongusto» (cfr. F. W. Nietzsche, *Il caso Wagner. Un problema per amatori di musica*, versione di Ferruccio Masini, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da C. Colli e M. Montinari*, vol. VI, t. III, Adelphi, Milano 1970, p. 39). La citazione di Nietzsche è stata poi ripresa in diverse occasioni, fra cui C. Dumoulié, J.-P. Manganaro, A. Scala (senza titolo), in *Carmelo Bene il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 9-45 (qui p. 24).

<sup>9</sup> C. Godard, *Paradoxes de l'acteur*, cit.

<sup>10</sup> Cfr., ad esempio, C. Bene, U. Artioli, *Un dio assente*, cit., p. 167 («Nietzsche quando parla di dionisiaco rimpiange qualcosa di barbarico, di assolutamente a monte di tutto ciò»). Anche la ricerca sul *Tamerlano*,

«antiumanesimo»<sup>11</sup> periodicamente professate da Bene (si vedano, per quest'ultima, i riferimenti contenuti nel *Lorenzaccio* dell'86<sup>12</sup>, nella *Vita* del 1998<sup>13</sup>, e infine nei *Quattro momenti su tutto il nulla* del 2001<sup>14</sup>); dall'altro lato, all'ambito precipuo della metrica teatrale stessa, alla cui ricerca egli consacrò se stesso come dicitore e come poeta (*'l mal de Fiori* del 2000<sup>15</sup>; l'inedito e ultimo poema del 2001, *Leggenda*<sup>16</sup>).

L'imminente svolta musicale, in ogni caso, fu presagita dagli osservatori più vicini a Bene in quel periodo della sua vita. In un articolo apparso nel marzo del 1979 su «La scrittura scenica», tre mesi prima del debutto del *Manfred*, Bartolucci descrisse la tendenza da parte di Bene «ad uscire dal teatro e a entrare nella musica»<sup>17</sup>. Nell'editoriale, intitolato «Un passaggio *oltre*», il critico introduceva nei seguenti termini la questione:

---

condotta nel contesto della Biennale Teatro di Venezia, fu ricondotta alla nozione di «barbarico»: cfr., a questo proposito, l'incipit del saggio di J.-P. Manganaro, *La memoria del futuro. Il Laboratorio veneziano ovvero dei saggi «prescritti» e della Ricerca «ritrovata»*, in *La ricerca impossibile. Biennale teatro '89*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 18-26 (qui p. 18).

<sup>11</sup> Sui temi dell'antiumanesimo, coniugati al nichilismo, rientra senz'altro la lettura, da parte di Bene, del volume di Alberto Signorini *L'antiumanesimo di Max Stirner* (Giuffrè, Milano 1974), conservato nella biblioteca dell'attore: cfr., a questo proposito, S. Giorgino, *La biblioteca «impossibile» di Carmelo Bene*, in *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2005, pp. 589-590. Delle frequentazioni estive di Signorini alla villa presa in affitto da Bene a Forte dei Marmi, nei primi anni Ottanta, narra Giuseppe Di Leva nel suo recente libro «*Volete il lavoro o volete Zico?*». *Tra teatro e politica*, a cura di Sheila Concari, Mincione, Roma 2018. Di Signorini ricordo anche la pubblicazione del 1966, per Lerici, della raccolta di poesie *Alsob*.

<sup>12</sup> Si vedano i passi contenuti in C. Bene, *Lorenzaccio*, ora in Id., *Opere*, pp. 11, 31, 33.

<sup>13</sup> Cfr. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 158.

<sup>14</sup> Così afferma Bene nel primo dei suoi «Quattro momenti su tutto il nulla» registrati per la Rai nel 2001: «Sono l'antiumanesimo. Lorenzaccio che decapita le statue, Aguirre che si firma il traditore: Carmelo Bene, perché soggetto alla necessità del nome, come rassegnazione al destino».

<sup>15</sup> A seguito della pubblicazione del poema *'l mal de Fiori*, Bene ricevette nel 2000, a Milano, il riconoscimento di «Poeta della musica», consegnato da Riccardo Muti. In quell'occasione l'attore definì il libro «opera testamento in cui porto la voce nello scritto dopo aver portato lo scritto nell'orale, abortita nel castellaccio d'Otranto durante una chemioterapia, tra dolori atroci»: cfr., a questo proposito, Manuela Campari, *Muti premia Bene poeta della musica*, «la Repubblica», 11 luglio 2000 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/07/11/muti-premia-bene-poeta-della-musica.html>, ultima consultazione: 21 ottobre 2019).

<sup>16</sup> Sul poema inedito *Leggenda* si vedano l'articolo di R. Di Giammarco, «*Essere solo una voce*». *Le parole mai andate in scena*, «la Repubblica», 18 gennaio 2009 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/01/18/essere-solo-una-voce-le-parole-mai.095essere.html>, ultima consultazione 21 ottobre 2019) e lo studio preparatorio proposto da Giorgino in *L'ultimo trovatore*, cit., p. 168.

<sup>17</sup> Per un inquadramento storico e culturale sulla rivista «La scrittura scenica. Teatroltre» vedi L. Mango, *La simulazione tecnologica. Una questione linguistica nella sperimentazione teatrale italiana*, «Mimesis Journal», 4, 2, 2015, pp. 49-70 (<https://journals.openedition.org/mimesis/1087>, ultima consultazione 25 settembre 2019).

[...] con il suo passaggio al «canto», alla «poesia», [Bene] intende dividersi da tale impatto e tuttavia forarne l'impenetrabilità, ponendo se stesso al centro di una «virtuosità» che non sia rivelazione di ingegno e di forma soltanto ma anche fuga e disparizione dalla maligna consuetudine delle prove d'artista d'avanguardia. Questa tendenza di Carmelo Bene ad uscire dal teatro e ad entrare nella musica non è una trovata né un'evasione, quanto un bisogno di verificare materialmente, matematicamente il proprio grado di rinnovamento dell'attore dal punto di vista della fisicità sonora, della complessità «virtuosa»<sup>18</sup>.

In un'altra intervista di quell'anno, apparsa su «Paese Sera» con il titolo *Dopo la parola, la musica*<sup>19</sup>, Bene chiarì la natura della sua nuova operazione teatrale, smentendo in anticipo eventuali aspettative di un'ennesima profanazione<sup>20</sup>. Invece di una «stravaganza, una rivoluzione», egli annunciò di voler offrire «una cosa del tutto monastica, non mistica, rigorosa quasi da canto fermo». Così, dunque, affermò:

quando parlo del mio desiderio di avvicinarmi alla musica ciò non costituisce una novità per me ma semmai una riaffermazione in loco – ecco il *Manfred* all'Accademia di S. Cecilia – di un metodo che tutti i musicisti che mi hanno visto mi hanno riconosciuto anche in passato, chiamando i miei lavori in qualche modo “spartito” e non “copioni”. [...] La musica quindi come teatro dell'irrapresentabile. [...] Musica, quindi, non è solo quella che il maestro Bellugi dirigerà e quella che i cantanti ed il coro canteranno, ma anche le parole che io verrò a dire e che la Mancinelli (fantasma di Astarte) nella sua breve apparizione, verrà a dire. Quindi spirito della musica non soltanto musica. [...] Chi si aspetta quindi di vedere una stravaganza, la rivoluzione a S. Cecilia si sbaglia. L'auditorio di via della Conciliazione vedrà una cosa del tutto monastica, non mistica, rigorosa quasi da canto fermo<sup>21</sup>.

Sono numerose le dichiarazioni di Bene che testimoniano, sul finire degli anni Settanta, l'affermazione di un crescente desiderio di dedicarsi alla musica. Già nel 1976 egli aveva preso a definirsi «la Maria Callas del teatro di prosa»<sup>22</sup> (gli fece eco Giuseppe

---

<sup>18</sup> G. Bartolucci, *Un passaggio oltre per Carmelo Bene*, «La scrittura scenica – Teatrotre», 19, 1979, pp. 126-128.

<sup>19</sup> Pietro Acquafredda, *Carmelo Bene: dopo la parola, la musica in Panta Bene*, cit., pp. 86-87.

<sup>20</sup> La definizione di Bene come di un «dissacratore» del teatro si trova spesso citata negli scritti critici a lui dedicati nel corso degli anni Settanta: cfr., per esempio, Massimo Dursi, *Arriva il dissacratore*, «Il resto del Carlino», 9 aprile 1972 e Marco Sorteni, *Carmelo Bene: io sono un genio*, «La Domenica del Corriere», 19 maggio 1974, ora in *Panta Bene*, cit., pp. 23-27 (qui p. 23).

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cfr. l'intervista di Piera Fogliani, *Credo in un teatro che uccide*, apparsa su «Oggi Illustrato» nel 1976 e ora riportata in *Panta Bene*, cit., pp. 49-59 (in particolare, p. 57: «“Qual è la definizione che preferisce di sé?”. La Callas del teatro di prosa. Ma per Callas intendo un personaggio, un artista, una signora della scena. Potrei anche dire Nureyev dei tempi belli. Sarebbe la stessa cosa»). Anche in un'altra intervista di quell'anno Bene propose sinteticamente la medesima analogia: «Se balla Nureyev balla Nureyev. Se canta la Callas canta la Callas. Se recito io recito io» (C. Brusati, *Sono la Callas del teatro*, «Corriere d'Informazione», 15 ottobre 1976, ora in *Panta Bene*, cit., p. 62). Pochi giorni dopo la scomparsa della Callas, avvenuta il 16

Di Stefano, il quale si disse allora «il Carmelo Bene della lirica»<sup>23</sup>), ricercando lo stesso statuto di divismo esibito anche nello stile di vita<sup>24</sup>. Erano gli anni dell'affermarsi della 'lezione' di Bene, il cui fascino avrebbe esercitato una crescente influenza su un ampio numero di operatori della scena. Fra i tanti debiti di riconoscenza espressi nei suoi confronti, Manuela Kustermann, in un articolo apparso nel maggio 1977<sup>25</sup>, ricordava gli insegnamenti appresi nel corso del suo apprendistato con l'attore; dopo aver inquadrato il processo creativo sulla voce, fondato sulle dissonanze, essa definiva il *modus operandi* di Bene come «un metodo parallelo alla contemporanea ricerca musicale d'avanguardia»<sup>26</sup>, nel quale il lavoro vocale sui personaggi apriva a un «altro livello di linguaggio teatrale»<sup>27</sup>.

L'attrice era stata invitata a intervenire in un ampio dibattito ospitato dalla rivista «Sipario» sul tema «Il teatro cerca una parola nuova?»<sup>28</sup>. Fu Fabio Doplicher ad avviare la discussione nel marzo del 1977, inaugurando una serie di articoli che occupò quasi tutti i numeri dell'annata. A introduzione del tema Doplicher scelse una foto delle attrici, entrambe fiorentine, Sarah Ferrati e Ilaria Occhini, impegnate nella messa in scena della

---

settembre 1977, Bene dedicò il suo *Romeo e Giulietta* a Parigi alla memoria della famosa cantante: per la notizia, cfr. Lorenzo Bocchi, *Carmelo Bene a Parigi nel nome della Callas*, «Corriere della Sera», 25 settembre 1977, p. 22).

<sup>23</sup> Cfr. C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 91. In numerose occasioni l'attore ha espresso la propria ammirazione nei confronti di Giuseppe Di Stefano, da lui considerato «la più bella voce lirica del Novecento»: cfr., a questo proposito, Maria Talignani, Sebastiano Rolli, *Giuseppe Di Stefano. I suoi personaggi*, Azzali, Parma 2003, p. 120.

<sup>24</sup> In un'intervista del 1982 Bene si soffermò sulla sua predilezione per gli hotel di lusso, ricordando, in particolare, l'Hôtel d'Aubusson a cinque stelle di Parigi (trascritto erroneamente dall'intervistatore come «Hotel Ebuissou»): la scelta era motivata anche dalla necessità di condizioni di assistenza medica immediata in caso di malanni influenzali che mettessero a rischio la voce, ma Bene non mancava di assimilarsi all'abitudine, da parte di numerosi artisti e intellettuali di inizio secolo, di soggiornare presso suite a loro riservate in hotel confortevoli. Tuttavia, alla frequentazione degli hotel di lusso a Parigi fecero da contraltare le cene nelle «trattorie dei camionisti» nei centri di provincia, che Bene ricorda nella stessa intervista: cfr., a questo proposito, Paolo Relati, *L'ex "enfant terrible" senza casa*, «Gente Viaggi», agosto 1982, ora in *Panta. Carmelo Bene*, cit., pp. 313-316 (qui p. 314).

<sup>25</sup> Manuela Kustermann debuttò, quattordicenne, come Ofelia nell'*Amleto* di Bene del 1963. Sono numerose le dichiarazioni pubbliche nelle quali l'attrice ha espresso il suo sentimento di riconoscenza nei confronti di Bene: si veda, fra le altre, l'intervista video *Conversazioni di teatro con Manuela Kustermann. Le tappe fondamentali di una carriera da attrice e regista*, «Raicultura.it» gennaio 2019 (<https://www.raicultura.it/teatro-e-danza/articoli/2019/01/Questa-232-la-mia-vita---Conversazioni-di-teatro-con-Manuela-Kustermann-e94ef24a-ec07-4383-a031-b00b52f0812d.html>, ultima consultazione 6 ottobre 2019).

<sup>26</sup> Manuela Kustermann, *Il testo: un "oggetto teatrale"*, «Sipario», 372, 1977, pp. 4-5.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Fabio Doplicher, *Il teatro cerca una parola nuova?*, «Sipario», 370, 1977, pp. 2-4.

*Città morta* del 1975 con la regia di Zeffirelli<sup>29</sup>, emblematico «ritorno dannunziano alla vecchia parola»<sup>30</sup>. Così scriveva il critico, in merito alla questione da lui sollevata:

Non da oggi registriamo il rinnovato interesse per la parola a teatro: vi si mescola la ricerca del nuovo, la consapevolezza che la scena deve conquistare tutta la latitudine dei significati, l'ansia di verificare su basi non effimere tutti i momenti creativi dello spettacolo e, in certi casi, anche una aspettativa di impossibili ritorni<sup>31</sup>.

È significativo constatare la centralità del nome di Bene all'interno di questo dibattito<sup>32</sup>. Nonostante le reazioni avverse suscitate periodicamente dai suoi comportamenti pubblici, egli finì per acquisire un ruolo di 'nume tutelare' nell'invocato processo di ritorno a un teatro di parola. Nella generale perdita di riferimenti del teatro contemporaneo, proprio Bene sembrò offrire l'esempio più solido di un'alternativa in grado di sviluppare il linguaggio della scena esaltando, al tempo stesso, il ruolo della voce e del testo. La lettura di questi fenomeni, per Doplicher, escludeva tuttavia la necessità di coniare nuove categorie ed etichette, foriere di steccati nel mondo dell'arte e che, a suo avviso, sarebbero state solo «un alibi privo di contenuti, una facciata ridipinta per una casa al cui interno sono crollati tutti i piani»<sup>33</sup>. Proprio l'artificiosa creazione di un'«alternativa avanguardia-tradizione»<sup>34</sup> aveva finito per porre in conflitto istanze del teatro che, altrimenti, avrebbero potuto cooperare al rinnovamento dell'arte della scena. Doplicher attaccò così «un certo gioco degli scacchi culturale, per cui un "ambiente" appartiene al teatro e non alle arti della visione solo perché costruito dentro una cantina, un collage sarebbe poesia e non grafica solo perché inserito in una determinata pubblicazione, e via

---

<sup>29</sup> Lo spettacolo, con la regia e le scene di Franco Zeffirelli, vide la partecipazione, oltre che di Ferrati e di Occhini, anche di Giuseppe Pambieri e Renato De Carmine. Per una recensione si veda Giorgio Pullini, *Sipario rosso. Cronache teatrali 1965-1997*, a cura di Bianca Maria da Rif e Piero Luxardo, Guerini, Milano 1998, p. 288; per uno studio sull'opera, fra gli altri, segnalò Epifanio Ajello, *La "Città morta" di Gabriele D'Annunzio. La vista, l'udito, il tatto*, «Lettere italiane», 58, 4, 2006, pp. 653-667.

<sup>30</sup> F. Doplicher, *Il teatro cerca una parola nuova?*, cit., p. 2.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Nel dibattito critico sui temi della parola e del testo teatrale è anche da ricordare, sempre nel 1977, l'articolo già citato di Mario Guidotti, *Nonostante la politica. Ritorno al teatro di parola*, cit., nel quale, ancora una volta, particolare attenzione è data a Carmelo Bene.

<sup>33</sup> F. Doplicher, *Il teatro cerca una parola nuova?*, cit., p. 2.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 4

di questo passo»<sup>35</sup>. Nell'ambito del teatro contemporaneo un ritorno al testo avrebbe offerto l'occasione per una «trasgressione epica, non una restaurazione, come pur a qualcuno non dispiacerebbe»<sup>36</sup>.

Anche il drammaturgo Mario Moretti registrò, relativamente agli ultimi anni di teatro, l'avvenuto «tentativo di eliminazione fisica della parola»<sup>37</sup>; rispetto a questo processo generale, ancora una volta, egli fece una eccezione per il solo Carmelo Bene, il quale «parlava, eccome se parlava, ma sottoponeva la parola alla prova di una intonazione beffarda, antiaccademica, e la farciva di colonne sonore debordanti»<sup>38</sup>. Su toni analoghi si espresse Sanguineti, il quale elevò Bene a *unicum* nel panorama di quegli anni («non sono mica tanti i Carmelo Bene che sanno che a teatro si 'canta', e non si parla, per usare un'immagine che gli è cara»<sup>39</sup>), attribuendogli la capacità di operare una «“riconversione totale”, che ha da essere una rivoluzione culturale, per forza»<sup>40</sup>. Persino come modello 'negativo' Bene riuscì ad acquisire un ruolo di spicco: nel dicembre del 1977, ad esempio, egli fu ritenuto da Marco Sciaccaluga corresponsabile di «pericolose mode», aggravate dalla «leggerezza teorica» con la quale molti, più o meno giovani, auspicavano porsi sulla sua stessa strada<sup>41</sup>. A controbilanciare questa posizione, sullo stesso numero della rivista, Franco Mancini espresse un giudizio positivo, salutando il «teatro di parola» di Bene come portatore di una concezione «non banalmente discorsiva, bensì una parola “colta” o “popolare”, adoperata, magari come fonema, per le implicite possibilità poetiche»<sup>42</sup>. Il dibattito si concluse, nel marzo del '78, con una emblematica foto di scena del *Riccardo III* di Bene, scelta come immagine simbolica dell'intero anno teatrale nazionale: l'attore era presentato, in definitiva, come «una delle tendenze più fertili e più incisive del teatro

---

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Mario Moretti, *L'autore tecnico solitario è rimasto in disparte*, «Sipario», 370, 1977, p. 5. Di Moretti, ex allievo di Macchia a Roma e in seguito fondatore del Teatro dell'Orologio, ricordo in particolare *Strindberg contro*, messo in scena da Lorenzo Salveti nel 1977 (risale invece al 1976 la collaborazione di Salveti con Bene sul già ricordato *Faust-Marlowe Burlesque* con la regia di Trionfo): cfr. M. Moretti, *Strindberg contro*, «Ridotto: rivista mensile di cultura e di vita teatrale», 9, 1977, pp. 16-39.

<sup>38</sup> M. Moretti, *L'autore tecnico solitario è rimasto in disparte*, cit., p. 5.

<sup>39</sup> E. Sanguineti, *Quali orizzonti si profilano per il teatro?*, «Sipario», 377, 1977, pp. 2-3.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> In questi termini si espresse Marco Sciaccaluga in un articolo introduttivo al numero 379 di «Sipario»: cfr. M. Sciaccaluga, *Il ruolo secondario dell'autore*, «Sipario», a. 32, n. 379, dicembre 1977, pp. 2-3

<sup>42</sup> Franco Mancini, *I pericoli delle mode*, in «Sipario», a. 32, n. 379, dicembre 1977, p. 3.

italiano degli ultimi anni»<sup>43</sup>. Dalla sua «grande innovazione» si riteneva, ormai, fossero dipese tutte le ulteriori «ipotesi di avanguardia», le quali avevano «preso le mosse proprio dalla rivendicazione della specificità scenica del teatro e della rottura del suo tradizionale vincolo di sudditanza al dominio del testo»<sup>44</sup>. Nelle due annate successive (1978, '79) «Sipario» si fece promotrice di ulteriori discussioni intorno a tematiche al centro della riflessione critica di quegli anni. Sanguineti avviò un dibattito sul tema «Autore e pubblico: esiste un rapporto?»<sup>45</sup>, muovendo nuovamente dall'esigenza della nascita di una «nuova parola scenica», il cui esponente teatrale più importante era indicato, ancora una volta, in Bene. Doplicher riprese nuovamente le redini della discussione nel febbraio del 1979, con un articolo sull'«attore in prima persona», nel quale Bene era ormai riconosciuto come vertice di un intero versante del teatro italiano. L'attore aveva realizzato una precisa operazione culturale: «una rilettura critica del proprio personaggio come filtro dei miti teatrali e riproposizione di un “impossibile” mestiere, accentuando, con tutta la singolarità del personaggio, il momento individuale, la maschera dell'attore, cui si adatta l'artefice, il creatore di spettacoli»<sup>46</sup>.

Fu sullo sfondo di queste discussioni che Bene si avviò lungo la strada della sua avventura concertistica. In un'intervista rilasciata a Moscati nel 1978, egli annunciò di voler «addirittura» realizzare la regia di un'«opera lirica»<sup>47</sup> (un desiderio che, in verità, egli aveva già espresso nell'1972<sup>48</sup>, l'anno del suo ritorno al teatro). Contestualmente affrontò, con sorprendente confidenza, alcune problematiche relative alle messe in scena operistiche, rifiutando l'etichetta del «dissacratore» e definendo se stesso, in merito alla musica, un «fedele interprete, più fedele».

---

<sup>43</sup> Filippo Bettini, *Teatro come spettacolo*, «Sipario», a. 32, n. 381-382, febbraio-marzo 1978, pp. 7-8. Sullo stesso numero della rivista apparve anche una recensione al *Riccardo III* di Bene: cfr. Giuseppe Liotta, *Riccardo III*, pp. 22-23.

<sup>44</sup> F. Bettini, *Teatro come spettacolo*, cit., p. 7.

<sup>45</sup> E. Sanguineti, *Autore e pubblico: esiste un rapporto?*, «Sipario», a. 32, n. 381-382, febbraio-marzo 1978, pp. 2-3.

<sup>46</sup> F. Doplicher, *L'attore in prima persona*, «Sipario», a. 34, n. 393, febbraio 1979, pp. 2-4.

<sup>47</sup> C. Bene, «*Amleto*» (da una intervista di Italo Moscati pubblicata nel 1978 in «*Cineforum*»), ora anche in A. Balzola, F. Prono, *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Rosenberg & Sellier, Torino 1994, pp. 131-132.

<sup>48</sup> Cfr. John Francis Lane, *Nessuno mi vuole come attore*, «L'Europeo», 14 settembre 1972, ora in *Panta. Carmelo Bene*, cit., pp. 237-246 (qui p. 245).

La musica mi interessa molto. Ho ripetuto spesso che il linguaggio musicale è l'obiettivo del mio lavoro. Elimina il superfluo e ha una estrema concretezza. Ignorarlo può portare agli errori che si commettono sia in teatro che nel cinema o nella televisione. Penso, addirittura, fra un anno, di fare una regia d'opera lirica. Voglio ascoltare e far ascoltare la musica. Senza impedimenti. Come si comporta un regista di opera? [...]

E la musica? Meglio procedere per linee astratte e attraverso i colori, e riconquistare la musica. Non sono, come sostiene ancora qualcuno, un dissacratore, cerco di essere un fedele interprete. Più fedele.<sup>49</sup>

A quale progetto di opera lirica, in seguito non realizzato, faceva qui riferimento Bene? Sappiamo che nell'estate del '78 egli lavorò alla traduzione del *Manfred*<sup>50</sup>, ma i riferimenti contenuti nell'intervista appena citata non sembrano giustificare un rimando al melologo schumanniano, da lui infine ridotto in forma di oratorio. La risposta si trova piuttosto in un'altra intervista, di poco successiva, raccolta da Quadri nel 1979. Riflettendo sugli ultimi lavori di Bene, il critico sottolineò il punto di contatto segnato proprio dall'incontro con la musica<sup>51</sup>; Bene confermò questa lettura, aggiungendo che la linea musicale già tracciata dall'*Otello* e dal *Manfred*, nei suoi piani, sarebbe dovuta culminare con un'opera lirica ispirata al *Tamerlano*. Alla domanda di Quadri sul «valore di anticipazione dell'*Otello*», l'attore rispose con le seguenti parole:

Nell'*Otello*, nelle serate di grazia, di vena, veniva già fuori questo acconto su *Manfred*, forse anche di più, se vogliamo. Ecco forse ci arriverò quando farò, come mi propongo, un *Tamerlano il Grande*, come prossima cosa; però lo vorrei fare a livello internazionale.

*Non lo hai già fatto per radio?*

È vero, però ho fatto solo il personaggio Tamerlano con Quartucci regista, intendiamoci: lì davvero è ridotto a puro suono. [...] Io voglio continuare la mia ricerca, che non può fermarsi lì; non hanno capito insomma che l'*Otello* non è una chiusa, ma un ricominciamento. Ma allora solamente in termini dionisiaci si può fare<sup>52</sup>.

L'intenzione sfumata di un'opera lirica sul *Tamerlano*, alla fine degli anni Settanta, merita un breve approfondimento, attraverso una raccolta ordinata delle informazioni

---

<sup>49</sup> C. Bene, «*Amleto*» in A. Balzola, F. Prono, *La nuova scena elettronica*, cit., pp. 131-132.

<sup>50</sup> Lydia Mancinelli, in un'intervista che ho potuto recentemente rivolgerle, mi ha indicato nell'estate del 1978 il periodo di lavorazione da parte di Bene sul testo del *Manfred*.

<sup>51</sup> Nell'introduzione all'intervista, Quadri osservava che «l'*Otello* doveva segnare il suo [di Bene] addio al teatro e in effetti basandosi tutto sulla partitura sonora già entrava nel campo della musica». F. Quadri, *Carmelo Bene* in Id., *Il teatro degli anni Settanta*, cit., pp. 309-327 (qui p. 327).

<sup>52</sup> F. Quadri, *Colloquio con Carmelo Bene*, in Id., *Il teatro degli anni Settanta*, cit., pp. 330 e 332.

sparse relative a questa vicenda rimasta nell'ombra. Fu il *Tamerlano* radiofonico con Quartucci il primo passo di quel progetto, concepito inizialmente dai due realizzatori come un tassello di una più ampia collaborazione a quattro mani, tuttavia presto disciolta. Quartucci porterà a compimento autonomamente il proprio spettacolo nel 1990, in un'edizione rappresentata a Berlino e a Erice con la partecipazione di un ampio numero di artisti, fra cui Mimmo Cuticchio e Franco Scaldati<sup>53</sup>. Bene tentò più volte, senza successo, di giungere alla realizzazione di un suo *Tamerlano* nella forma di un'opera lirica. Una testimonianza preziosa di Bellugi, scritta dopo la morte dell'attore<sup>54</sup>, narra le intenzioni dell'attore di dare seguito a questa idea e alla proposta di lavorare sulle musiche originali per il *Tamerlano*. Non si trattò dell'unica sollecitazione che l'attore, animato dal desiderio di percorrere nuove esperienze musicali dopo il successo del *Manfred*, rivolse al direttore d'orchestra: dallo stesso scritto di Bellugi apprendiamo che egli accarezzò anche l'idea di eseguire, sempre di Schumann, le *Scene dal Faust di Goethe*. Così ricordava infatti Bellugi:

Carmelo Bene aveva, come è a tutti noto, una estrema sensibilità musicale: quell'esperienza gli parve così positiva che cominciò a prospettarmi altri possibili lavori per voce e orchestra, tra cui le scene dal *Faust*, sempre di Schumann. Non sempre i desideri si tramutano in realtà, e dopo quella prima esperienza, non ce ne furono purtroppo altre. Ma è emozionante, ancora oggi, pensare a quei poeti sui quali, di volta in volta, si focalizzava la nostra attenzione per un nuovo spettacolo: la voce di Carmelo Bene era già musica; ricordo un suo recital nel quale, bellissimo e solitario sul palcoscenico, si alternava fra due microfoni con timbri differenziati<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Cfr. Nico Garrone, *Approda a Erice il Tamerlano secondo Quartucci*, «la Repubblica», 30 settembre 1989 (ora disponibile online: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/09/30/approda-erice-il-tamerlano-secondo-quartucci.html>, ultima consultazione: 31 ottobre 2019). In una conferenza stampa a illustrazione del suo progetto, Quartucci definì la sua operazione scenica «messa in desiderio»: cfr. N. Garrone, *Quel desiderio di teatro da Pirandello a Molière*, «la Repubblica», 6 luglio 1989 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/09/30/approda-erice-il-tamerlano-secondo-quartucci.html>, ultima consultazione: 31 ottobre 2019). Lo spettacolo si trova anche elencato nel volume *Teatro in Italia '90. Cifre, dati, novità, statistiche della stagione di prosa 1989-90*, S.I.A.E., Roma 1991, p. 50.

<sup>54</sup> P. Bellugi, “*O Diotima*”: una storia personale. Da Carmelo Bene a Carlo Prosperi, «Antologia Vieuxseux», 33, 2007, pp. 306-309. Il titolo del testo di Bellugi riprende l'omonimo brano musicale, da lui commissionato a Prosperi nel 1981, ispirato a Hölderlin: per un approfondimento cfr. il saggio di Anna Scalfaro, contenuto nello stesso fascicolo di «Antologia Vieuxseux», *Carlo Prosperi: dai “Lirici greci” a Montale, a Hölderlin*, pp. 311-335.

<sup>55</sup> P. Bellugi, “*O Diotima*”, cit., p. 307.

Le aspirazioni di Bene, in quel periodo, furono tutte di carattere musicale. Il rapporto di complicità instaurato con il maestro fiorentino spinse l'attore a rivolgersi a lui anche per il suo recital di poesie dai *Canti orfici* di Dino Campana<sup>56</sup>. È particolarmente interessante leggere le considerazioni fornite da Bellugi a motivo del suo rifiuto, dipeso dalla scarsa fiducia nei confronti delle letture poetiche accompagnate da commenti musicali in quanto tali («non vedevo nessuna possibilità di intercalare musiche e letture poetiche, e tanto meno una lettura di poesie sopra una colonna sonora musicale»<sup>57</sup>). Come è noto, Bene realizzò infine la sua prima lettura dei *Canti orfici* con il chitarrista Flavio Cucchi, nella famosa e affollata serata al Palazzetto dello Sport di Milano, il 13 marzo 1982.

Bellugi accolse invece entusiasticamente il progetto sul *Tamerlano*. Per la composizione delle musiche egli vagliò dapprima una possibile collaborazione con Carlo Prosperi; le cose, tuttavia, andarono diversamente da come sperato. Dopo una replica del *Manfred* al Comunale di Firenze, Prosperi sollevò alcune critiche sull'uso da parte di Bene dell'amplificazione sonora<sup>58</sup>. Anche Bellugi, che aveva mostrato maggiore comprensione per le scelte di Bene a questo proposito, riconobbe di aver spesso pensato che «la sua amplificazione avesse qualche decibel di troppo»<sup>59</sup>. Reazioni di questo tipo, nell'ambiente musicale, non furono isolate: analoghe rimostranze giunsero a Bene dopo l'esecuzione

---

<sup>56</sup> Per uno studio recente sull'operazione teatrale di Bene intorno ai *Canti orfici* di Campana, segnalo il saggio di Laura Piazza, «Volte: e le cose già non sono più». *Carmelo Bene per Dino Campana*, «Mimesis Journal», 6, 2, 2017, pp. 65-76.

<sup>57</sup> P. Bellugi, «*O Diotima*», cit., p. 307.

<sup>58</sup> Nell'articolo già citato, Bellugi ha ricordato le rimostranze sollevate da Prosperi in merito al volume dell'amplificazione sonora usato da Bene: «[...] Carlo, in quella occasione, si dimostrò in totale e plateale disaccordo con l'attore, in merito all'uso dell'amplificazione della voce accanto a un'orchestra sinfonica. Il suo umorismo pungente lo portò a commentare l'esecuzione di quella sera con una vera sentenza: "Una musica stupenda, peccato però che fosse disturbata da quel comizio!". Mi fu chiaro all'istante che Carlo Prosperi e Carmelo Bene non si sarebbero mai compresi» (*ibidem*). Fra gli incontri 'mancati' tra Bene e gli intellettuali fiorentini, segnalo anche quello con Mario Luzi, il quale ha così ricordato: «Solo una volta – a parte qualche sua esibizione televisiva – ho assistito a uno spettacolo teatrale di Carmelo Bene. Sono entrato con lui in una sorda colluttazione. L'*histrion* voleva vincere istrionicamente, senza dissimularsi né contenersi» (Id., *Spazio stelle voce. Il colore della poesia*, a cura di Dorian Fasoli, Leonardo, Milano 1992, p. 35)

<sup>59</sup> *Ibidem*.

alla Scala di Milano, in occasione della quale lo spettacolo fu recensito da Alfio Agostini, sul «Corriere della Sera», con l'emblematico titolo: «Contende spazio alla musica»<sup>60</sup>.

Per quanto riguardava il progetto del *Tamerlano*, in ogni caso, Bellugi dovette prendere atto che esso non si sarebbe mai realizzato. Eppure, nonostante il fallimento in partenza e la reazione avversa – forse inattesa – da parte di Prosperi, egli dovette almeno inizialmente aver ritenuto plausibile e proficua un'ipotesi di collaborazione fra l'attore e il compositore. Prosperi, anch'egli fiorentino, diplomato al Conservatorio Cherubini nel 1940, era stato allievo di Luigi Dallapiccola, dal quale fu avviato alla dodecafonia. Nell'ambito degli sviluppi della tecnica di composizione ideata da Schönberg egli aveva dato vita nel 1954 al gruppo della «Schola fiorentina», con un gruppo di giovani compositori fra cui il già ricordato Bussotti, primo interlocutore musicale di Bene a Firenze nel 1960 (proprio con musiche di Bussotti, nel 1980, Bene rilanciò l'annuncio, poi disatteso, di un *Tamerlano* lirico prodotto per la Scala<sup>61</sup>). Il rapporto di discendenza accademica di Prosperi con il suo maestro è stato segnalato come centrale negli studi a lui dedicati: usando le parole dello stesso Dallapiccola, ricordate da Mario Ruffini, «Prosperi si specchia in Dallapiccola / come Dallapiccola si specchia in Schönberg»<sup>62</sup>. Ma in questo rapporto ideale di rispecchiamenti non dovettero mancare rifrazioni 'anomale': uno dei terreni di maggiore autonomia, per Prosperi, è stato proprio evidenziato nell'uso della voce recitante, in opposizione alle indicazioni del suo maestro e in occasione di alcuni lavori poetici di cui tornerò a parlare nel prossimo capitolo.

Nei primi anni Ottanta Bene coltivò sistematicamente il progetto di dedicarsi al 'disvelato' filone dei melologhi, a lui congeniale. L'operazione riuscì, tuttavia, solo in parte, almeno rispetto ai suoi intenti: oltre al *Tamerlano* e alle *Scene dal 'Faust' di Goethe*,

---

<sup>60</sup> Cfr. Alfio Agostini, *Contende spazio alla musica*, «Corriere della Sera», 2 ottobre 1980, p. 17. Così scriveva Agostini: «La sua voce è amplificata a dismisura, al punto che c'è uno strano contrasto di dimensione sonora tra essa, il suono "naturale" dell'orchestra e del coro. Forse tale contrasto è voluto, certo non è molto riuscito, probabilmente nasce solo dalla necessità di evidenziare i particolari minimi della dizione del recitante». Nello stesso numero del quotidiano, segnalò anche l'articolo di Anna Campanelli, *Bene, il narcisismo è stato soddisfatto*, «Corriere della Sera», 2 ottobre 1980, p. 17.

<sup>61</sup> Così dichiarò Bene, alla vigilia del *Manfred* alla Scala: «Il *Tamerlano* che farò con Bussotti, l'unico che ha capito il mio Pinocchio e, sì, l'uso che facevo delle voci, nascerà già con le sue tecnologie»: Mario Pasi, *I lamenti di Carmelo Bene*, «Corriere della Sera», 30 settembre 1980, p. 19.

<sup>62</sup> Mario Ruffini, *L'opera di Carlo Prosperi: il suono, la notte, le stelle*, «Antologia Vieusseux», 33, 2007, p. 31.

sappiamo per certo che l'attore immaginò la realizzazione di due ulteriori opere, questa volta affidate alla scrittura musicale di Luciano Berio. A tal fine egli sottopose la sua proposta a Siciliani, divenuto nel frattempo direttore artistico alla Scala di Milano; da una lettera spedita da Pisa il 7 febbraio 1982 apprendiamo che tali progetti avrebbero riguardato un nuovo *Amleto* (da *Shakespeare a Laforgue*) e un'opera ispirata al *Malato immaginario* di Molière. Per la quantità di informazioni in essa contenute, vale la pena rileggere per intero il testo di questa lettera, pubblicata in una biografia dedicata al maestro perugino:

Maestro carissimo,  
eccole i progetti definitivi:

1) Stagione teatrale 1983-84:

“AMLETO” (testo del sottoscritto da Shakespeare a J. LAFORGUE. Nuova edizione).  
[musiche di scena di LUCIANO BERIO]

(produzione: Teatro “Verdi” di PISA)

Il Teatro alla Scala dovrebbe a mio avviso coprodurre l'edizione milanese in stretta collaborazione con il Comune di Milano.

Il teatro stavolta dovrebbe essere il “LIRICO”  
n° di rappresentazioni = 30 (trenta).

2) Stagione LIRICA 1984-85

“IL MALATO IMMAGINARIO” – (da Molière)

(OPERA – nuova – di LUCIANO BERIO. Il sottoscritto è protagonista e regista).

[produzione del Teatro “Verdi” di Pisa, destinata alla grande Scala].

Sarà mio gran piacere dettargliarLe il tutto quanto prima.

Intanto, la mia amicizia e grande stima

Suo

Carmelo Bene<sup>63</sup>

Entrambe queste proposte non ebbero seguito, precludendo sul nascere lo sviluppo di una nuova collaborazione fra Bene e Berio che già aveva dato prova di buon esito con il *Canto d'amore di J. Alfred Prufrock* di Eliot del 1967, ricordato in precedenza<sup>64</sup>. Seppur concepiti come opere nuove, i due progetti scaturivano in realtà da precedenti esperienze: l'*Amleto*, dall'assidua frequentazione di Bene con la tragedia del principe di Danimarca,

---

<sup>63</sup> Franco Carlo Ricci, *Francesco Siciliani. Sessant'anni di vita musicale in Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2003, p. 607.

<sup>64</sup> Cfr. *supra*, p. 116.

poi prolungata sino al 1994; il *Malato immaginario*, dal precedente lavoro radiofonico di Berio sull'opera di Molière, intitolato *Diario immaginario* (1975)<sup>65</sup>.

Ancora nell'ambito dei progetti di quel periodo rimasti irrealizzati si possono menzionare i materiali che sono stati recentemente esposti in occasione della mostra sul *Corpo della voce* al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 2019: due pagine tratte dagli «appunti manoscritti per il progetto di uno *spettacolo-concerto* non andato in scena con musiche di Roman Vlad». L'opera in questione sarebbe stata ispirata al *Pugačëv* di Sergej Esenin (1921)<sup>66</sup>, all'epoca di recente ristampa in Italia, di cui troviamo una brevissima menzione anche nell'autobiografia di Bene («con Roman Vlad ho collaborato alla creazione d'un *Pugačëv* di Esenin in forma di concerto»<sup>67</sup>). Sappiamo, da una testimonianza di Giuseppe di Leva, quanto la nomina di Vlad a sovrintendente del Teatro dell'Opera di Roma fosse stata a cuore a Bene, inducendolo in una notte insonne a una telefonata al Presidente della Repubblica Sandro Pertini. Questo progetto, a mio avviso, può essere letto in relazione a un altro precedente studio irrealizzato, risalente alla fine degli anni Sessanta: l'*Eugenio Onegin* di Puškin (terminato nel 1831; Čajkovskij compose le sue «scene liriche» ispirate all'opera nel 1878), che, secondo quanto annunciato da Moscati in un articolo del 1968, Bene si era apprestato a portare in scena nella formula di una pièce collettiva, esito di «tre laboratori individuali» condotti contemporaneamente da lui, da Ricci e da De Berardinis<sup>68</sup>.

Il *Manfred* alla Scala, concordato in un incontro con il sindaco Carlo Tognoli a chiusura della vicenda romana di Vlad, segnò la consacrazione definitiva di Bene sulla scena musicale meneghina; la frequentazione con la città di Milano si concretizzò nuovamente nello *Spettacolo concerto Majakovskij* al Palalido nel 1982 e nell'*Adelchi* del '84, in entrambi i casi con la partecipazione del percussionista Antonio Striano. Relativamente a quest'ultimo spettacolo – l'*Adelchi* – vale la pena di ricordare l'ipotesi

---

<sup>65</sup> Berio compose le musiche del *Diario immaginario*, su testo di Vittorio Sermonetti, nel 1975.

<sup>66</sup> Pubblicata per la prima volta nel 1968, la traduzione del *Pugačëv* di Esenin a cura di Iginio De Luca fu nuovamente edita da Einaudi a Torino nel 1973, nel 1978 e nel 1982.

<sup>67</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 361.

<sup>68</sup> I. Moscati, *Carmelo Bene e "Arden of Feversham"*, «Sipario», 263, 1968, p. 3.

inizialmente percorsa, ma poi abbandonata, di una collaborazione con Giovanni Testori<sup>69</sup>. L'episodio, narrato da Di Leva ma assente nei racconti autobiografici di Bene, è particolarmente significativo poiché, oltre al valore dell'incontro 'mancato' con Testori, rivela l'impatto esercitato dal *Manfred* sul modo di operare perseguito dall'attore anche nei suoi progetti successivi. In una riunione organizzata da Tognoli a cui parteciparono Bene e Testori, al fine di realizzare il manifestato desiderio dell'attore di dedicarsi al «verso del Manzoni»<sup>70</sup>, Bene declinò le proposte dello scrittore di inserire un coro, con funzione drammaturgica, nell'adattamento del poema. Le motivazioni di tale rifiuto derivarono, ancora una volta, dalla volontà di incentrare lo spettacolo su di una unica voce recitante. Così narra Di Leva, a proposito di questa vicenda:

Testori mandò a CB una “prova” (due cartelle che ho conservato, scritte con la Olivetti 22): un Coro da inserire nelle prime scene, frammenti e lacerti di parole, suoni gutturali pronunciati da quel popolo che nome non ha. Ma CB voleva riscrivere *Adelchi*, voleva “dirlo” come aveva “detto” *Manfred*, e cioè come poema mostrandone l'aspetto di grande melodramma. [...] L'impianto era ormai definito. Come per *Manfred*, il solista assumeva tutti i ruoli (tranne Ermengarda, che sarebbe stata Anna Perino) e la tragedia diveniva un poema detto dall'Autore vestito come avrebbe potuto esserlo non Manzoni ma Foscolo. Avevamo tagliato due o trecento versi<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Per uno studio comparativo sui due autori, segnalo il saggio di Anna Maria Cascetta, *La tragedia rivisitata nella scrittura scenica di Giovanni Testori e Carmelo Bene*, «Testo», 12, 1986, pp. 144-172.

<sup>70</sup> G. Di Leva, *Volete il lavoro o volete Zico? Tra teatro e politica*, a cura di Sheila Concari, Mincione, Roma 2018, p. 127.

<sup>71</sup> Ivi, pp. 127, 129. A proposito dell'*Adelchi* ricordo anche le significative affermazioni di Bene nell'intervista con Paolo A. Paganini, *Irritante, sfrontato, spaccone, “blasfemo”? Forse soltanto dannatamente solo* apparsa nel 1984 su «La notte» e ora contenuta in *Panta Bene*, cit., pp. 135-143, dove Bene affronta, fra le altre, la tematica della «santità» in relazione all'arte («Io non sono santo, ma frequento l'arte con un senso profondo della santità: della santa mancanza di quel che siamo fatti. Siamo fatti di quanto ci manca, siamo negli stessi panni di Dio») (cfr. anche *supra* p. 7, n. 32). Oltre al tema del misticismo, incarnato nella figura amata di San Giuseppe da Copertino, Bene ha molte volte manifestato i propri interessi per la teologia. Già nel 1974 egli aveva indicato San Tommaso come uno scrittore per lui fondamentale («si legga il trattato *Degli angeli*, libro nono, se ricordo bene»: Marco Sorteni, *Carmelo Bene: io sono un genio*, «La Domenica del Corriere», 19 maggio 1974, ora in *Panta Bene*, cit., pp. 23-27, qui p. 27), prima, dunque, dell'espressione nei suoi confronti, usata da Klossowski, di «voce separata del corpo» usato da Klossowski. Per Bene il rapporto con Dio si esprime proprio nella percezione della sua mancanza: la sottrazione, dunque, diviene un tema non solo centrale per l'ambito teatrale, come processo creativo, ma anche nella sfera religiosa: un Dio assente, che esiste in quanto tale. Almeno sotto questo profilo, trovo interessante segnalare una possibile distanza fra Bene e Derrida: per il filosofo francese il teatro dell'irrepresentabile, non dominato dal *logos*, è precisamente un teatro non-teologico (cfr. a questo proposito il capitolo *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation* in J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967, pp. 341-368).

È interessante ricordare infine alcuni ulteriori progetti musicali rimasti irrealizzati, risalenti alla fine degli anni Novanta. Il primo, narrato da Luporini, sarebbe stato relativo a un lavoro dedicato alla figura dell'«*Androide*»<sup>72</sup>, le cui musiche Bene avrebbe voluto affidare proprio al compositore fiorentino. Il secondo, intitolato *Concerto mistico* e con musiche per flauto dolce composte da David Bellugi, sarebbe stato un nuovo 'collage' di letture poetiche, di cui si avevano, fino a poco tempo fa, poche notizie (recentissima è la pubblicazione di alcuni testi e materiali intorno a questo progetto<sup>73</sup>). Nei suoi ultimi anni di vita, secondo il racconto di Luporini, Bene aveva raggiunto una particolare «sensibilità di orchestratore per cui identificava, a seconda dell'andamento fonico-drammatico, il timbro di certi strumenti che gli sembravano appropriati: “Qui ci sentirei il corno, l'oboe, etc.”; nel *Concerto mistico* mi parlò di un'orchestra di flauti dolci»<sup>74</sup>. Parimenti, Luporini ricordava alcuni aspetti della concezione della voce maturata dall'attore all'apice del suo percorso di ricerca, che così sintetizzava:

Carmelo mi parlava spesso di “modalità” della sua voce; questo termine nel linguaggio tecnico-musicale rimanda a gamme sonore (o scale) con diverse variazioni semitonaliche che conferiscono alla frase vari atteggiamenti espressivi. Bene con la “modalità” intendeva alludere agli “affetti” evocati dalla sua voce mediante la *phoné* nell'oggettività dinamica dei loro archetipi sonori: l'ascoltare viene così immerso in una dimensione temporale arcaica che sembra riattualizzarsi in una evocazione metastorica e metapsicologica<sup>75</sup>.

Come si ricava da questo passo, ancora negli ultimissimi anni la dimensione sonora occupava un ruolo centrale per Bene e costituiva una parte fondamentale dell'intero procedimento di creazione teatrale da lui perseguito. Ma non si doveva trattare di una scrittura tecnica rigidamente fondata sulla trasposizione di regole linguistiche e musicali all'interno del lavoro attoriale, e un'indagine in questa direzione, seppur attraente, correrebbe il rischio di sovrapporre al processo artistico formule a esso estranee. Piuttosto, Bene dovette esaltare l'elemento sonoro al punto tale da renderlo l'asse portante di un'organica concezione del teatro incentrata sulla voce dell'attore<sup>76</sup>. Sempre a proposito

---

<sup>72</sup> G. G. Luporini, *Carmelo Bene: una voce polifonica*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 151-155 (qui p. 154).

<sup>73</sup> *Amor morto. Concerto mistico*, cofanetto con CD, Kurumury, Lecce 2019.

<sup>74</sup> G. G. Luporini, *Carmelo Bene: una voce polifonica*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 151-155 (qui p. 154).

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> Il conferimento di un primato della voce da parte di Bene è divenuto elemento cardine per un numero crescente di studi di carattere teorico volti a indagare la dimensione vocale e sonora nel

dell'ultimo progetto irrealizzato del *Concerto mistico*, si deve a Bruna Filippi un'emblematica testimonianza che racchiude la via percorsa ancora dall'attore negli anni del suo maggior raccoglimento: «Il criterio determinante della scelta dei frammenti poetici rimaneva comunque e sempre il suo draconiano giudizio: “Suona oppure “non suona”»<sup>77</sup>.

---

teatro del Novecento, anche oltre la figura dello stesso attore salentino e in parallelo ad altri casi importanti del secolo. Fra gli altri studi, a questo proposito, segnalo in particolare Francesca Gasparini, *Poesia come corpo-voce. Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi* (Yeats, Lorca, Artaud, Bene), Bulzoni, Roma 2009, i due numeri della rivista «Culture Teatrali» dedicati rispettivamente a *Teatri di voce* (a cura di Enrico Pitozzi, 27, 2018) e *Teatri del suono* (a cura di Lucia Amara e Piersandra Di Matteo, 20, 2010), e il volume *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, a cura di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma 2009.

<sup>77</sup> Bruna Filippi, *I suoni della musica*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 156-165 (qui p. 157).

## Capitolo 5. L'approdo ai melologi

Nel precedente capitolo ho ripercorso alcuni progetti musicali di Bene rimasti irrealizzati, dall'ampiezza dei quali emerge il vasto orizzonte degli interessi coltivati dall'attore in questo specifico ambito, dall'avvio della sua stagione concertistica in avanti. Occorre adesso volgere lo sguardo, più in particolare, al mosaico di eventi che composero le premesse per la realizzazione dei suoi fortunati spettacoli. Ho già menzionato il breve racconto contenuto nelle due autobiografie di Bene sull'incontro fondamentale con Siciliani, figura decisiva per la svolta musicale dell'attore. Dei due testi, sostanzialmente simili fra di loro, riporto qui un brano tratto dalla prima autobiografia, cronologicamente più vicina agli episodi narrati. Così scriveva Bene nel 1983, a sei anni di distanza da quegli eventi:

Anni or sono ('77 – Roma – Teatro Quirino – *Riccardo III*) ebbi l'onore d'esser visitato in mia loggia dal maestro Francesco Siciliani che, entusiasta della *musicalità* d'attore, m'invitò a discutere alcuni progetti *musicistici*. Mi spiace sacrificare in queste pagine l'incontro col maestro, così determinante alla mia ricerca. Siciliani mi propose due occasioni. Geniale fu il maestro Siciliani a darmi credito. L'esperimento meritò un trionfo senza precedenti in questo "genere" così degenerato, alla "prima" alle repliche, alla Scala dove osammo, pur tra gli scioperi del coro e dell'orchestra, un disco-live per la Fonit Cetra<sup>78</sup>, che tutt'ora seguita a confermarsi meraviglia di "mercato" anche all'estero. E comunque il mio lavoro svolto in *Manfred* era identico alla mia operazione *Otello* che restò ammiratissimo e incompreso soltanto perché dato in teatri di "prosa". D'allora i miei contatti con gli Enti Lirici son quotidiani. Le mie produzioni son presentate, *naturaliter*, da Scala, San Carlo, Comunale di Firenze, ecc. La mia tanto perseguita e santa *indisciplina* (superamento della interdisciplinarietà<sup>79</sup>) è, bene o male, ripagata appieno<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> L'incisione per la Fonit Cetra del *Manfred* di Bene fu curata da Rino Maenza alla Scala di Milano tra il 30 settembre e il 1 ottobre del 1980. Per una rassegna sulle incisioni musicali Fonit-Cetra di quegli anni, cfr. Piero Mioli, *Sei operisti con sei opere (e un operista mancato)*, «Sipario», a. XXXVIII, n. 417/418, gennaio/febbraio 1983, pp. 103-106.

<sup>79</sup> L'indisciplina e l'interdisciplinarietà sono argomenti spesso menzionati contestualmente da Bene. Si vedano, ad esempio, le seguenti considerazioni sull'*Amleto*: «Mortificata e ritratta "dal vero", in romantico tabarro, indisciplina in atti cinque travisata d'interdisciplinarietà teatrale, quest'operina Gramatica, verseggiata nell'«anglica favella disamena» del bardo, quest'operina de-merita, de-merita»: Id., *Un altro Amleto di meno* in Id., *Sono apparso alla Madonna*, cit., pp. 174-181 (qui pp. 177-178). Per un'analisi dell'indisciplina come «cifra essenziale dell'intermedialità di Bene», cfr. il saggio di Giulia Palladini, *Per farla finita con la tecnologia. Carmelo Bene e l'indisciplina delle forme mediatiche*, in *Teatro e media*, a cura di Anna Barsotti e Carlo Titomanlio, Felici, Ghezzano 2012, pp. 161-177 (qui p. 174).

<sup>80</sup> C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., pp. 55-56. Un racconto ancora più sintetico è stato fornito da Bene nel 1995, in occasione della partecipazione alla trasmissione televisiva «Tappeto volante» diretta da Luciano Rispoli. Così affermo Bene: «ebbi l'onore di conoscere un genio, Francesco Siciliani, allora direttore della Scala e di Santa Cecilia – artistico e sovrintendente anche – mi avviò, avendo molta fede, a rivedere tutto lo *Sprechgesang*, il poema sinfonico, a sdrammatizzarlo, insomma, ad andare non solo nel

Nell'ambito di una stagione cecilianiana ricca di proposte tratte dall'opera di Schumann<sup>81</sup>, Siciliani aveva animato il rilancio dell'istituzione musicale romana, da lui diretta dal 1977, con una «politica culturale fondata sulla proposta di capolavori del passato o contemporanei in esecuzioni affidate a interpreti di prima grandezza»<sup>82</sup>. Fu in questo contesto che scaturì anche la scelta del *Manfred* poi affidato a Bene, in un primo momento immaginato – come si è visto – in coppia con il *Peer Gynt*<sup>83</sup>. Protagonista della vita musicale italiana del secondo dopoguerra, Siciliani vantava già una lunga carriera di successi, spesso scaturiti dalle sue originali intuizioni artistiche. Nel caso dei melologi, fu quasi unanime il giudizio positivo espresso dalla stampa dell'epoca sullo sposalizio tra Bene e la musica romantica, accolto entusiasticamente dalla critica come una scelta apparsa, a posteriori, del tutto naturale. Guido Turchi, sul «Corriere della Sera», presentò la svolta concertistica di Bene all'insegna di un'unione dal valore quasi ideale. Sottolineando l'affinità con il poeta inglese incarnata dall'attore salentino, in un articolo intitolato *Carmelo Bene mattatore fra Byron e Schumann*, Turchi scrisse infatti che «l'accoppiamento di Byron-Bene oggi può avere tutta l'aria di una cosa ovvia, quasi fatale, una soluzione chimica d'uso abbastanza corrente, come uno psicofarmaco»<sup>84</sup>.

---

dopo Lully, nel dopo Schönberg, ma fino, come osservò Deleuze alla Scala (venne apposta a sentirmi nel *Manfred*), a competere col *computer*. A essere una macchina».

<sup>81</sup> F. C. Ricci, *Francesco Siciliani*, cit., p. 376.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> Il progetto del *Peer Gynt*, declinato da Bene, fu poi affidato a Giorgio Albertazzi, con la direzione d'orchestra di Bellugi e l'orchestra e il coro del Maggio Musicale Fiorentino. A questo proposito, Bene ha narrato di essere stato egli stesso a suggerire sarcasticamente il nome di Albertazzi, ma di averlo fatto con ironia e gusto di provocazione, additando infine scarse doti musicali al suo concorrente e accusandolo di aver realizzato uno «sfascio inconcepibile» (cfr. C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 54). Oltre alla presenza di Albertazzi nel ruolo del protagonista, lo spettacolo ibseniano vide la partecipazione di Anna Proclemer, Anita Laurenzi, Elisabetta Pozzi, Marta Taddei, Margherita Vivian, Mary Lindsay (cfr. Fabio Poggiali, *Giorgio Albertazzi. L'ultimo imperatore*, Bulzoni, Roma 2005, p. 229) ed ebbe una ripresa a Firenze, a dieci anni dalla sua prima realizzazione, nel 1988: cfr., a questo proposito, l'articolo di p. v., *Da stasera Albertazzi è Peer Gynt*, «la Repubblica», 5 febbraio 1988 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/02/05/da-stasera-firenze-albertazzi-gynt.html>, ultima consultazione 20 novembre 2019).

<sup>84</sup> Guido Turchi, *Carmelo Bene mattatore fra Byron e Schumann*, «Corriere della Sera», 8 maggio 1979, p. 19. È curioso segnalare che, oltre agli elogi, nella conclusione del suo articolo Turchi riferiva anche di una di una dizione non chiara da parte di Bene («[...] non è propriamente virtù preclara del Carmelo Bene una dizione limpida e intellegibile»).

Anche in occasione della trasmissione televisiva del *Manfred* su Rai 2, nel 1982, il concerto fu annunciato mettendo in risalto il gioco teatrale di Bene, il quale «sembra avere nella voce tutto l'arsenale timbrico del teatro italiano... Se ne serve per costruire questo suo nuovo personaggio monologante, fluviale, un po' mostruoso, che unifica in se stesso tutte le dialettiche possibili. È un fenomeno abbastanza impressionante»<sup>85</sup>. Ma come si vedrà successivamente, in verità, anche il «Carmelo Bene in versione musicale», così presentato al pubblico in talune occasioni<sup>86</sup>, non mancò di suscitare critiche e polemiche, soprattutto presso la parte del pubblico musicale meno propensa a un cambio di paradigmi nell'esecuzione delle opere sinfoniche.

Le critiche ricevute, ad ogni modo, furono nettamente inferiori rispetto agli elogi, e Siciliani dovette ritenersi soddisfatto della buona riuscita di un'operazione che egli si era proposto a coronamento di un progetto a lungo accarezzato. Se infatti il *Manfred* rappresentò per Bene il primo incontro con il «poema drammatico con musica»<sup>87</sup> schumanniano, non altrettanto fu per il maestro originario di Perugia, nella cui carriera artistica è possibile rintracciare le tappe dell'avvicinamento a quest'opera. Delle tre edizioni realizzate in Italia nel secondo dopoguerra egli appare infatti direttamente coinvolto in almeno una, quando, il 27 e il 28 febbraio 1971, sua figlia Maria Francesca curò la regia di un *Manfred*, affrontando ella stessa il personaggio di Astarte e con la partecipazione di Paolo Graziosi nel ruolo dell'antieroe delle Alpi Bernesi<sup>88</sup>. Ma anche

---

<sup>85</sup> *Il teatro da vedere stasera*, «Corriere della Sera», 12 settembre 1983, p. 22 (articolo senza firma).

<sup>86</sup> Mya Tannenbaum, *Carmelo Bene in versione musicale*, «Corriere della Sera», 5 maggio 1979, p. 19. Nell'intervista Bene si definì un «musicista», proponendo una propria interpretazione del significato di questo termine: «“Cosa significa musicista, un facitore di note sul pentagramma?”. Un produttore di idee musicali. “Quando un'idea è musicale cessa di essere idea: io sono abbastanza *spensierata*, insisto sulla ‘a’ finale quindi non ho ragione di interessarmi alle idee”».

<sup>87</sup> *Manfred. Dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen von Lord Byron mit Musik von Robert Schumann*, op. 115, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1860.

<sup>88</sup> Il *Manfred* di Schumann fu rappresentato il 27, 28 febbraio 1971 «in forma di concerto». Oltre alla direzione musicale di Piero Bellugi e la regia di Maria Francesca Siciliani, il concerto vide Adolfo Fanfani come maestro del coro e la partecipazione dei cantanti Maria Luisa Carboni (soprano), Bianca Rosa Zanibelli (mezzosoprano), Ottavio Taddei (tenore), Graziando Del Vivo (basso). Gli attori furono P. Graziosi (Manfredi), Virgilio Gottardi (Abate di San Maurizio), Andrea Lala (spirito del male), Enzo Tarascio (cacciatore delle Alpi), Stefano Gambacurti (Manuel), Renato Moretti (Herman), M. F. Siciliani (Astarte), Franca Nuti (maga delle Alpi), Dina Braschi (Nemesi), Maria Grazia Sughì (prima parca), Anna Maria Sanetti (seconda parca), Grazia Fei (terza parca), Alessandro Berti (primo spirito), Flavio Cecchetti (secondo spirito), Giancarlo Nutini (narratore, in sostituzione di Ignazio Gosso). Cfr. *Catalogo delle manifestazioni 1928-1997. Teatro comunale di Firenze/Maggio Musicale Fiorentino*, a cura di Aloma Bardi

delle altre due precedenti edizioni (1966, Opera di Roma, con regia di Mauro Bolognini e la partecipazione di Enrico Maria Salerno<sup>89</sup>; 1970, Auditorium RAI di Torino, con la regia di Carlo Quartucci), egli dovette essere a conoscenza. Sicuramente, oltre che per la scelta stessa dell'opera, un *trait d'union* fra questi tre allestimenti ravvicinati è rinvenibile nell'uso della medesima traduzione, a cura di Manganelli<sup>90</sup>, e nella direzione d'orchestra affidata a Bellugi, in seguito confermata anche per l'edizione con Bene<sup>91</sup>. Nel marzo del 1977, Bellugi diresse inoltre un'esecuzione del *Manfred*, affidato a Corrado Pani per il ruolo principale, al Politeama di Genova<sup>92</sup>.

Devono essere infine ricordate le esecuzioni sinfoniche della sola ouverture del *Manfred* nella stessa città di Firenze, sin dalle prime edizioni del Maggio Musicale<sup>93</sup>.

---

e Mauro Conti, Le Lettere, Firenze 1998, vol. II, p. 297 e L. Pinzauti, *Storia del Maggio. Dalla nascita dello «Stabile Orchestrale Fiorentino» (1928) al festival del 1993*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1994, p. 212. Il 1971 fu anche l'anno del *Manfred* di Čajkovskij, op. 58, nel XIV Maggio Musicale Fiorentino, con la direzione d'orchestra di Lorin Maazel (cfr. Roman Vlad, *Il XXXIV Maggio Musicale Fiorentino in La musica occidentale e le civiltà musicali etraeuropee. Atti della tavola rotonda organizzata in occasione del XXXIV Maggio Musicale Fiorentino*, a cura di Stelio Felici, Firenze 1971, p. 22); nel Maggio Musicale fiorentino l'opera ebbe un'ulteriore esecuzione l'11, 12 e 13 gennaio 1984, con la direzione di Riccardo Muti.

<sup>89</sup> Dell'allestimento del *Manfred* all'Opera di Roma nel 1966 sono conservati, presso l'Archivio della Fondazione Cini, alcuni bozzetti a cura di Pierluigi Samaritani e alcune foto di scena, oggi disponibili online ([https://archivi.cini.it/teatromelodramma;JSESSIONID\\_OPAC\\_CINI=EFD84D2EA202B4A53CFCC1075FDC3022/detail/IT-CST-ST0005-000150/manfred.html](https://archivi.cini.it/teatromelodramma;JSESSIONID_OPAC_CINI=EFD84D2EA202B4A53CFCC1075FDC3022/detail/IT-CST-ST0005-000150/manfred.html), ultima consultazione 25 novembre 2019).

<sup>90</sup> La traduzione di Giorgio Manganelli, commissionata dal Teatro dell'Opera nel 1966, è stata pubblicata in G. Gordon Byron, *Manfredi*, trad. it. G. Manganelli, a cura di Luca Scarlini, Einaudi, Torino 2000. Nel saggio introduttivo (intitolato *La scena del retore*, pp. IX-XXXIV), Scarlini esamina anche la genesi della traduzione di Manganelli e la ricezione della prima messa in scena a Roma: cfr., a questo proposito, ivi, pp. XXVII-XXX.

<sup>91</sup> Alcune informazioni sul *Manfred* torinese del 1970, con la regia di Carlo Quartucci e le scenografie di Giulio Paolini, sono consultabili online presso il sito web della Fondazione Paolini ([http://www.fondazionepaolini.it/files\\_opere/Manfred\\_1970.pdf](http://www.fondazionepaolini.it/files_opere/Manfred_1970.pdf), ultima consultazione 25 novembre 2019). Si veda anche Laura Cherubini, *Giulio Paolini/Spettacoli teatrali*, in *Sipario. Balla, De Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi*, Charta, Milano 1997, pp. 254-256.

<sup>92</sup> Sul *Manfred* di Corrado Pani al Politeama di Genova l'11-13 marzo 1977, con la partecipazione di «quattro solisti di canto e dieci attori», cfr. il breve trafiletto, senza firma, *Corrado Pani all'Opera di Genova nel «Manfred» di Byron-Schumann*, «Corriere della Sera», 10 marzo 1977, p. 15.

<sup>93</sup> Sono state sette le esecuzioni dell'ouverture del *Manfred*, op. 115 di Schumann, nel periodo compreso fra la nascita del Maggio Musicale Fiorentino e la fine degli anni Sessanta, al Teatro Comunale: 4 febbraio 1934 e 24 marzo 1935 (direzione d'orchestra Vittorio Gui), 29 settembre 1940 (in tournée a Tonhalle München, direzione Gino Marinuzzi), 25 ottobre 1956 (dir. Ettore Gracis), 24 febbraio 1957 (dir. Carlo Maria Giulini), 27 ottobre 1965 (dir. Gaetano Delogu), 5 febbraio 1967 (dir. E. Gracis).

Ancora più numerose, negli stessi anni, furono inoltre le esecuzioni dell'ouverture dell'*Egmont*<sup>94</sup>, presente quasi in tutte le stagioni a partire dal 1929<sup>95</sup>.

### 5.1 Il contesto artistico e produttivo

Seppur significative e importanti, le tre esecuzioni integrali del *Manfred* appena ricordate rappresentano un numero certamente esiguo rispetto all'usuale periodicità delle esecuzioni dei concerti nel repertorio musicale. Sotto quali auspici si generò dunque la spinta alla realizzazione del melologo schumanniano? Senz'altro, una premessa sostanziale fu giocata dalla propensione, intrinseca per Siciliani, a farsi promotore della riscoperta di opere non frequentemente rappresentate, spesso avvalendosi di prestigiose collaborazioni di carattere teatrale.

Di queste attitudini appaiono già pienamente emblematiche le attività organizzative coltivate da Siciliani sin dai primi anni del secondo dopoguerra. A questo proposito sono

---

<sup>94</sup> Fra i numerosi studi di carattere musicologico sull'*Egmont* segnalò almeno lo studio di Francesco Degrada, *Le musiche di Ludwig van Beethoven per l'«Egmont» di Goethe*, in *Associazione Amici della Scala. Conferenze 1967-1968*, s.e., Milano 1968, pp. 51-71.

<sup>95</sup> Prendendo in esame lo stesso arco temporale, nel contesto del Maggio Musicale Fiorentino, l'ouverture dell'*Egmont* di Beethoven op. 84, fu eseguita nelle seguenti date: 19 e 26 gennaio 1930, 31 marzo 1932, 18 marzo 1934, 1 marzo 1936, 17 febbraio 1946 (Teatro Comunale, dir. V. Gui); 21 settembre 1934 (Montecatini Terme, Stabilimento Tettuccio, dir. Fernando Previtali); 19 luglio 1935 (Montecatini, dir. Antonino Votto); 5 settembre 1936 (Montecatini, dir. Giuseppe Baroni); 1 maggio 1938 (Teatro Comunale, dir. Wilhelm Furtwängler); 7 luglio 1938 e 28 giugno 1942 (Giardino di Boboli, Anfiteatro; Lucca, Teatro del Giglio, dir. Mario Rossi); 25 febbraio 1940, 27 febbraio e 2 marzo 1941 (Teatro Comunale, dir. Willem Mengelberg); 2 giugno 1942 (Teatro Comunale, dir. Herbert von Karajan); 14 febbraio 1943 (Teatro Comunale, dir. Carl Schuricht); 28 settembre 1944 (Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento, dir. Emidio Tieri); 7 marzo 1946 (Teatro Comunale, dir. M. Rossi); 19 maggio 1946 (Piazza della Signoria, dir. Federico De Sanctis); 17 novembre 1946 (Teatro Comunale, dir. E. Tieri); 2 novembre 1947 (Palazzo Vecchio, dir. Pasqualino Rossi); 28 dicembre 1947 (Teatro Comunale, dir. Bruno Bogó); 14 maggio 1954 (Teatro Comunale, dir. Guido Cantelli); 20 febbraio 1955 (Teatro Comunale, dir. Lorin Maazel); 30 maggio 1956 (Teatro Comunale, dir. Paul Klecki); 21 ottobre 1956 (Teatro Comunale, dir. Umberto Cattini); 9 luglio 1957 (Basilica della Santissima Annunziata, Chiostro, dir. L. Maazel); 10 luglio 1957 (Ferrara, Teatro dei Diamanti, dir. L. Maazel); 2 febbraio 1958 (Palazzo Vecchio, dir. Lovro von Matačić); 25 ottobre 1962 (Teatro Comunale, dir. István Kertész); 14 novembre 1963 (Teatro Comunale, dir. E. Gracis); 20 ottobre 1965 (Palazzo Vecchio, dir. Bernard Wahl); 31 marzo 1968 (Teatro Comunale, dir. Dean Dixon); 12 maggio 1970 (Teatro Comunale, dir. Eugene Ormandy); 17, 18 novembre 1973 (Teatro Comunale, dir. Igor Markevitch); 31 ottobre, 2 novembre 1975 (Teatro Comunale, dir. Zdenek Macal); 19-23 marzo 1980 (Teatro Comunale; Fucecchio, Teatro Excelsior; dir. Gary Bertini).

da evidenziare i contatti intercorsi con Paolo Grassi già nel 1948<sup>96</sup>: fra i progetti teatrali discussi con Grassi, come si legge in una lettera da questi spedita da Milano il 29 ottobre, vi fu infatti l'idea di organizzare «uno spettacolo in prosa alla Sagra Musicale Umbra»<sup>97</sup>, e la scelta fu dapprima orientata verso il *Faust* di Marlowe o *La devozione alla croce* di Calderón de la Barca. In quel frangente entrambe le iniziative furono bloccate, tuttavia, dal veto posto da Nicola De Pirro, l'ex ispettore del teatro di epoca fascista ancora influente sulla manifestazione musicale: questi, rispondeva Siciliani a Grassi, avrebbe preferito l'esecuzione di una «Sacra rappresentazione italiana»<sup>98</sup>. Siciliani riuscì a salvare da questo tipo di ingerenze, invece, il *Moses und Aron* di Schönberg, che è qui interessante ricordare per la particolare scelta di rappresentare in forma recitata l'intero terzo atto, su suggerimento pervenuto da parte dello stesso compositore tedesco (il *Moses und Aron* fu poi ripreso da Siciliani nella stagione scaligera del 1976-77<sup>99</sup>).

Con maggiore libertà organizzativa, Siciliani poté proseguire la sua attività di direzione lungo il corso dei primi anni Cinquanta. Uno sguardo alla stagione lirica invernale del 1952 a Firenze, una delle prime rassegne musicali da lui organizzate, riflette gli interessi coltivati in quel periodo: di quell'anno vale la pena ricordare l'inedita scelta di affidare a Tatjana Pavlova la regia della *Dama di picche* di Puškin (1834), musicata da Tchaikovskij (1890), prima esperienza musicale per l'attrice russa naturalizzata italiana<sup>100</sup>. Allo stesso 1952 risale la 'riscoperta' del repertorio di Luigi Cherubini, indicata negli studi su Siciliani come una vera e propria *Renaissance* da lui promossa nei confronti del compositore fiorentino, all'epoca ancora poco noto e al cui nome era stato intestato nel 1923 il Conservatorio musicale di Firenze. Momento culminante di questa operazione culturale era stata la rappresentazione della *Médée*, la cui unica edizione precedente in Italia risaliva al 1909, quando essa era stata eseguita, con la traduzione di Carlo

---

<sup>96</sup> Il 1948, per Siciliani, fu anche l'anno della nomina a direttore artistico del Maggio Musicale Fiorentino.

<sup>97</sup> Lettere di Paolo Grassi a Siciliani del 29 ottobre 1948, in F. C. Ricci, *Francesco Siciliani*, cit., pp. 487-488.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 365.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 134.

Zangarini<sup>101</sup>, alla Scala di Milano. Si trattava di un'opera complessa e dal percorso storico tortuoso: definita da Brahms «vertice massimo della musica drammatica»<sup>102</sup>, l'opera era ricca di passi recitati, dalla cui versione originale, nel 1854, Franz Lachner aveva ricavato alcuni brani recitativi (tra questi, Giovanni Carli Ballola ha evidenziato la scena della cerimonia nuziale, alla fine del secondo atto<sup>103</sup>). Per l'edizione fiorentina del 1952 Siciliani poté contare sulla partecipazione decisiva della Callas, dopo alcune vicissitudini organizzative e diverse resistenze sollevate proprio da Pizzetti, all'epoca membro del consiglio di amministrazione del Comunale di Firenze<sup>104</sup>. Da segnalare, infine, è la direzione registica affidata ad André Barsacq, già scenografo nel 1933 per la *Rappresentazione di Santa Uliva* con la regia di Copeau e le musiche di Pizzetti, di cui si è parlato in precedenza<sup>105</sup>.

Nei tratti di questa sofisticata programmazione artistica si possono cogliere gli echi della formazione fiorentina assorbita da Siciliani. Negli anni degli studi al Conservatorio Cherubini egli aveva avuto modo di frequentare assiduamente alcune figure di punta della cerchia musicale toscana: fra le più determinanti per lui vi fu senz'altro quella di Pizzetti, il cui nome è stato già citato, oltre che per la *Rappresentazione di Santa Uliva*, per la collaborazione con Rasi alla *Sacra rappresentazione di Abram e d'Isaac* di Feo Belcari nel 1917. Entrambe queste esperienze erano di recente realizzazione quando, fra il 1935 e il 1937, Pizzetti prese «sotto la sua protezione» il giovane Siciliani, «impegnandosi a far realizzare alcuni suoi lavori»<sup>106</sup>. Riguardo alle scritture del giovane allievo di quegli anni, è da evidenziare l'originale scelta delle *Tre Laudi dell'Amor Divino* di Feo Belcari, in una

---

<sup>101</sup> *Medea. Tragedia in tre atti di L. Cherubini; prima traduzione ritmica di Carlo Zangarini*, Fantuzzi, Milano 1910. Per una recensione dell'epoca, cfr. e.d., *Un'interessante esumazione* in Id., *La prossima stagione alla Scala. Il cartellone*, «Corriere della Sera», 14 ottobre 1909, p. 3.

<sup>102</sup> Ivi, p. 136.

<sup>103</sup> Sulla *Médée* di Cherubini e sulla sua travagliata gestazione e ricezione, segnalo il volume di Giovanni Carli Ballola, *Cherubini. L'uomo, la musica*, Bompiani, Milano 2005, pp. 135-138.

<sup>104</sup> Dopo un rifiuto da parte di Jean Vilar, fondatore nel 1947 del Festival d'Avignon, Siciliani affidò la regia della *Médée* ad André Barsacq. Sempre di Cherubini, Siciliani volle eseguire la *Messa in re minore* nel 1953, con la direzione di Vittorio Gui e l'interpretazione del soprano ungherese Magda László (cfr., a questo proposito, F. C. Ricci, *Francesco Siciliani*, cit., p. 150).

<sup>105</sup> Cfr. *supra*, p. 43.

<sup>106</sup> Ivi, p. 46.

versione musicale per soli e orchestra, presentata all'esame finale di composizione al Conservatorio sostenuto nel 1935<sup>107</sup>.

Nel prosieguo della carriera di Siciliani il melologo trovò uno spazio particolare. Già prima del *Manfred*, si devono almeno ricordare le *Scene dal «Faust» di Goethe* di Schumann eseguite nel 1975 (un'opera che, come si è visto, entrò anche nelle aspirazioni di Bene dopo il 1979), con la direzione d'orchestra di Wolfgang Sawallisch<sup>108</sup>. Anche in questo caso si trattava di un'opera di limitata ricezione in Italia, la cui stesura risale agli stessi anni del *Manfred*, nell'arco temporale, cioè, compreso fra il 1844 e il 1853<sup>109</sup>: entrambe dunque successive al 1840, «l'anno dei *Lieder*»<sup>110</sup>, a partire dal quale Schumann esplorò con particolare attenzione «il potere espressivo della voce umana»<sup>111</sup>. Dopo l'esecuzione del 1975, Sawallisch diresse nuovamente le *Scene dal Faust di Goethe* nel 1979, nell'ambito dello stesso ciclo di proposte schumanniane ideato da Siciliani all'Accademia di Santa Cecilia per il *Manfred* beniano<sup>112</sup>.

---

<sup>107</sup> Cfr., a questo proposito, la voce «Siciliani» nel «Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti», diretto da Alberto Basso, *Le Biografie*, vol. VII. *Schm-Tel*, UTET, Torino 1988, pp. 274-275. Ricci ha inoltre riportato la scrittura musicale, sempre per l'esame finale di composizione, del *Canto notturno del viandante di Goethe*: una scelta, da parte del giovane Siciliani, altrettanto interessante (il poema di Goethe era stato già messo in musica, nella forma del Lied, da Schubert nel 1823 e da Schumann nel 1850).

<sup>108</sup> F. C. Ricci, *Francesco Siciliani*, cit., p. 351. Sawallisch diresse nuovamente le *Scene dal «Faust» di Goethe*, con l'orchestra e il coro del Maggio Musicale Fiorentino, il 24, 25, 28 e 29 marzo 1984. Dello stesso anno 1979 ricordo inoltre l'allestimento del *Mefistofele* di Arrigo Boito, con la regia di Gianfranco De Bosio, all'Arena di Verona (per una recensione cfr. Guido Nastasi, Martino Natali, *Mefistofele*, «Il Dramma», a. LV, n. 9-10, 1979, pp. 33-34). Nel 1977 era invece andato in scena, alla Scala di Milano, il *Faust* di Gounod su libretto di Barbier e Carrè, con la regia di Jean-Louis Barrault, poi ripresa anche da Sonja Frisell (per uno studio su quest'opera, cfr. Carlo Titomanlio, *I trucchi di Mefistofele. Scenografie per il Faust di Gounod*, «Il castello di Elsinore», 76, 2017, pp. 23-35). Per una recensione dell'epoca sulla messa in scena, dal giudizio tiepido, cfr. Alfredo Mandelli, *Faust*, «Sipario», 371, 1977, pp. 50-51.

<sup>109</sup> Liszt diresse la prima delle *Scene dal Faust di Goethe* a Weimar il 29 agosto 1849; egli diresse inoltre anche la prima esecuzione del *Manfred*, sempre a Weimar, il 13 giugno 1852.

<sup>110</sup> Ida Cappelli, «Schumann, Robert Alexander», «Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti», diretto da Andrea Basso, vol. VII, UTET, Torino 1988, pp. 162-188 (qui p. 163).

<sup>111</sup> I. Cappelli, «Schumann, Robert Alexander», «Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti», cit., p. 166.

<sup>112</sup> Dino Villatico, *Concerti*, «Il Dramma», a. LV, n. 2-3, 1979, p. 104. Oltre al *Manfred* e alle *Scene dal «Faust» di Goethe*, la rassegna cecilianiana ebbe anche in programma la Seconda Sinfonia in do maggiore (op. 61) e la *Genoveva*.

La spinta all'innovazione promossa da Siciliani appare inoltre testimoniata, in modo significativo, dalla scelta dell'opera, di artaudiana ispirazione, *Heliogabalus Imperator*<sup>113</sup>, commissionata dall'Orchestra Sinfonica di Chicago a Hans Werner Henze e diretta il 16 novembre del 1972 da Georg Solti; su volere di Siciliani, essa fu proposta anche in Italia il 29 dicembre 1975 presso la Sagra Musicale Umbra, la manifestazione musicale da lui curata con assiduità a partire dal 1947. Proprio in quel contesto si intensificò la collaborazione con Piero Bellugi, al quale Siciliani affidò nello stesso anno 1975 la direzione della *Betulia liberata* di Mozart (1772, sul libretto di Metastasio del 1734)<sup>114</sup>. Del resto, erano anni di particolare fermento per le collaborazioni tra il mondo musicale e quello teatrale; fra le più significative basterà qui ricordare l'*Histoire du soldat* realizzata da Dario Fo nel 1978<sup>115</sup>, su commissione della Scala di Milano nel periodo della direzione musicale di Claudio Abbado. In quell'occasione Fo aveva elaborato un'ampia versione teatrale a partire dall'opera da camera di Stravinskij, della quale curò regia, scene e costumi<sup>116</sup>: debuttata il 18 novembre al Teatro Ponchielli di Cremona, l'«azione scenica» di Fo sollevò tuttavia, almeno nell'immediato, alcune polemiche per i costi di produzione,

---

<sup>113</sup> Per uno studio sull'opera, in relazione in particolare ai temi dell'ascolto e della corporeità, segnalo Christian Bielefeldt, *Musik und Genießen, oder: Wie man den Körper komponiert. Ein Versuch*, Hans Werner Henzes »Heliogabalus Imperator« zu hören, in Annette Keck, Nicolas Pethes (Hrsg.), *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, Transcript, Bielefeld 2001, pp. 113-127.

<sup>114</sup> F. C. Ricci, *Francesco Siciliani*, cit., p. 353.

<sup>115</sup> Per uno studio sull'*Histoire du soldat* ricordo, fra gli altri, il volume di Massimo Mila, *Compagno Stravinsky*, Einaudi, Torino 1983, pp. 24 sgg. Composta nel settembre del 1918 su libretto di Ramuz, l'opera ebbe la sua prima rappresentazione a Losanna, con la partecipazione di Georges e Ludmilla Pitoëff e di un gruppo di studenti dell'Università di Losanna. Per il particolare uso della voce narrante all'interno dell'opera, Jacqueline Weber ha recentemente parlato di una «*vox peregrina*», intesa come impossibilità costante di predeterminare la provenienza delle voci quando esse intervengono sulla musica («il melologo intrattiene solennemente questa confusione come motore principale della tensione narrativa»): cfr. Ead., *En musique dans le texte. Le mélodrame, de Rousseau à Schoneberg*, Van Dieren, Paris 2005, p. 287. Così il narratore, o «Lettore», nell'opera di Stravinskij, intrattiene un ruolo cangiante sia di «narratore onniscente», sia ancora di elemento in grado di intervenire nell'opera stessa modificando il corso degli eventi o interagendo con gli altri personaggi. In questo progressivo gioco di ingressi e di uscite, il melologo aggiorna anche la struttura della narrazione: «vampirizzata da se stessa», essa diviene una sorta di «narrazione della narrazione». A tal proposito, la Weber ha richiamato l'immagine usata da Barthes di un «discorso [che offre] lo specchio alla propria struttura» e, così facendo, finisce per vanificare la centralità della storia in quanto tale (cfr. *ivi*, p. 289).

<sup>116</sup> La locandina e alcuni bozzetti dell'*Histoire du soldat* di Fo sono riprodotti nel volume *Dario Fo. Il teatro dell'occhio: uno straordinario personaggio attraverso trent'anni di disegni, studi, schizzi, dipinti, manifesti ed altro*, a cura di Sergio Martin, La casa Usher, Firenze 1984, pp. 74-78, pubblicato in occasione dell'omonima mostra realizzata quell'anno nella città di Riccione. Il volume contiene inoltre scritti di Franco Quadri, Emilio Tadini, Roberto Roversi, Paolo Landi, Ettore Capriolo e Bernard Dort.

ritenuti eccessivi in relazione all'instabile situazione finanziaria del teatro milanese vigente in quegli anni. Fo replicò alle accuse con i numeri alla mano, affermando di aver realizzato una tournée di inusuale intensità per le produzioni musicali e additando le «strutture ingessate» dei «feudi lirici» come vere responsabili delle difficoltà produttive e di un generale clima di immobilismo culturale<sup>117</sup>. Va detto che polemiche analoghe – almeno sul fronte produttivo – erano emerse anche nelle stagioni precedenti, quando la Scala aveva affidato alla regia di Luigi Ronconi un oneroso allestimento del *Wozzeck* di Berg nel 1977 (ultimo anno del triennio in cui Siciliani ricoprì il ruolo di consulente musicale per l'istituzione milanese): con la direzione di Abbado e scene e costumi di Gae Aulenti, lo spettacolo ricevette un'accoglienza tiepida anche da parte della critica e del pubblico. A causa del parziale insuccesso, Carlo Maria Badini, all'epoca sovrintendente del teatro, dovette difendere le scelte della sua amministrazione, che aveva optato per il rifacimento completo delle scene, elaborate da Josef Svoboda solo sei anni prima per una messa in scena della medesima opera<sup>118</sup>.

Fu dunque sul solco di queste esperienze e di un terreno almeno in parte già solcato che giunse infine a Milano la proposta del *Manfred* di Bene, nell'estate del 1980. Siciliani era stato da poco nominato direttore artistico della Scala, a tre anni di distanza dall'insediamento di Badini come sovrintendente. La presenza di entrambe queste figure negli organi dell'istituzione musicale milanese giocò un ruolo determinante nella scelta del *Manfred*: se Siciliani, in quanto ideatore della stessa iniziativa, dovette sentirsi necessariamente coinvolto, un contributo fondamentale fu offerto anche da Badini, non immemore di quel primo *Majakovskij* alla Ribalta di Bologna che egli, in qualità di assessore alla cultura nel 1960, aveva voluto patrocinare. Ma rispetto al simbolico rimborso spese che era stato concesso per la serata bolognese all'ex-Ospedale dei Bastardini, vent'anni più tardi Badini si trovò nell'esigenza di pianificare un complesso evento artistico fuori dalla programmazione ordinaria del teatro, già conclusa in vista della stagione successiva. Come soluzione realizzativa egli ricercò dunque altre strade,

---

<sup>117</sup> Per uno studio sull'*Histoire du Soldat* di Fo e sulla sua ricezione, cfr. Delia Casadei, Rossella Carbotti, *Towards a multitudinous voice: Dario Fo's adaptation of L'Histoire du soldat*, «Cambridge Opera Journal», 24, 2, 2012, pp. 201-228.

<sup>118</sup> Ivi, p. 382.

trovando infine una sponda nella rassegna culturale «Milano aperta»<sup>119</sup>, avviata dieci anni prima da Paolo Grassi, e nel frattempo transitata al drammaturgo Giuseppe Di Leva. In un recente volume autobiografico, Di Leva ha raccontato l'episodio dell'incontro con Bene a Fiesole, dove egli si era recato su indicazione di Badini per assistere all'esecuzione del *Manfred* con l'orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, il 15 luglio del 1979<sup>120</sup> (nell'ambito di una tournée toscana che prevede anche recite al Comunale di Firenze il 13 luglio e al Teatro Scotto di Pisa il 14 luglio<sup>121</sup>). Dopo quella prima serata folgorante, Di Leva riferì di un «concerto-spettacolo stupefacente»<sup>122</sup> e instaurò un rapporto di collaborazione con Bene che sfocerà infine, nel 1984, nell'*Adelchi* teatrale e nel volume, firmato a quattro mani con l'attore, *Adelchi o della volgarità del politico*<sup>123</sup>.

Appare significativo il fatto che, anche dopo la collaborazione con Bene, Siciliani, nella sua veste di organizzatore musicale, si mostrò particolarmente propenso a ricercare ulteriori progetti con nomi di punta del teatro europeo. Il buon esito dell'operazione con l'attore salentino dovette infatti indurlo a proseguire lungo un filone di proposte originali cui è opportuno qui accennare brevemente. Nel 1982 (Bene era già reduce dal *Manfred* e dall'*Hyperion*) Siciliani affidò a Eduardo la regia di un'altra opera di rara esecuzione: *La*

---

<sup>119</sup> Alcuni anni più tardi, la rassegna milanese fu anche promotrice del progetto sull'*Achilleide* di Bene, inizialmente interamente immaginato per la città di Milano: cfr. gli articoli di Claudio Bernieri, *Milano aperta per Carmelo Bene*, «Corriere della Sera», 21 aprile 1989, p. 42; Ugo Volli, *Achille? Era un debole*, «la Repubblica», 26 luglio 1989 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/07/26/achille-era-un-debole.html>, ultima consultazione 16 ottobre 2019).

<sup>120</sup> A ventiquattro anni di distanza, il *Manfred* di Bene è stato riproposto a Fiesole, il 4 e il 5 luglio 2013, presso la Basilica di Sant' Alessandro, con la regia di Riccardo Giannini e la partecipazione di Pier Paolo Vincenzi al pianoforte e del Coro da Camera di Bologna diretto da Pier Paolo Scattolin, con l'uso della voce registrata dello stesso Bene: cfr. il comunicato stampa *La voce di Carmelo Bene rivive nel Manfred di Byron, nuova produzione tra musica e video* apparso sul sito del Comune di Fiesole, 3 luglio 2013 (<http://www.comune.fiesole.fi.it/>, ultima consultazione 5 agosto 2019).

<sup>121</sup> Il *Manfred* di Bene in Toscana fece parte delle manifestazioni estive del 1979 organizzate dal Maggio Musicale Fiorentino. Oltre a Bellugi come direttore d'orchestra, ricordo Roberto Gabbiani (maestro del coro), Giuliana Matteini (soprano), Bianca Rosa Zanibelli (contralto), Ottavio Taddei (baritono), Giorgio Giorgetti (baritono), Nazio Carli (basso), Riccardo Scini, Rinaldo Grattarola, Raffaello Alfani. Il *Manfred* fu inoltre riproposto l'11, 12 e 13 aprile 1980 al Comunale di Firenze con un cast di cantanti leggermente variato (per l'aggiunta, cioè, di Benedetta Pecchioli come mezzosoprano e di Angelo Nardinocchi, Augusto Frati, Aldo Reggioli). Cfr. Maura Borgioli, *Inventario dell'archivio dell'Ente teatro romano di Fiesole*, Olschki, Firenze 2008, p. 98 e *Catalogo delle manifestazioni 1928-1997. Teatro comunale di Firenze/Maggio Musicale Fiorentino*, cit., p. 372.

<sup>122</sup> G. Di Leva, «Volete il lavoro o volete Zico?», cit., p. 121.

<sup>123</sup> C. Bene, G. Di Leva, *L'Adelchi o della volgarità del politico*, cit.

*pietra del paragone* di Rossini, su libretto di Luigi Romanelli. Anche in quel caso la direzione d'orchestra ricadde su Bellugi, fresco della collaborazione con Bene. In una lettera spedita da Milano il 30 gennaio 1982 Eduardo lamentò, tuttavia, gravose difficoltà produttive: pur avendo richiesto trenta giorni di prove con entrambi i cast dei cantanti («mettere in scena Rossini come va messo non è facile e richiede un lavoro paziente e accurato su cantanti, coro e comparse»<sup>124</sup>), i tempi concessi dal teatro non soddisfacevano le sue richieste a questo proposito. È da segnalare la concomitanza temporale fra le esperienze musicali individuali, di Bene e di Eduardo, e la loro comune collaborazione artistica: i due avevano infatti proposto il loro recital congiunto al Palaeur di Roma nel novembre del 1981 (*Lectura Dantis* di Bene e *Eduardo recita Eduardo*). Si è già menzionato il noto dissidio che separò il percorso dei due attori; in questo contesto è interessante rileggere le considerazioni espresse da Bene, prima di quei dissapori, a proposito delle doti attoriali di Edoardo, identificate proprio nella musicalità incarnata dall'attore:

A quel punto non è più nemmeno napoletano, a quel punto si iscrive tra i grandi, tra gli astri, tra le stelle, insomma, in cielo, non è più da iscriversi in terra. I napoletani se ne accorgono, perché sono musicalissimi, e accettano la sua musicalità altissima, quando lui è in scena, altissima. E disapprovano quanto Eduardo ha scritto addosso, peggio ancora sulla carta. È molto semplice insomma capire tutto ciò»<sup>125</sup>.

Un'ulteriore occasione propizia per la realizzazione di novità teatrali e musicali fu il Festival delle *Panatenee pompeiane*, ideato da Siciliani nel 1985 e da lui presieduto sino al 1992. Direttore dell'organizzazione artistica del festival, tra il 1986 e il 1993, fu Cesare Scarton, in seguito autore dello studio monografico sul melologo già più volte citato in questa tesi<sup>126</sup>. Fra gli spettacoli organizzati nelle *Panatenee* spicca la presenza, nel 1986,

---

<sup>124</sup> Ivi, p. 606.

<sup>125</sup> *Il testamento inedito di Carmelo Bene*. «Napoli? Adoro le sue lezioni di anticiviltà», «Corriere del Mezzogiorno», 12 dicembre 2007, articolo senza firma ([https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/campania/arte\\_e\\_cultura/articoli/2007/12\\_Dicembre/11/carmelo\\_bene\\_inedito.html](https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/campania/arte_e_cultura/articoli/2007/12_Dicembre/11/carmelo_bene_inedito.html), ultima consultazione 18 ottobre 2019). L'articolo presenta un estratto del volume di Michele Schiavino, Lucia Di Giovanni, *La voce mancante. Dialogo con Carmelo Bene*, Plectica, Salerno 2007.

<sup>126</sup> Cesare Scarton, *Il melologo. Una recitazione storica tra recitazione e musica*, premessa di Giovanni Carli Ballola, Edimond, Città di Castello 1998.

di Peter Brook con la sua *Tragédie de Carmen*, che aveva debuttato al Théâtre Bouffes du Nord a Parigi nel 1981<sup>127</sup>. Si trattava di un coraggioso adattamento originale dell'opera di Bizet, a cura di Marius Constant per la parte musicale e di Jean-Claude Carrière per la drammaturgia. Brook, Carrière e Constant operarono all'insegna della sottrazione, riducendo il numero di cantanti e orchestrali rispettivamente a quattro e quattordici elementi. Anche l'opera fu concentrata in una versione di ottanta minuti, contro i centoquaranta normalmente richiesti per un'esecuzione integrale (alcune parti cantate furono inoltre rese nella forma del dialogo). Tali scelte procurarono a Brook accuse, senza mezzi termini, di vilipendio nei confronti della musica (Donal Henahan, sul «New York Times», parlò di un'operazione «offensiva» nei confronti di Bizet). Siciliani, invece, mostrò di aver colto diversamente il senso delle scelte del regista, orientate al raggiungimento di una maggiore intimità dell'ascolto e in linea con la genesi dell'opera stessa, che il compositore aveva concepito per la sala raccolta dell'Opéra-Comique, consentendo ai cantanti «di non forzare oltre il loro livello naturale»<sup>128</sup>.

Di quello stesso anno, infine, fu l'esecuzione dell'*Antigone* di Mendelssohn in un concerto eseguito tra il 2 e il 4 febbraio del 1986, su un adattamento dalla tragedia sofoclea commissionato a Edoardo Sanguineti dall'Accademia Santa Cecilia, di cui Siciliani aveva nel frattempo assunto la presidenza<sup>129</sup>. Anche Sanguineti ridusse il numero complessivo

---

<sup>127</sup> Lo spettacolo di Brook era stato coprodotto dall'Opéra de Paris, all'epoca diretta da Bernard Lefort. Nel cast figuravano Hélène Delavault, James Hoback, Veronique Diétschy e Greer Grimsley. Lo spettacolo ebbe anche un'omonima versione filmica, nel 1983, con lo stesso cast e la medesima durata della realizzazione teatrale.

<sup>128</sup> *Ibidem*. Una recensione di William O. Beeman apparsa sul «Performing Arts Journal» fornisce alcune interessanti informazioni aggiuntive sulla *Carmen* di Brook: non solo l'orchestra fu ridotta nel suo organica, ma essa fu posizionata da Brook dietro i cantanti stessi. In questo modo i cantanti non potevano vedere il direttore d'orchestra e, secondo quanto raccontato Beeman, costringevano l'orchestra a seguire il canto, e non viceversa. In virtù di ciò, inoltre, i cantanti poterono cantare «mezzo-voce» durante tutto lo spettacolo, creando una relazione più naturale con i dialoghi degli attori. Brook volle inoltre sistemare una parte del pubblico sulla scena, rendendolo così parte integrante nell'ambientazione dell'opera. Fra gli altri aspetti, Beeman ha sottolineato gli elementi di ispirazione sud-asiatica e medio-orientale presenti nello spettacolo di Brook, ricco di influenze «dalle tradizioni ta-ziyeh e ru-hozi iraniane; dal kathakali e dal Ramlila indiani, e dalle forme popolari meno note come Nautanki, Sang e Khyal; o dall'indonesiano Wayang Kulit» (W. O. Beeman, *La Tragédie De Carmen by Marius Constant, Jean-Claude Carrière, Peter Brook*, «Performing Arts Journal», 8, 1, 1984, pp. 68-72).

<sup>129</sup> Per un racconto autobiografico di Sanguineti sull'*Antigone* concertistica, cfr. l'*Introduzione* a E. Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, BUR, Milano 2006, p. 12 («Mi chiesero di selezionare dal testo di Sofocle quanto corrispondeva all'accompagnamento musicale mendelssohniano e io lavorai attenendomi alla partitura»). La traduzione frammentaria dell'*Antigone* è contenuta in E. Sanguineti, *Per*

di personaggi a sole quattro figure (Antigone, Creonte, Emone e un Narratore), affidate rispettivamente a Piera Degli Esposti, Tino Carraro e Alberto Di Stasio. Come per *La pietra del paragone* con la regia di Eduardo già ricordata (diretta da Bellugi), il *trait d'union* con le esperienze precedenti di Bene è costituito proprio dalla direzione d'orchestra: per l'*Antigone*, come già per l'*Hyperion* di Maderna, fu infatti scelto Marcello Panni, figura ormai pienamente affermata nel panorama musicale internazionale<sup>130</sup>.

«*Italian Theater is Molto Vivace*»: così Melton S. Davies titolava sul «New York Times» il 13 maggio 1979<sup>131</sup>, osservando da oltreoceano gli sviluppi di una stagione particolarmente fertile per il teatro italiano. A sette giorni dal debutto del *Manfred* a Santa Cecilia (6 maggio), Davies si soffermava sulla centralità di Bene nel teatro italiano di quegli anni, del quale l'attore salentino era ormai considerato, in un certo senso, il 'capostipite'. A tal proposito, il critico americano riferiva un'opinione espressa dall'impresario Carlo Molfese<sup>132</sup> circa la notevole influenza esercitata da Bene sui suoi contemporanei (fra gli altri aspetti, egli evidenziava in particolare l'uso della voce registrata: «*more and more we're using sound recordings as he does*»), ma anche sul rischio di mode e degenerazioni. «Santificato come leader» del teatro di ricerca (suo malgrado, visti i ripetuti tentativi di sfuggire a quella categoria), egli aveva finito per diventare un modello anche per numerose appropriazioni o imitazioni: un rischio che Bene

---

*musica*, a cura di Luigi Pestalozza, Ricordi, Milano 1993. Sui rapporti fra Edoardo Sanguineti e la musica rimando, fra gli altri, al saggio di Raffaele Mellace, *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova, 12-14 maggio 2011*, a cura di Marco Berisso ed Erminio Riso, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 291-310. Cfr. anche Franco Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque saggi su Sanguineti e il teatro*, Il melangolo, Genova 2009, p. 219; R. Alonge, *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate rosse*, Edizioni di Pagina, Bari 2008, p. 232.

<sup>130</sup> Per un recente e aggiornato riassunto sull'intensa carriera di Panni, segnalo la pagina a lui dedicata da Sandro Cappelletto in occasione del suo ottantesimo compleanno: cfr. Sandro Cappelletto, *Buon compleanno, Maestro Panni!*, «Ricordi.com», 8 gennaio 2020 (<https://www.ricordi.com/IT/News/2020/01/Panni-80th-anniversary.aspx>, ultima consultazione: 13 gennaio 2020).

<sup>131</sup> Melton S. Davies, *Italian Theater is Molto Vivace*, «New York Times», 13 maggio 1983, p. 7-8.

<sup>132</sup> Molfese ospitò Bene, sin dal 1962, presso il Teatro delle Muse di Roma. Egli fu inoltre ideatore del Teatro Tenda a Roma, che ebbe vita a Roma fra il 1976 e il 1986 (cfr. Gennaro Colangelo, C. Molfese, *Un teatro a Roma. L'avventura del Teatro Tenda di piazza Mancini*, Gangemi, Roma 2006 e Antonio Tricomi, *Vita e memoria di un impresario che ha fatto storia*, «la Repubblica», 13 agosto 2008 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/08/13/vita-memorie-di-un-impresario-che-ha.html>, ultima consultazione: 10 gennaio 2019).

– non a caso – tenne sempre a scongiurare, rifiutando di porsi a capo di ogni tendenza o ‘scuola’.

## 5.2 «Una nostalgia vecchia almeno di cento anni»

Come si è visto, il panorama teatrale e musicale italiano, alla fine degli anni Settanta, appariva quanto mai ricco e articolato: fu proprio in questo contesto che si sviluppò anche l’avventura dei melologi di Bene, legata culturalmente, per molti fili, alle altre esperienze coeve in questo particolare ambito. Si è visto che, per il loro carattere di innovazione, tali proposte artistiche non furono tuttavia esenti da polemiche, spesso sollevate dalla frangia della critica e del pubblico meno propensa ai cambi di paradigmi proposte dai realizzatori teatrali. Ma alle accuse di ‘eccessi’ di libertà fecero da contraltare le posizioni assunte da alcuni esponenti autorevoli del mondo musicale. Per quanto riguarda il caso di Bene, è significativo rileggere le parole espresse da Bellugi in occasione di un volume commemorativo dopo la scomparsa dell’attore. Così egli scriveva:

ricordo il mio stupore durante le prove quando voce registrata e musica si fondevano in una mirabile melopea. Come tutti i musicisti occidentali, schiavo della tirannia del solfeggio, avevo finalmente scoperto un’altra dimensione musicale<sup>133</sup>.

Questo passo di Bellugi riflette in maniera esemplare, a mio avviso, i tratti essenziali della stagione concertistica di Bene: da una parte, essa fu orientata alla sperimentazione più pura, tesa al raggiungimento di una nuova dimensione musicale e teatrale e al superamento di confini e di barriere; dall’altra, essa fu intessuta sulla scia di una tradizione artistica ricca di rimandi ad esperienze storiche precedenti. La scelta stessa, da parte di Bellugi, dell’uso del termine «melopea», una nozione caratteristica della tradizione ottocentesca della declamazione in musica (o della «musica della declamazione»), così

---

<sup>133</sup> P. Bellugi, *Vorrei udire ancora quella voce* in *A CB*, a cura di Gioia Costa, Editoria & Spettacolo, Roma 2003, p. 81.

definita da Antonio Morrocchesi nel 1832<sup>134</sup>), era accostata dal direttore fiorentino all'ingresso in una nuova dimensione musicale, situata oltre «la tirannia del solfeggio»<sup>135</sup>.

In una recensione al *Manfred*, apparsa sull'«Unità» il 15 luglio 1979, Siro Ferrone salutò l'operazione musicale di Bene nei termini di «una nostalgia vecchia almeno di cento anni»<sup>136</sup>. Nel suo scritto lo studioso presentò il teatro di Bene all'insegna del recupero di una dimensione che la «mediocrità del vivere borghese»<sup>137</sup>, riverberata nell'ambito teatrale, aveva progressivamente incrinato. Secondo Ferrone già altri, prima di Bene, si erano cimentati nel tentativo di arrestare il declino del teatro, senza successo: «D'Annunzio, Sem Benelli, il cinema muto e sonoro, il grande dramma borghese fino a Visconti, i grandi attori da Zacconi alla Duse a Ruggeri»<sup>138</sup>. Sulla linea di questi 'fallimenti' illustri poteva essere letta anche la nuova esperienza di Bene e l'audacia della sua operazione, non priva di una feconda ingenuità che ne poté, quasi paradossalmente, facilitare la realizzazione. Così scriveva Ferrone:

Oggi Carmelo Bene ci riprova e lo fa con lo spirito entusiasta del *naïf* che persegue un ritorno alle origini, ad un'epoca precedente il peccato originale. Egli ritrova quindi le ali dell'angelo caduto, si reincarna nel ruolo di una diva canora e recita un «melologo». È l'orchestra-bis di Piero Bellugi, è il coro-bis, è l'amplificatore-bis del concerto. Un mostro a più teste e con cento corde vocali. Recita ma canta, e lo fa con un testo che non è meno morto dei libretti seri di Felice Romani. Ma non importa ascoltare al di là del frammento, il significato è tutto nelle onde canore che si spezzano sullo scoglio recitativo e rifluiscono nel golfo mistico. È un *match* di due opposti, in cui la macchina formidabile e tagliente è Carmelo Bene, mentre la morbida ed elastica partitura di Schumann è soggetta ai colpi di Ventura. Un'altra macchina (microfono, registratore e amplificatore) forse a qualcuno dei templari della musica può non essere piaciuta<sup>139</sup>.

Il «ritorno alle origini» coincideva, per l'attore, con l'atto del suo stesso superamento, segnato dalla nascita della «macchina formidabile e tagliente» (la sua voce), accompagnata da un'«altra macchina» (l'amplificazione sonora)<sup>140</sup>. Lo stesso Bene tenne

---

<sup>134</sup> Cfr. Antonio Morrocchesi, *Lezione quarta. Musica della declamazione* in Id., *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Tipografia all'insegna di Dante, Firenze 1832, pp. 67-80.

<sup>135</sup> P. Bellugi, *Vorrei udire ancora quella voce*, cit., p. 81.

<sup>136</sup> Siro Ferrone, *Una nostalgia vecchia almeno di cento anni*, «l'Unità», 15 luglio 1979, ora in Id., *Visioni critiche: Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, cit., p. 208.

<sup>137</sup> *Ibidem.*

<sup>138</sup> *Ibidem.*

<sup>139</sup> *Ibidem.*

<sup>140</sup> *Ibidem.*

a precisare l'ambito teorico, da lui chiamato in causa e contestualmente 'liquidato', della propria indagine artistica, chiarendo in un'intervista a Franco Quadri: «Sentirai in *Manfred* stasera quanto la voce abbia una dominante addirittura sull'orchestra, ma non è solamente un fatto del Superio, che sarebbe un'operazione strettamente filologica, no, è l'affermazione della volontà di potenza nell'eterno ritorno, è un giochetto un po' diverso»<sup>141</sup>. Non sorprende riscontrare l'uso di categorie nietzscheane, da parte di Bene, nel momento dell'approdo alla musica, da lui stesso annunciato all'insegna della «chiave dionisiaca»<sup>142</sup> come unica strada percorribile verso il «teatro dell'irrepresentabile»<sup>143</sup>. D'ora in avanti l'ambito filosofico e quello teatrale resteranno indissolubilmente legati in un rapporto di 'sovrapposizioni' reciproche che spingeranno l'attore verso quella «vertigine»<sup>144</sup>, a continuo rischio di collasso, da cui promaneranno le sue creazioni successive.

Sul piano prettamente teatrale, oltre ad anticipare una terminologia che di lì a poco diverrà cruciale per Bene con la nascita della «macchina attoriale»<sup>145</sup>, la recensione di Ferrone, come rispecchiato dal suo titolo, richiamava anche motivi letterari precedenti, addirittura della classicità. Fra questi, trovo qui interessante sottolineare l'epiteto attribuito a Bene, dal sapore virgiliano (cfr. *Aen.* VI, 625-627; *Georg.* II, 42-44), di un «mostro a più teste e con cento corde vocali»<sup>146</sup>. Il ricorso a motivi letterari di questo tipo, pur se nel consueto fenomeno dell'*auxesis* teso a elogiare le doti dell'attore, non

---

<sup>141</sup> F. Quadri, *Colloquio con Carmelo Bene*, in Id., *Il teatro degli anni Settanta*, cit., p. 350.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> L'irrepresentabilità come soglia del teatro è un tema che ricorre in un ampio numero di scritti dedicati all'attore salentino: fra gli altri, ricordo la postfazione di Sergio Colomba a C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 94; F. Cuomo, *Giocare sul terreno dell'irrepresentabile*, «Spirali», 11, 1979 (ora in *Panta. Carmelo Bene*, cit., pp. 261-267) e, più recentemente, Gianni Cimador, *L'eccesso dell'irrepresentabile: Carmelo Bene e l'impossibilità del sublime*, in *Sublime e antisublime nella modernità. Atti del XIV Convegno Internazionale della MOD*, Messina, 13-16 giugno 2012, a cura di Marina Paino e Dario Tomasello, ETS, Pisa 2014, pp. 231-255.

<sup>144</sup> Così Bene, nella sua seconda autobiografia: «Sono una vertigine. Se qualcuno mi ferma è il disastro. Sono come le trottole infantili. Si gira su se stesso, quando si smette, stramazzi in terra». C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 409.

<sup>145</sup> Fra i recenti studi sulla nozione della macchina attoriale in Bene, segnalo il saggio di Silvia Balistreri, *Carmelo Bene, uma Máquina de Guerra Gaguejante*, «Revista Brasileira de Estudos da Presença», 8, 1, 2018, pp. 82-98.

<sup>146</sup> S. Ferrone, *Una nostalgia vecchia almeno di cento anni*, «l'Unità», 15 luglio 1979, ora in Id., *Visioni critiche*, cit., p. 208.

dev'essere inteso solo come richiamo erudito. Esito teatrale di una tradizione storico-letteraria già consolidata, la classificazione della voce in quattro metalli – legata al *topos* delle cento bocche<sup>147</sup> – aveva avuto proprio a Firenze, alla fine dell'Ottocento, un suo vivace promulgatore nel primo realizzatore dei melologhi (*Manfred* ed *Egmont*), nel contesto della Regia scuola di recitazione di Firenze: Luigi Rasi. Se la distanza fra queste esperienze, separate da circa otto decenni, può forse appannare l'ipotesi di un rapporto di parentela – seppur anche lontano e indiretto – una relazione di maggiore vicinanza cronologica può essere allora rintracciata in un'altra opera, risalente allo stesso anno del *Manfred* di Bene.

La sedimentazione di questi temi nel bagaglio culturale fiorentino trova infatti ulteriore espressione nell'*Elogio della follia*, unico lavoro per la scena composto come «divagamento danzato» fra il 1978 e il 1979 da Carlo Prospero, negli stessi anni, cioè, in cui Bellugi cercò di coinvolgere Prospero per il *Tamerlano* di Bene<sup>148</sup>. In omaggio allo spirito di erudizione di Erasmo da Rotterdam, Prospero impreziosì la sua composizione con un ampio numero di citazioni classiche. In uno studio dedicato all'opera, Silvana Seidel Menchi ha indicato nell'esuberanza di tali rimandi letterari il gusto di una certa provocazione rivolta al pubblico della sua città, accusato di aver smarrito i propri riferimenti culturali. Fra gli altri, un passaggio significativo è stato indicato da Seidel Menchi come altamente emblematico di questo atteggiamento creativo: il richiamo al *topos* delle cento bocche, riscritto da Prospero a partire dalla famosa formulazione latina, segnalata dallo stesso Erasmo, in uno dei suoi *Adagia* (644. «*Ferreus, aheneus*»<sup>149</sup>), in relazione alla sua fonte omerica (*Il. V*, 785-786; *XVIII*, 222-224):

Se cento lingue avessi  
e cento bocche  
con voce di ferro,  
tutte ridir  
le forme di follia

---

<sup>147</sup> Su questo argomento, mi permetto di rimandare a un saggio che ho recentemente pubblicato: *Luigi Rasi e i quattro metalli della voce. Radici di una classificazione nella trattatistica declamatoria ottocentesca*, Università degli Studi di Napoli – “L'Orientale”, «Annali - sezione romanza», LVIII, 2 (2016), pp. 59-126.

<sup>148</sup> Cfr. *supra*, p. 16.

<sup>149</sup> Erasmo da Rotterdam, *Adagia*, a cura di Emanuele Lelli, Bompiani, Milano 2014, pp. 646-647.

io, non potrei<sup>150</sup>.

Per la circolazione di questo *topos* nell'ambito culturale fiorentino occorre volgere lo sguardo indietro di quasi un secolo, quando Luigi Rasi teneva i suoi corsi di declamazione alla Scuola di Via Laura. Dall'epica antica sino alla letteratura moderna, il *topos* si lega infatti indissolubilmente alla particolare classificazione della voce in quattro metalli (voce di bronzo, voce d'argento, voce d'oro, voce velata), intorno alla quale Rasi, ereditando e ampliando un'analogia trattazione di Ernest Legouvé in Francia di poco precedente<sup>151</sup>, aveva improntato il proprio metodo didattico sulla lettura ad alta voce e di cui parlerò più diffusamente in seguito. Da luogo letterario ad arte teatrale, tale classificazione era usata da Rasi per l'insegnamento della modulazione della voce attraverso i principali registri (alto, medio, basso) e metalli (oro, argento, bronzo, velata), dei quali gli allievi dovevano dare prova di apprendimento nelle esercitazioni pubbliche organizzate sin dal primo anno accademico della Scuola. Vi presero parte nomi celebri della cultura fiorentina fra cui Aldo Palazzeschi<sup>152</sup> e Marino Moretti<sup>153</sup>, scomparsi rispettivamente nel 1975 e nel 1979. Con ciò non intendo dimostrare che Prospero avesse voluto richiamare tali antichi – ma non così lontani – ricordi, quanto piuttosto rilevare la persistenza di nodi culturali ricorrenti nel bagaglio collettivo della stessa città che, non a caso, alcuni decenni prima ne aveva ospitato lo sviluppo.

Prospero si era avvalso dell'uso della voce recitante in alcune altre occasioni. Fra queste, vale la pena ricordare *Marezzo* (1960; prima esecuzione 1962, con la

---

<sup>150</sup> Silvana Seidel Menchi, *Follia e malinconia. Note su Carlo Prospero e il suo "Elogio della follia"*, «Antologia Vieusseux», 33, 2007, pp. 267-275 (qui p. 268).

<sup>151</sup> Ernest Legouvé, *La lecture en action*, Hetzel, Paris 1881<sup>2</sup>, pp. 251-261.

<sup>152</sup> Il racconto autobiografico di Palazzeschi sul suo apprendistato d'attore è contenuto nello scritto *Attore mancato* in Id., *Il piacere della memoria*, Mondadori, Milano 1964, pp. 269-295.

<sup>153</sup> Ai ricordi della frequentazione della scuola di recitazione Marino Moretti ha dedicato un libro intitolato *Via Laura. Il libro dei sorprendenti vent'anni*, Treves, Milano 1931.

partecipazione di Giancarlo Sbragia<sup>154</sup>), dagli *Ossi di seppia* di Montale<sup>155</sup>: per la composizione del brano, egli avvertì infatti il «rischio di volgere in canto una poesia così compatta al suo interno»<sup>156</sup> e mosse pertanto alla ricerca di una scrittura musicale che offrisse maggior spazio alla parola<sup>157</sup>. In virtù di queste considerazioni, Anna Scalfaro ha potuto suggestivamente definire *Marezzo* un «*cantus obscurior*», evocando così implicitamente l'omonima nozione classica presente in Cicerone, all'interno di una distinzione dei tre registri della voce (acuto, grave, e medio: *Phil.* 2, 63 e *Mil.* 85), e soprattutto in Quintiliano (*Inst.* 11, 3, 172). Per gli scrittori romani, come ha recentemente precisato Francesca Romana Nocchi, il «*cantus obscurior*» definiva infatti la «musicalità proprio del linguaggio»<sup>158</sup>, comunemente posseduta dagli antichi: tanto, da consentire a un pubblico teatrale, appartenente anche alle classi meno colte, di arrivare a «cogliere la

---

<sup>154</sup> Fra le numerose attività teatrali di Giancarlo Sbragia segnalo in particolare – per l'affinità rispetto ai temi trattati in questo paragrafo – la partecipazione come narratore nell'*Oedipus Rex* (opera-oratorio in due atti di Stravinskij su testo di Jean Cocteau), con la regia di Luigi Squarzina, debuttato il 19 febbraio 1964 al Teatro dell'Opera di Roma e poi ripreso nel novembre del 1970 nel Maggio Musicale Fiorentino (per un approfondimento sull'opera, cfr. M. Mila, *Compagno Strawinsky*, cit., pp. 39-53). Nella prima serata al Teatro dell'Opera di Roma del '64 fu presentato inoltre *Il prigioniero* di Dallapiccola, sempre con la regia di Squarzina (alcune foto dello spettacolo sono contenute nel volume di Leonardo Pinzauti, *Il Maggio Musicale Fiorentino, dalla prima alla trentesima edizione*, Vallecchi, Firenze 1967, figg. 44-46. Di Sbragia ricordo infine la regia de *Le Madri* dalle *Supplices* di Euripide (traduzione di Giusto Monaco), spettacolo andato in scena al Teatro Greco di Siracusa tra il 24 maggio e il 29 giugno 1986, con musiche dirette da Marcello Panni (cfr., a questo proposito, Filippo Amoroso, *Il XXVII ciclo di spettacoli classici*, «Dioniso», LVI, 1986, p. 56).

<sup>155</sup> Cfr. la nota critica, le indicazioni e il testo contenuti nel *Catalogo ragionato delle opere di Carlo Prospero*, in «Antologia Vieusseux», 33, 2007, pp. 121-124.

<sup>156</sup> Anna Scalfaro, *Carlo Prospero: dai "Lirici greci" a Montale, a Hölderlin*, cit., pp. 311-335.

<sup>157</sup> Per uno studio sulla vocalità in Prospero, cfr. Annette Frank, Andrea Panieri, *Zwischen Tradition und Innovation: zum Gesangsstil von Carlo Prospero – La vocalità di Carlo Prospero tra innovazione e tradizione*, «Antologia Vieusseux», 33, 2007, pp. 556-568.

<sup>158</sup> Francesca Romana Nocchi, *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, de Gruyter, Berlin-Boston 2013, p. 90. Come ricordato dalla studiosa, anche Armand Machabey aveva posto l'attenzione sulla scelta, da parte di Quintiliano, del comparativo *obscurior*, preferito ad *obscurus*: con tale accezione, Quintiliano avrebbe così fatto riferimento al «substrat musical de la langue parlée que nos auteurs appellent *cantus*, mais un chant moins évident, moins sensible, *plus obscur*, que celui qui provient d'un vice de déclamation détesté des grands orateurs, souvent signalé par les classiques, et qui consiste à chanter, ou à peu près, ce qu'on récite; plus obscur aussi que le chant proprement dit»: Id., *Études de Musicologie pré-médiévale. Le "Chant Obscur" et les Rapports Internes de la Musique au Langage Latin (Fin du 1er Siècle)*, «Revue de Musicologie», 55 (1935), pp. 129-147 (qui p. 130). Un'analogia capacità di ascolto musicale, nel pubblico del teatro di prosa tardo settecentesco, è testimoniata, addirittura, nell'*Analytical inquiry into the principles of taste* di Richard Payne Knight (Payne, London 1805<sup>2</sup>: «The mere sensual gratification, arising from the melody of an actor's voice, is a very small part, indeed, of the pleasure, which we receive from the representation of a fine drama: but, nevertheless, if a single note of the voice be absolutely cracked and out of tune, so as to offend and disgust the ear, it will completely destroy the effect of the most skillful acting, and render all the sublimity and pathos of the finest tragedy ludicrous» (pp. 96-97).

musicalità naturale della lingua e gli errori che derivano da una pronuncia scorretta delle quantità sillabiche»<sup>159</sup>.

Susanna Ragioneri ha inquadrato la musica di *Marezzo* (voce recitante, coro misto e orchestra) nell'ambito di «una partitura complessa e suggestiva i cui accenti – i colori smaltati della voce recitante e la frammentarietà luminosa della strumentazione – suscitano una forte tensione visiva»<sup>160</sup>. Prosperi mosse da «un grande rifiuto, quello di esprimere l'incomunicabilità dell'espressione»<sup>161</sup>: una tematica fortemente avvertita sia nella poesia di Montale<sup>162</sup> (poi anche ripresa numerose volte da Bene, il quale amò recitare a memoria i suoi versi<sup>163</sup>) sia ancora nell'ambito del linguaggio musicale moderno. Nella scelta particolare dell'uso di una voce recitante in *Marezzo* Mario Ruffini ha inoltre evidenziato la notevole libertà creativa esercitata da Prosperi, il quale dovette confrontarsi con l'esplicita ostilità del suo maestro a questo proposito («Dallapiccola, contrario

---

<sup>159</sup> F. R. Nocchi, *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, cit., p. 90.

<sup>160</sup> Susanna Ragioneri, *Carlo Prosperi e gli artisti attraverso la collezione Prosperi-Ulivi*, «Antologia Vieusseux», 33, 2007, pp. 627-653 (qui p. 639).

<sup>161</sup> Così Carlo Prosperi in una conferenza alla Scuola Normale di Pisa nel 1972, ora citato in Mario Ruffini, *L'opera di Carlo Prosperi: il suono, la notte, le stelle*, «Antologia Vieusseux», 33, 2007, pp. 31-76 (qui p. 64).

<sup>162</sup> Cfr. anche, a questo proposito, la nota critica di Mario Ruffini a *Marezzo* nel *Catalogo ragionato delle opere di Carlo Prosperi*, cit., pp. 121-122.

<sup>163</sup> Si devono ad Antonio Giusti alcuni pittoreschi racconti sulle frequentazioni estive di Bene, in compagnia di Lydia Mancinelli, alla villa di Montale a Forte dei Marmi. Fra i molti aneddoti, Giusti ha ricordato una nottata trascorsa da Bene a recitare le poesie di Montale a memoria, su richiesta degli amici. Così scrive Giusti: «Una sera, per dimostrare la superiorità di Campana, declamò anche dei versi di *Ossi di Seppia*, ma con tale maestria che lasciò tutti a bocca aperta. Ci venne il sospetto che Carmelo sapesse tutto Montale a memoria e, per accertarcene, lo provocammo citando singoli versi scelti a caso. Ad ogni attacco Carmelo faceva seguire l'intera poesia recitandola senza enfasi e con la sua naturale bravura. In pratica si contraddisse, poiché l'uditorio non poté fare a meno di paragonare sfavorevolmente Campana a Montale. Da questo episodio fu dedotto che l'atteggiamento di Carmelo nei riguardi di Montale non era che una polemica mirata a provocarlo» (Id., *La casa del Forte dei Marmi*, Le lettere, Firenze 2002, p. 121). Cfr. anche Id., *Memorie scompagnate*, Apice libri, Sesto Fiorentino 2016, pp. 17-40 e, per una recensione, Paolo Mauri, *La strana coppia*, «la Repubblica», 12 gennaio 2017: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2017/01/12/la-strana-coppia31.html>, ultima consultazione 8 dicembre 2019). In un'intervista del 1975, Bene espresse un'opinione radicalmente diversa: «io non ho niente contro l'autore di *Ossi di seppia*. Ma è un poeta balneare, lo leggevo quando avevo dodici anni. Scrive versi per signorine un poco sole e zitelle. Ecco tutto»: Giuseppe Tarozzi, *Niente di niente di niente*, ora in *Panta Bene*, cit., pp. 29-34 (qui p. 30). Il mutamento di giudizio nei confronti di alcune figure celebri della cultura a lui contemporanee è un atteggiamento tipico in Bene. Fra gli altri basti pensare allo sguardo riservato a Strehler: oltre al noto epiteto di «talentato nei capelli» (C. Bene, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 156), l'attore espresse in altre occasioni formule di rispetto professionale: «Strehler ha avuto una notevole importanza nel dopoguerra. Fino al 1952-'53. Adesso temo che abbia esaurito il suo compito. Gli dobbiamo rispetto per il suo passato e per il quale ci ha dato» (G. Tarozzi, *Niente di niente di niente*, cit., p. 32).

all'utilizzo della voce recitante, sollecita più volte Prospero a ripensarci»<sup>164</sup>). Prospero, al quale anche il giovane Sylvano Bussotti guardò con particolare attenzione nel corso degli anni Cinquanta<sup>165</sup>, percorse una strada analoga nel 1966 per la sua «composizione-memoria» *Noi soldà* (soprano, voce recitante, coro maschile e orchestra), su testi di Carlo Betocchi e Giulio Bedeschi. Il lavoro era inizialmente nato come creazione musicale ispirata ad alcune opere di Bertolt Brecht, a partire dalla traduzione italiana del 1959 di Ruth Leiser e Franco Fortini (*Breviario tedesco, Madre courage, Poesie postume*). Dopo il veto posto da Helene Weigel all'uso dei testi, tuttavia, il compositore fiorentino dovette fare ricorso ai versi di Betocchi, appositamente scritti per l'occasione. Il concerto fu eseguito per la prima volta il 22 aprile del 1967 presso l'Auditorium del Foro Italico di Roma proprio da Piero Bellugi, nell'ambito della Stagione Sinfonica della Rai, con Dorothy Dorow (soprano), Armando Renzi (maestro del coro) e Arnaldo Foà (voce recitante)<sup>166</sup>.

A parte la presenza di Bellugi, è interessante soffermarsi brevemente sulla partecipazione di Arnaldo Foà in *Noi soldà* come voce recitante. Fra gli attori italiani maggiormente attivi sul fronte dei melologhi, Foà prestò la propria voce per la registrazione di un ampio numero di brani recitati in musica. Fra i più noti, sono da ricordare i melologhi di Domenico Tumiati, recitati da Foà a partire dal 2004, poi apparsi in un disco pubblicato nel 2008<sup>167</sup>. Al pari del fratello Gualtiero, anche Domenico Tumiati

---

<sup>164</sup> Ivi, p. 121. Ruffini ha tuttavia segnalato come il rapporto fra la musica e la parola fu in verità al centro della riflessione di Dallapiccola: su questi temi egli dedicò tra l'altro una conferenza, dal titolo «Parole e musica», il 12 marzo del 1959 presso il Circolo di cultura di Ascona. Tale connubio costituiva infatti un'«unità imprescindibile, che Dallapiccola provvide a codificare in espressione semantica non solo attraverso l'esempio della sua opera, ma anche con il suo diretto impegno teorico»: M. Ruffini, *L'opera di Carlo Prospero: il suono, la notte, le stelle*, cit., pp. 47-48 (dove è riprodotta anche una locandina della conferenza).

<sup>165</sup> Cfr. il carteggio pubblicato da Bussotti, «Carlo Carissimo». *Gli anni Cinquanta nelle lettere a Carlo Prospero*, «Antologia Vieusseux», 33, 2007, pp. 237-248. Fra le lettere, segnalo quella del 6 maggio 1953, nella quale Bussotti comunicava a Prospero di essere al lavoro sul suo «primo libretto d'opera», per il quale egli sarebbe stato anche interprete principale «nella parte di Arlecchino mimo che parla» (cfr. ivi, p. 243).

<sup>166</sup> È nota la vicenda dell'impatto esercitato sulla fortuna di *Noi soldà* da una critica molto negativa a firma di Massimo Mila, il quale assistette alla messa in scena torinese nel 1971: per un riassunto dell'episodio, cfr. Gregorio Moppi, *Dalla parte del soldato semplice*, «la Repubblica», 4 agosto 2015 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/08/04/dalla-parte-del-soldato-sempliceFirenze09.html>, ultima consultazione 8 dicembre 2019).

<sup>167</sup> Cfr. *Parole in musica per Arnaldo Foà*, «la Nuova Ferrara», 7 maggio 2005 e il CD-audio *Veneziani: Melologhi su testi di Domenico Tumiati*, Tactus, Bologna 2008.

era stato allievo di Rasi alla fine dell'Ottocento a Firenze, negli anni, cioè, delle esecuzioni del *Manfred*; nel 1901 egli scrisse la sua *Parisina* in forma di melologo (con musiche di Vittore Veneziani), poi debuttata il 22 maggio 1903 presso il Castello Estense di Ferrara. Quella sera era presente fra il pubblico anche D'Annunzio, il quale, dieci anni più tardi, sarebbe stato autore del libretto della *Parisina, tragedia lirica in quattro atti* musicata da Pietro Mascagni<sup>168</sup>. La stampa dell'epoca dette risalto all'operazione di Tumiatei ispirata dall'omonimo poema di Byron, risalente per la stesura agli stessi anni del *Manfred* (1812-1815). In seguito, il giudizio storico sui melologi di Tumiatei, spesso interpretati dal fratello Gualtiero, si attestò su note di minore apprezzamento<sup>169</sup>, ma la sopravvivenza stessa del loro ricordo presso autori diversi contribuì al non completo assopimento di questo genere nel panorama italiano, ormai profondamente mutato al risveglio dall'incubo del ventennio fascista e del secondo conflitto mondiale.

Sulla particolare scelta del melologo da parte di Tumiatei, Leonardo Bragaglia ha fornito un'indicazione diversa rispetto a quella qui appena suggerita<sup>170</sup>. È già di per sé significativo l'interesse nutrito rispetto a questo genere dall'attore Bragaglia, il quale si iscrisse all'Accademia d'Arte Drammatica a Roma nel 1948. Egli, del resto, aveva potuto constatare in prima persona un esempio di melologo nella grande operazione teatrale allestita da suo zio Anton Giulio in quello stesso anno, in occasione delle Celebrazioni teatrali per il primo Centenario dagli eventi rivoluzionari del 1848. Per quell'anniversario Bragaglia organizzò una «Festa Teatrale Siciliana», che coinvolse le città di Palermo, Messina, Catania e altri centri minori, con l'obiettivo di offrire un «panorama del teatro siciliano in lingua greca, in dialetto antico e in italiano» (le scenografie furono realizzate da artisti rinomati, fra cui Renato Guttuso, Gino Severini, Orfeo Tamburi e Giorgio De

---

<sup>168</sup> G. D'Annunzio, *Parisina. Tragedia lirica musicata da Pietro Mascagni*, Sonzogno, Milano 1913.

<sup>169</sup> Oltre alla *Parisina*, negli stessi anni e fino al 1905, Tumiatei scrisse, sempre in collaborazione con Veneziani, anche *La Badia di Pomposa*, *Parisina*, *La morte di Baiardo*. Per alcune notizie, cfr. le due voci rispettivamente dedicate ai fratelli, Domenico e Gualtiero nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. IX, pp. 1162-1165.

<sup>170</sup> Leonardo Bragaglia, attore e nipote di Anton Giulio Bragaglia, ha riferito che la scelta del melologo adottata da Tumiatei era dipesa da un consiglio pervenutogli dal suo amico Ettore Romagnoli, grecista e noto traduttore di tragedie classiche coinvolto nelle rappresentazioni al Teatro Greco di Siracusa sin dalle prime edizioni della manifestazione: cfr., a questo proposito, Leonardo Bragaglia, *Ritratti d'attore*, P. E. Persiani, Bologna 2007, p. 47. Fra i numerosi studi di Romagnoli, ricordo in particolare *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Laterza, Bari 1911 e *Musica italiana e musica tedesca*, Treves, Milano 1920.

Chirico<sup>171</sup>). Fra gli spettacoli che furono inseriti nel programma di quella manifestazione tengo a ricordare una particolare versione della *Yerma* di García Lorca (1933), con le scene di Enrico Prampolini e la partecipazione di Laura Carli e di Ivo Garrani, resa dallo stesso Bragaglia nella forma del melologo<sup>172</sup>. Proseguendo sullo stesso filone, il regista prevede inoltre una messa in scena dell'*Histoire du Soldat* di Stravinskij, con la direzione d'orchestra di Antonio d'Ayala. Recensita sul «Dramma» come «spettacolo d'avanguardia»<sup>173</sup>, l'opera, insieme all'*Orfeo* di Cocteau (1927), parimenti scelto da Bragaglia e curato da Accursio di Leo, «disorientò molti spettatori inavvertiti, ma soddisfece quelli informati dalle tendenze moderne del teatro»<sup>174</sup>.

Fra le rare esecuzioni dei melologi in Italia nel secondo dopoguerra, oltre alle edizioni del *Manfred* già menzionate, si devono ricordare i due allestimenti dell'*Egmont* del 1967 nel XXX Maggio Musicale Fiorentino<sup>175</sup> e alla Scala di Milano, rispettivamente con la direzione d'orchestra di Gianandrea Gavazzeni e di Aldo Ceccato<sup>176</sup>. Con la regia di Luchino Visconti e la partecipazione, fra gli altri, di Giorgio de Lullo (*Egmont*),

---

<sup>171</sup> Per le notizie qui citate, cfr. *La festa teatrale siciliana*, «Il Dramma», a. 24, n. 63, 15 giugno 1949, pp. 66-67.

<sup>172</sup> *Ibidem*: «Bragaglia ha disteso a melologo la parte lirica del dramma su un velo di lontane chitarre, ed ha mosso i quadri su carrelli meccanici a vista con effetti assai suggestivi».

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>174</sup> *Ibidem*.

<sup>175</sup> L'*Egmont* fu eseguito nel cortile di Palazzo Pitti, con scene e costumi curati da Ferdinando Scarfiotti. Oltre alla presenza di Gavazzeni e di Visconti già citata, riporto qui di seguito l'elenco completo degli attori coinvolti nell'edizione fiorentina: Elsa Albani (Margherita di Parma), G. De Lullo (*Egmont*), Renzo Palmer (Guglielmo d'Orange), R. Valli (duca d'Alba), Nanni Bertorelli (Ferdinando), Egisto Marcucci (Machiavelli), Piero Faggioni (Riccardo), Amos Davoli (Silva), Vanni Materassi (Gomez), Anna Maria Guarnieri (Chiarina), Nora Ricci (la madre), Luigi Diberti (Brackenburg), Italo Dall'Orto (Soest), Ugo Maria Morosi (Jetter), Andrea Matteuzzi (un falegname), Salvatore Puntillo (un saponaiolo), Adalberto Maria Merli (Buyck; Vansen), Luigi Battaglia (Ruysum), Alberto Marescalchi, Bruno Gobbi, Alberto Piovanelli (tre popolani). Rispetto a quest'organico, nell'edizione milanese vi furono alcuni cambi: in particolare, è da ricordare la presenza di Ottavia Piccolo nel ruolo di Klärchen.

<sup>176</sup> Nella sua lunga carriera Ceccato ha più volte proposto le musiche dell'*Egmont*: ricordo le esecuzioni con l'Orchestra Verdi il 5, 6 e 8 giugno del 1997, con Chiara Angella (soprano) e Boris Carmeli (voce recitante), poi riprese anche con l'Orchestra dei «Pomeriggi Musicali» il 9 e 11 maggio 2001; il concerto del 18 giugno 2002, con C. Angella come soprano e Giancarlo Dettori come voce recitante (per una recensione cfr. Mario Zanchetti, «*Egmont* prende la parola», «Corriere della Sera», 12 giugno 2002, p. 41). Più recente è stato il concerto al Teatro Politeama di Palermo, con l'Orchestra Sinfonica Siciliana, dal 16 al 18 ottobre 2015, con Floriana Cicio (soprano) e Marco Gambino (voce recitante): in quell'occasione ho potuto assistere alle prove con Ceccato, sia al pianoforte con Gambino, sia con l'orchestra intera. Sono particolarmente grato ad Aldo Ceccato per la sua preziosa amicizia e per i numerosi incontri che ho potuto avere con lui, talvolta anche in compagnia di sua moglie Eliana De Sabata, negli ultimi anni.

Romolo Valli (duca d'Alba) e Ottavia Piccolo (Chiarina), lo spettacolo, nelle sue due diverse edizioni, ebbe una notevole risonanza anche a livello europeo<sup>177</sup>. Cesare Molinari – che evidentemente non era a conoscenza della prima versione di Rasi – salutò l'*Egmont* del 1967 come «la prima rappresentazione integrale»<sup>178</sup> di un testo poco noto in Italia, dando eco a un primato che era stato annunciato anche dalla stampa<sup>179</sup>. L'oblio dell'edizione di Rasi riflette inevitabilmente il lungo periodo di 'assenza' che ha finito per circondare la memoria della Scuola di recitazione di Firenze, già riscontrabile a partire dagli anni Trenta e sino alla ripresa degli studi su di essa negli anni Ottanta, salvo alcuni ricordi individuali<sup>180</sup>. Per quanto attiene allo spettacolo del '67, è comunque interessante osservare che la natura ibrida dell'opera spinse Visconti – come osserva proprio Molinari – a realizzare «una specie di via di mezzo tra l'opera lirica e il dramma in prosa, tanto che ne concepisce una regia per più versi definibile come melodrammatica»<sup>181</sup>.

Gli antecedenti di Rasi sul *Manfred* e sull'*Egmont* meritano un'attenzione particolare: oltre che per il contributo d'innovazione sul piano del repertorio, in anticipo sui tempi per

---

<sup>177</sup> Cfr. L. Pinzauti, *Storia del Maggio*, cit., p. 187. Una recensione apparsa sul «Corriere della Sera» nel 1967 elogiò la messa in scena scaligera dell'*Egmont*: «Rispetto alle recite a Palazzo Pitti, in occasione del Maggio Musicale Fiorentino, l'*Egmont* di Goethe, con musiche di scena di Beethoven, ha trovato alla Scala una cornice certamente più adeguata. In un teatro chiuso, l'opera dispensa quell'intimo risalto che la rappresentazione all'aperto, con le inevitabili dispersioni, negava perentoriamente» (V., *L'«Egmont» di Goethe con Giorgio De Lullo*, «Corriere della Sera», 16 dicembre 1967, p. 12). In un altro articolo Mario Pasi elogiò Ceccato: «giovane e valentissimo musicista, animatore vibrante e artista di chiare intuizioni, egli ha sottolineato con prontezza ogni sussulto della tragedia»: Id., *Beethoven: ottimo «commento musicale»*, «Corriere d'Informazione», 16-17 dicembre 1967, p. 13.

<sup>178</sup> Per una dettagliata recensione dell'*Egmont* fiorentino del 1967 cfr. Cesare Molinari, *Luchino Visconti in Il Maggio Musicale Fiorentino, vol. II. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, con testi critici di Luciano Alberti, Maria Ines Aliverti, Mario Bernardini, Moreno Bucci, Pier Marco De Santi, Cesare Molinari, Raffaele Monti, Anita Piemonti, Anna Pinazzi, Aldo Rostagno, Mario Verdone, Luca Editore, Firenze 1986, pp. 217-228 (cfr. in particolare, per l'*Egmont*, pp. 223-228).

<sup>179</sup> Cfr. L. Bar, *L'«Egmont» di Goethe questa sera alla Scala*, «Corriere della Sera», 15 dicembre 1967, p. 12. L'autore dell'articolo attribuisce a Romolo Valli la notizia che la messa in scena segnasse la prima edizione integrale in Italia («Valli insiste sulla imperiosa necessità di fare conoscere un testo che, per la prima volta, compare integralmente, con la famosa e le due canzoni di Chiarina»). In verità, come riporta lo stesso articolo, entrambe le esecuzioni, a Firenze e a Milano, erano state oggetto di alcuni cambi e tagli: «a Firenze *Egmont* era diviso in due atti, dei cinque originari; qui alla Scala si fanno tre atti. Il regista, inoltre, ha studiato una nuova struttura della tragedia, e la prima parte è stata alleggerita. Quindici minuti di tagli».

<sup>180</sup> Fra i ricordi più accorati della Regia Scuola di Recitazione di Firenze nei decenni centrali del Novecento ricordo le parole di Lucio Ridenti, il quale rievocò più volte «la scuola dove la gran quercia degli attori ramificava rigogliosamente dando continue foglie nuove»: L. Ridenti, *Caro, caro Racca*, «Il Dramma», 110, 1 giugno 1950, p. 57.

<sup>181</sup> Ivi, p. 225.

il nostro paese ma in linea con le coeve sperimentazioni in altri centri europei, anche per il loro valore intrinsecamente teatrale. Ne sono una testimonianza i sei copioni del *Manfred* conservati presso il Fondo Teatro Universitario a Firenze, riccamente annotati a mano da Rasi per la suddivisione dei brani recitati, declamati su musica, e musicali («prosa», «melologo», «musica», di cui parlerò, per gli aspetti relativi alla declamazione, nel successivo capitolo<sup>182</sup>). Fu la proficua collaborazione con il Regio Istituto Musicale di Firenze – la stessa istituzione dalla quale scaturiranno, tre decenni più tardi, anche i promotori dell'avventura musicale di Bene – a svolgere un ruolo determinante per la 'stagione concertistica' di Rasi. La contiguità fortunata fra i due istituti dovette sollecitare i rispettivi insegnanti e allievi verso continui scambi di vedute, infine sfociati nella prima esperienza della *Sacra rappresentazione di Abramo e d'Isaac* del 1917 di cui si è già parlato.

Rispetto a quest'ultima, tuttavia, l'esperienza dei melologi ricevette un'attenzione critica più limitata. Un certo 'ritardo' segnato dalla critica teatrale dell'epoca, almeno sotto questo profilo, appare evidente se si osservano i titoli delle testate che dettero maggiore risalto alle iniziative di Rasi, quasi tutte di ambito letterario o musicale. Tale difformità nella ricezione – debole sul piano della critica teatrale, più sostanzioso su quello musicale – ebbe ricadute non solo sulla fortuna immediata di quelle proposte, ma anche sulla prosecuzione negli anni successivi della loro memoria: non a caso, sarà proprio dal bacino musicale che tale bagaglio culturale, rimasto a lungo sommerso, poté riaffiorare nella seconda metà del Novecento, segnando le tappe che ho in parte già presentato e sino all'avvio della stagione concertistica di Bene.

Fra i primi osservatori a fornire uno sguardo critico sulle esecuzioni dei melologi da parte di Rasi vi fu il musicologo Arnaldo Bonaventura<sup>183</sup>, all'epoca bibliotecario del Regio

---

<sup>182</sup> Sui sei copioni del *Manfred* usati da Rasi per le sue messe in scena fiorentine, fra il 1894 e il 1899, ho recentemente tenuto una relazione in occasione di un convegno, organizzato da Paola Degli Esposti, intitolato «Intrecci. Incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento», 9-10 maggio 2019, Padova, Palazzo del Bo (in corso di stampa).

<sup>183</sup> Arnaldo Bonaventura (1862-1952) è stato un importante musicologo fiorentino. Impiegato come bibliotecario al Regio Istituto Musicale di Firenze (in seguito egli diverrà docente e infine presidente dell'Istituto) Bonaventura fu tra i primi interlocutori di Rasi nell'ambito musicale sin dall'insediamento di quest'ultimo a direttore della Regia Scuola di Declamazione di Firenze. Un prezioso carteggio con Rasi, Edward Joseph Dent, primo musicologo all'Università di Cambridge, ed Edgardo Maddalena, è conservato

Istituto Musicale e in seguito docente e direttore di quella istituzione (sotto la sua amministrazione, nel 1923, l'Istituto divenne Regio Conservatorio di Musica). Nel 1895, in un articolo apparso sulla «Gazzetta Musicale di Milano», egli elogiò l'operazione di Rasi presentandola come un'«innovazione attraente»<sup>184</sup>, dall'impatto positivo sul pubblico fiorentino:

Il pubblico accolse, ricordo, con vivo compiacimento, l'innovazione attraente: la mistura della poesia recitata colla musica non produsse alcuna sgradevole impressione all'udito ed anzi gli applausi fioccarono e fu detto e scritto che fra i tanti atteggiamenti dell'arte, anche questo nuovo tentativo meritava di prendere un posto omogeneo<sup>185</sup>.

Si trattava di un filone che Rasi aveva esplorato con assiduità, almeno a partire dal 1892 e sulla scorta di interessi già in precedenza coltivati. Dei melologi da questi declamati Bonaventura narrava di aver assistito, oltre che al *Manfred*, alla *Lenore* di Bürger con musiche di Liszt<sup>186</sup>: dapprima con la direzione d'orchestra del vicentino Gino Bellio, allievo diplomato presso l'Istituto Musicale di Firenze; successivamente con la conduzione di Pietro Mascagni<sup>187</sup>, con il quale Rasi collaborò anche al debutto de *Le*

---

presso il King's Colledge di Cambridge (a questo proposito, mi permetto di rimandare a un mio saggio *Luigi Rasi dalla declamazione alla musica*, «Il castello di Elsinore», 77, 2018, pp. 35-50). Fra i suoi numerosi studi di Bonaventura, e in particolare per quelli relativi ai rapporti fra la musica e la parola, ricordo gli studi su *Dante e la musica*, Giusti, Livorno 1904; *La voce e il canto di Laura nel Canzoniere del Petrarca*, «Rivista Arte Scienza dell'Associazione Letterario-Scientifica Cristoforo Colombo», 1904; *Il Boccaccio e la musica*, «Rivista Musicale Italiana», XXXI 1914, pp. 405-442; *Il Petrarca e la musica*, «Annali della cattedra petrarchesca», III, 1930-33, pp. 23-44. Sulle considerazioni di Bonaventura a proposito della musica in Dante, nel contesto del dibattito sulle riviste italiane di fine Ottocento, cfr. il saggio di Paola Besutti, *Il Trecento italiano: musica, «musicabilità», musicologia*, in *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861-1914)*, Guerini, Milano 1994, pp. 83-103.

<sup>184</sup> A. Bonaventura, *I melologi*, «Gazzetta Musicale di Milano», XXX, 1895, pp. 501-505.

<sup>185</sup> Ivi, p. 502.

<sup>186</sup> Sulla *Lenore* di Gottfried Bürger musicata da Liszt cfr. C. Scarton, *Il melologo*, cit., p. 122.

<sup>187</sup> Bonaventura attribuisce a Rasi il primato della prima esecuzione della *Lenore* di Liszt in Italia. Così scriveva infatti, nell'articolo appena citato: «Egli fu il primo ad eseguire la *Eleonora* di Bürger colla musica dell'abate Liszt. Rasi (ormai tutti lo sanno) è un valorosissimo attore ed ha il pregio di accoppiare al vivo ingegno e alla grande esperienza dell'arte drammatica, una larga e svariata coltura letteraria ed artistica. Ebbi la fortuna di udir eseguire, in Firenze, da lui accompagnato dal maestro Bellio, l'*Eleonora* di Burger, che il Rasi ripeté poi a Livorno e a Firenze accompagnato da Pietro Mascagni» (*ibidem*). Sulla fortuna della ballata di Burger e sugli adattamenti musicali a essa ispirati, cfr. James Parakilas, *Ballads Without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*, Amadeus, Portland 1992, pp. 126-127.

*Maschere* (1901), in un inedito ruolo di «istruttore degli interpreti» che non passò inosservato alla stampa dell'epoca<sup>188</sup>.

Un'ulteriore occasione fu nuovamente raccolta con Bellio, il quale nel 1891 compose le musiche per pianoforte e arpa per un monologo di Rasi intitolato *Il coraggio*, eseguito a Padova, Ferrara e Firenze<sup>189</sup>. Si vedrà successivamente come la passione per i monologhi abbia esercitato un ruolo preparatorio allo sviluppo di una concezione della declamazione già orientata alle esigenze del melologo, genere 'monologante' per eccellenza (lo stesso Bonaventura evidenziava il fatto che «l'introduttore dei *Melologi* in Italia, il Rasi, vero *specialista* del genere» fosse anche «insuperato dicitore di monologhi»<sup>190</sup>). Per il momento, è interessante evidenziare la spinta artistica che dovette animare i due realizzatori: Rasi per la componente attoriale e Bellio per quella musicale, un'unione artistica che Bonaventura definì di «buonissima scelta»<sup>191</sup>.

Restando nell'ambito del repertorio tedesco, dopo Liszt e Schumann, Rasi volse le sue attenzioni al «famoso monologo»<sup>192</sup>, il *Guanto* di Schiller. In quel caso, tuttavia, anziché avvalersi di una composizione già esistente (Schumann ne aveva tratto una ballata nel 1849, op. 87, ma non nella forma del melologo), egli affidò la scrittura musicale a Vittorio Ricci, compositore aretino già reduce da esperienze internazionali, tra Edimburgo e Wiesbaden<sup>193</sup>. Questi compose una scrittura musicale per voce recitante, che, come

---

<sup>188</sup> Cfr. [Alberto] Cametti, *Corrispondenze*, «Gazzetta Musicale di Milano», a. 56, n. 2, 10 gennaio 1901, p. 24. Le *Maschere*, al suo simultaneo debutto in diverse città d'Italia, fu generalmente un fiasco, fatta eccezione per la messa in scena al Costanzi di Roma cui aveva partecipato anche Rasi (per la notizia del fallimento alla Scala, cfr. l'articolo *Rivista Milanese*, «Gazzetta Musicale di Milano», a. 56, n. 4, 24 gennaio 1901, p. 51). Al Costanzi, Rasi figurò anche in scena, come narratore del prologo.

<sup>189</sup> L. Rasi, *Il coraggio. Musica per pianoforte di Gino Bellio. Melologo eseguito per la prima volta al Salone della Gran Guardia in Padova l'anno 1892 dal prof. Luigi Rasi, direttore della R. Scuola di Recitazione e dal Maestro Gino Bellio. Testo italiano, inglese e tedesco*, Sciabilli, Firenze 1892. Le traduzioni del testo di Rasi furono curate da Isabella M. Anderton e Jennie Frank. Una copia de *Il coraggio* è conservata presso la Biblioteca dell'Accademia Santa Cecilia di Roma, con dedica di Bellio «all'esimio maestro Tommaso Montefiore».

<sup>190</sup> A. Bonaventura, *I melologi*, cit., p. 503. Rasi fu, nel corso della sua carriera, un rinomato dicitore, così spesso ricordato anche dopo la sua morte. Egli scrisse anche alcuni monologhi di successo, da lui pubblicato in due volumi illustrati: *Il libro dei monologhi*, Hoepli, Milano 1891 (per *Il coraggio* cfr. pp. 101-108) e *Il secondo libro dei monologhi*, Hoepli, Milano 1893.

<sup>191</sup> Ivi, p. 502.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> Fra le composizioni di Vittorio Ricci di maggior successo si deve ricordare la cantata *Humanitas*, la cui vicenda è narrata da Diego Garoglio in una nota intitolata *Per le nozze di un poeta (Angiolo Orvieto)* (cfr. Id., *Versi d'amore e prose di romanze. Saggi di critica contemporanea*, Giusti, Livorno 1903, pp. 147-148;

ricordava Bonaventura, suscitò l'autorevole apprezzamento di Jules Massenet<sup>194</sup>, anch'egli autore prolifico sul fronte dei melologi in quegli anni<sup>195</sup>. Dopo aver dato notizia di tali risultati, Bonaventura concludeva la sua rassegna salutando l'esperimento di Rasi con parole di elogio e rivolgendo, al tempo stesso, un'esortazione alla critica italiana: «quando i tentativi son fatti, non da ciarlatani mestieranti ma da artisti seri ed eletti, è sempre e per tutti interessante (starei per dir doveroso) ascoltare, osservare, discutere e, dopo udito, potendo, concludere»<sup>196</sup>.

Gli auspici di Bonaventura non sortirono tuttavia l'effetto sperato, almeno stando al persistente silenzio sui giornali dell'epoca. Ad ogni modo Rasi intensificò le sue sperimentazioni, proponendo nuovi e originali lavori. Fu un osservatore 'esterno' al mondo del teatro, ancora una volta, a darne conto nel 1901: a sei anni di distanza dall'articolo di Bonaventura, il barnabita Alessandro Ghignoni pubblicò un articolo dedicato alla novità dei melologi, un genere che egli si proponeva di adottare anche nell'ambito liturgico, per il *Credo*<sup>197</sup>. A tal proposito Ghignoni offrì dapprima una ricostruzione storica del genere, riconosciuto come insolito per l'Italia, a partire dal *Pygmalion* di Rousseau e lungo una scansione ancora adottata negli studi sul genere<sup>198</sup>;

---

originariamente apparsa sul «Marzocco», a. IV, n. 40, 5 novembre 1899. *Humanitas* fu anche eseguita presso la Sala Filarmonica di Firenze, con l'Orchestra Cherubini, il 20 marzo 1896 (per la notizia del concerto cfr. «La Rassegna nazionale», 88, 1896, p. 622).

<sup>194</sup> Così Massenet a Ricci, in una lettera trascritta da Bonaventura: «*Je vous envie d'avoir écrit ce travail car rien n'est plus intéressant à réaliser que cette trame symphonique et pittoresque, soulignant, commentant le texte de la légende. Et vous avez accompli cet ouvrage avec une imagination et une musicalité remarquables*». Cfr. A. Bonaventura, *I melologi*, cit., p. 502.

<sup>195</sup> Per uno studio sulle composizioni musicali di Massenet riconducibili al genere del melologo rimando a J. Waeber, *En musique dans le texte*, cit., pp. 330-331. Fra gli altri titoli ricordo il *Werther* del 1887, successivo di quasi un secolo rispetto al *Werther* del torinese Gaetano Pugnani (1791-1792).

<sup>196</sup> A. Bonaventura, *I melologi*, cit., p. 503.

<sup>197</sup> P. Ghignoni, «*Melologo sacro*», «Gazzetta Musicale di Milano», a. 56, n. 18, 2 maggio 1901, pp. 277-280: «Ecco il *Credo-melologo*, quale io lo concepisco: una parola convinta, affermante, una seria parola sociale in cui sia una nota splendidamente umana, in cui palpiti una traccia divina, ma parola, nient'altro; e un accompagnamento di suoni che nel loro linguaggio arcano e potente traccino in linee luminose e veloci i sacri fantasmi e accennino i cenni dei sacri affetti».

<sup>198</sup> «Beethoven (*Fidelio*), Weber (*Pretiosa e Freischüts*), Mendelssohn (*Sogno d'una notte d'estate*), Schumann (*Manfredo, Fanciullo delle lande, Bella Edvige*), Meyerbeer (*Struensee*), Berlioz (*Giulietta e Romeo*), Mancinelli (*Tizianello*). Così il Liszt scrisse splendidi accompagnamenti al *Cantante cieco* del Tolstoj e alla celebre ballata del Bürger, *Eleonora*. Anche lo Schiller aveva volute a maniera di *melologo* alcune parti della *Giovanna d'Arco* e il Goethe del *Faust*. Metz musicò a *melologo* la *Vendetta dei fiori* di Freiligrath; F. Corder la *Maledizione del cantore* (*Der Sängers Fluch*) di Uhland, ecc. Ultimamente Edv. Grieg compose uno dei suoi originali accompagnamenti per il *Bergliot* di Bjornson». P. Ghignoni, «*Melologo sacro*», cit., p. 278.

successivamente rendeva conto delle più recenti sperimentazioni nel nostro paese, delle quali egli indicava in Rasi il capostipite teatrale<sup>199</sup>. Oltre a *Manfred*, *Lenore*, *Il coraggio* e *Humanitas*, apprendiamo così che il Direttore della Scuola di Firenze si cimentò in una nuova composizione per pianoforte del Bellio, ispirata all'ode alcaica *Il terremoto* di Francesco Tranquillino Moltedo<sup>200</sup>.

Rasi raccolse l'ispirazione per un'ulteriore sperimentazione in occasione della tournée europea con Eleonora Duse nel 1899. Fu a Berlino che l'attrice decise, nel settembre del 1899, di rimandare il debutto della *Gioconda* di D'Annunzio al Lessingtheater e di proporre, in sostituzione, la declamazione in italiano di una scena dell'*Egmont*, nel ruolo di Klärchen. La reazione entusiasta del pubblico tedesco in sala, culminata con il dono di un'«enorme ghirlanda» da parte del direttore del teatro, Otto Neumanhofer, non aveva tuttavia impedito a Rasi di osservare i limiti della rapida preparazione che la Duse aveva potuto dedicare alla scena<sup>201</sup>. Nel suo libro dedicato all'attrice, apparso due anni più tardi, egli ritornerà su quell'episodio, ricordando la recitazione della Duse come eccessivamente 'adagiata' sul ritmo dettato dal suggeritore<sup>202</sup>.

La Duse a Berlino, dunque, aveva recitato una sola scena dell'*Egmont*. Fu lo stesso Rasi, nel 1902 a Firenze, a offrire un adattamento più ampio dell'opera, realizzato per

---

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> *Il terremoto: melologo. Ode alcaica di F. T. Moltedo, musica per pianoforte di Gino Bellio*, Del Conte, Firenze s.d.

<sup>201</sup> In verità la stampa berlinese dell'epoca dedicò articoli poco favorevoli alla recitazione della Duse nell'*Egmont*; tale ricezione è stata recentemente letta come manifestazione del nazionalismo culturale serpeggiante nella critica teatrale dell'epoca. Cfr., a questo proposito, il saggio di Stefanie Watzka, *Die "Persona" der Virtuosin Eleonora Duse im Kulturwandel Berlins in den 1890er-Jahren. "Italienischer Typus" oder "Heimathloser Zugvogel"?*, Francke, Tübingen 2012, pp. 309-311. Una simile mentalità, tuttavia, non dovette riguardare il direttore del Lessingtheater Otto Neumanhofer, il quale, a conclusione della serata con la Duse, pronunciò le seguenti parole: «La Duse domanda: qual è la mia patria? Si può risponderle: dovunque si ammira e si apprezza l'arte»: cfr. L. Rasi, *La Duse*, Bemporad, Firenze 1901, p. 84.

<sup>202</sup> L. Rasi, *La Duse*, cit., pp. 83-86 (cfr. anche Id., *Die Duse*, Übertragung von M. Gagliardi, Fischer, Berlin 1904, pp. 60-62). La foto di scena dell'*Egmont*, inserita da Rasi nel suo libro su autorizzazione della rivista «Bühne und Welt», si trova anche in Anton Lindner, *Von den Wiener Theatern*, «Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur und Musik», herausgegeben von E. u. G. Elsner, geleitet von Heinrich Stümcke, II. Jahrgang, I. Halbjahr, Oktober 1899 – März 1900, Elsner, Berlin 1900, pp. 185-190 (qui p. 190).

l'occasione da Solone Monti<sup>203</sup>. Anche in questo caso si deve a un critico musicale, Gabardo Gabardi, la notizia dell'inedito avvenimento: in un articolo pubblicato il 17 marzo di quell'anno sulla «Gazzetta Musicale di Milano», egli annunciò l'*Egmont* come una musica «mai eseguita in Italia»<sup>204</sup>. La settimana successiva, incalzato da alcuni lettori, Gabardi dovette precisare le sue affermazioni: l'opera era stata sì eseguita in precedenza, ma limitante all'ouverture<sup>205</sup>. Stando alle informazioni da lui in possesso, l'edizione fiorentina di Rasi rappresentava la prima esecuzione integrale nel nostro paese:

---

<sup>203</sup> Il «Commento lirico» sull'*Egmont* di Solone Monti si trova elencato anche in Ernst August Ballin, *Beethoven-Schriftum von 1939 bis 1952*, «Beethoven-Jahrbuch», hrg. Von Paul Mies und Joseph Schmitt-Görg, Beethovenhaus, Bonn 1954, pp. 109-244 (qui p. 200), e nel più recente volume di Rainer Schmitz, Benno Ure, *Wie Mozart in die Kugel kam: Kurioses und Überraschendes aus der Welt der klassischen Musik*, Pantheon, München 2018 (edizione e-book). Alcune, brevi, notizie biografiche su Monti sono state raccolte da Massimo Baldini: «Solone Monti collaborò alla “Rassegna Nazionale”, di cui dal 1907 fu segretario di redazione, pubblicò alcune raccolte di versi *La morte di Gesù* (1905), *Il vincitore della morte* (1907) e alcuni saggi su Dante e Pascoli. Collaborò a “La Torre”. Di lui Domenico Giuliotti scrisse queste brevi righe: “Solone Monti, fiorentino. Intelligentissimo, coltissimo, pigrissimo. Scrisse anche lui sulla Torre. Nel suo libretto, *Il vincitore della morte*, quando si scorda del Pascoli, è poeta vero» (D. Giuliotti, *La storia dell'omo salvatico: lettere, foto, ritratti, caricature e documenti inediti*, a cura di M. Baldini, s.n., s.l. 2001, p. 163). In una lettera a Federigo Tozzi del 19 marzo 1914, Giuliotti definì il Monti «un poeta, anzi un grande sconosciuto poeta»: cfr. Federigo Tozzi, *Mostra di documenti a cura di Marco Marchi, con la collaborazione di Glauco Tozzi. Firenze, Palazzo Strozzi, 14 aprile-12 maggio 1984*, Firenze 1984, p.62. Monti fu inoltre tutore privato della scrittrice Iris Origo, su raccomandazione di Berenson (cfr. Benedetta Origo, *Iris Origo (1902-1988)*, in *Multicultural Writers Since 1945: An A-to-Z Guide*, edited by Alba Amoia, Bettina Liebowitz Knapp, Greenwood Press, Westport, London 2004, pp. 399-403 (qui p. 399). Fra le pubblicazioni della Origo, ricordo in particolare gli studi su Byron: *The last attachment. The story of Byron and Teresa Guiccioli as told in their unpublished letters and other family papers*, Scribners, New York 1949 e *Allegra. La figlia di Byron*, trad. it. Masolino d'Amico, Skira, Milano 2014 (ed. orig. Hogsarth Press, 1935).

<sup>204</sup> Gabardo Gabardi, *Firenze, 17 marzo*, «Gazzetta Musicale di Milano», a. 57, n. 12, 20 marzo 1902, p. 173 (Stasera la società Cherubini ha incluso nel suo programma una preziosa novità: nientemeno che la musica scritta da Beethoven per l'*Egmont* e che non fu mai eseguita in Italia...).

<sup>205</sup> Già alcuni anni prima dell'edizione fiorentina del 1902, la Società orchestrale romana aveva suonato l'ouverture dell'*Egmont* a Palazzo Poli a Roma: a questo proposito, alcune notizie sono ricavabili nel volume *I venticinque anni della Società orchestrale romana diretta da E. Pinelli. 1874-1898*, introduzione di Alessandro Parisotti, Cuggiani, Roma 1899, pp. 18, 20, 38 e in Francesco Attardi, *Roma musicale nell'800. Dalla musica vocale alla strumentale*, Zanibon, Padova 1979, pp. 27, 103-104. L'ouverture fu anche eseguita in alcune occasioni dagli allievi dello stesso Regio Istituto musicale di Firenze: per le notizie a questo proposito cfr. Paolo Paolini, *Beethoven a Firenze nell'Ottocento*, «Nuova rivista musicale italiana», 5, 1971 e 6, 1971, pp. 753-787 e pp. 973-1002. Si devono infine qui ricordare i due maggiori lavori italiani ottocenteschi ispirati all'*Egmont* di Goethe: *La contessa d'Egmont. Ballo storico-romantico in cinque atti di Giuseppe Rota con musica del Maestro Paolo Giorza da rappresentarsi al Regio Teatro della Scala la quaresima 1861* (Ripamonti Carpano, Milano 1861) e l'opera di Giuseppe Di Loreface, rappresentata al San Carlo di Napoli tra il 14 e il 16 maggio 1878 e *Egmont. Dramma lirico in quattro atti di Graziano Fulina, musica di G. Dell'Orefice*, Stabilimento musicale ditta Francesco Lucca, Milano 1878. Per alcune notizie al riguardo cfr. *La musica. 1876-1878, 1883-1885*, a cura di Marina Marino e Marcello Conati, University of Maryland, Ann Arbor 1989, p. 140.

Nella mia precedente corrispondenza – sulla fede del manifesto della Società Cherubini – vi dissi che l'*Egmont* di Beethoven sarebbe stato eseguito, dalla suddetta Società, per la prima volta, in Italia. Ciò mi ha valso una rettifica da parte di chi m'assicura averlo sentito – una decina d'anni fa – a Roma, nella Sala Dante. Ora poi a me risulterebbe che quell'esecuzione non fu «completa» come quella datane l'altra sera a Firenze... Checché ne sia, ralleghiamoci di aver potuto ammirare anche noi un sì eccelso capolavoro. Lo spazio concessomi non mi permette d'addentrarmi in dettagli. Dirò solo che l'impressione di quella musica fu solenne; che la figura del leggendario eroe fiammingo, creata dalla fantasia di Goethe, apparve sublimemente illustrata dalle note del sommo maestro di Bonn, insieme a quella della povera Clara... La quale fu assai bene compresa da un'americana, signora Perew Williams, allieva dell'illustre Vannuccini. Essa cantò, con voce ed arte squisita, le *canzoni* intercalate da Beethoven nel breve spartito. Il dramma di Goethe era stato riassunto in un *Commento lirico* pregevolissimo, espressivamente scritto dal giovane signor Solone Monti, e declamato con molto sentimento dal prof. Luigi Rasi, direttore di questa R. Scuola di recitazione. L'*Egmont*, nel suo complesso, costituì un avvenimento artistico, di cui durerà a lungo il ricordo<sup>206</sup>.

Nonostante le buone impressioni e il calore del pubblico, il ricordo di quell'avvenimento non sopravvisse tanto a lungo quanto il critico musicale si era probabilmente augurato. Al contrario, dovettero trascorrere numerosi anni prima che l'opera fosse riproposta sulle scene italiane: fu così che quando, infine, essa fu risuonata, proprio a Firenze e nella nuova traduzione di Fedele D'Amico<sup>207</sup>, la critica, ormai immemore di quella prima serata fiorentina del 1902, ripresentò l'*Egmont* come «nuovissimo nella sua stesura integrale [...] rappresentato per la prima volta in Italia»<sup>208</sup>.

### 5.3 Dal monologo al melologo: la partitura teatrale e la *phonè*

Nel precedente paragrafo si è visto come sia stato soprattutto l'ambito musicale a favorire la prosecuzione dei melologi lungo il filone avviato con le prime esperienze tardo-ottocentesche in Italia, dalle cui premesse scaturì infine la successiva ripresa del genere nella seconda metà del ventesimo secolo. I motivi di tale maggiore capacità di 'conservazione' rispetto al mondo teatrale possono essere molteplici, e qui solo in parte

---

<sup>206</sup> G. Gabardi, *Firenze, 24 marzo*, «Gazzetta Musicale di Milano», a. 57, n. 13, 27 marzo 1902, p. 190.

<sup>207</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Egmont. Tragedia in cinque atti*, trad. it. Fedele D'Amico, Einaudi, Torino 1967.

<sup>208</sup> Giulio Bucciolini, *L'«Egmont» di Goethe rappresentato per la prima volta in Italia*, «Il Dramma», a. 43, n. 369-370, 1967, pp. 108-109.

ipotizzabili: ad esempio, è forse lecito attribuire alla maggiore longevità delle istituzioni musicali, che erano già state le sedi di incubazione di quei progetti, un ruolo cruciale nella trasmissione di bagagli culturali inevitabilmente esposti al susseguirsi delle generazioni. Se, almeno sul piano della scelta del repertorio, si può guardare all'operato dei direttori d'orchestra e degli organizzatori musicali per individuare i fili di continuità con le esperienze del passato, sul versante delle scelte attoriali appare più arduo stabilire ipotesi di derivazioni cogenti. In una chiave meno stringente e non esaustiva, intendo dunque ora limitarmi a evidenziare alcune analogie nell'ambito della declamazione, l'altra componente costituente il genere del melologo. Come si vedrà, alcune di esse possono risultare addirittura sorprendenti per i loro caratteri di vicinanza; ma l'ipotesi di una possibile confluenza in Bene di specifiche tecniche declamatorie di estrazione ottocentesca, suffragata da un'autorevole testimonianza emersa recentemente, potrà essere posta a ulteriore verifica soltanto in occasione della riapertura degli archivi dell'attore.

Ho già accennato al valore di anticipazione del monologo rispetto alle esigenze dettate dalla declamazione sulla musica. Per Rasi, il più 'antico' fra i declamatori dei melologi in Italia, la predilezione per il genere divenne una vera e propria palestra in vista dei suoi successivi passi. Sollecitato dagli apprezzamenti ricevuti su questo versante<sup>209</sup>, egli scrisse un intero repertorio di monologhi, pubblicato in due volumi di successo (1887, 1893<sup>210</sup>); la critica, di fronte alla stampa dei libri, dette maggior risalto al 'nuovo' filone, esaltandone il valore attoriale: «Pel Rasi il monologo, già tanto esteso in Francia ed ancora sconosciuto fra noi, è il componimento scenico più acconcio per perfezionare e metter in luce le buone qualità di un attore: la voce, il personale, la memoria, l'intelligenza<sup>211</sup>».

---

<sup>209</sup> L'apprezzamento per l'attività di conferenziere e di dicatore di monologhi è stato un tratto distintivo dell'intera carriera teatrale di Rasi, salvaguardato, almeno su questo versante, da giudizi artistici non sempre positivi che sono stati espressi nei suoi confronti (cfr., per un riassunto sulla ricezione di Rasi, Francesca Simoncini, *Luigi Rasi*, «Drammaturgia», n.s. 3, 2016, pp. 247-275; in particolare pp. 264-265). Così si legge in un necrologio apparso sul «Corriere della Sera», dopo la sua scomparsa avvenuta il 9 novembre 1918: «Fine ed elegante nell'espressione e nei sentimenti, le sue dizioni di poesia e di prosa tenute nei teatri e nei circoli intellettuali non saranno facilmente dimenticate». *La morte di Luigi Rasi*, «Corriere della Sera», 10 novembre 1918, p. 3.

<sup>210</sup> L. Rasi, *Il libro dei monologhi*, cit.; *Il secondo libro dei monologhi* cit.

<sup>211</sup> G.p. recensione a «Luigi Rasi, *Il libro dei monologhi*, «Corriere della Sera», 4-5 novembre 1887, p. 1.

Una chiave di lettura critica sull'operazione di Rasi fu proposta da Edoardo Boutet, il critico teatrale al quale, qualche anno più tardi, Silvio d'Amico guarderà con una certa ammirazione in virtù della sua esperienza di direzione della Compagnia stabile romana del teatro Argentina a partire dal 1905<sup>212</sup>. In un breve articolo apparso sulle «Cronache drammatiche» nel 1899<sup>213</sup>, Boutet avanzava due tesi: nella prima, egli indicava nei monologhi del giornalista genovese Gandolin la fonte della scelta, da parte di Rasi, di questo particolare genere (tale derivazione, tuttavia, non sembra trovare un forte riscontro negli scritti del ravennate<sup>214</sup>); nella seconda riconduceva ai tratti tipici della recitazione teatrale anche la forma del monologo, così come essa era stata attuata dagli attori italiani, enfatizzando il ruolo del gesto e dell'interpretazione. Ma per quanto riguardava l'uso del corpo Rasi fornirà, pochi anni più tardi, alcune indicazioni sufficientemente chiare, di segno opposto: l'attore impegnato nel monologo doveva attenersi rigidamente a «viva mobilità di fisionomia, perfetta immobilità di persona»<sup>215</sup>. Al netto di queste precisazioni, è interessante rileggere le osservazioni di Boutet sulla distinzione fra la declamazione del monologo e la recitazione tradizionale:

Il monologo, in generale, non obbliga a nessuna delle necessità sceniche. Non ha intreccio, non ha situazioni, non ha persona. [...] Ed ecco la ragione per la quale al monologo si richiede non la teatralità nel suo complesso vario, ma soprattutto la forma; ed ecco ancora la ragione per la quale non si dice «interpretare un monologo» ma «dire un monologo»; e il dicitore di monologhi, può riuscire un cattivo *interprete* di caratteri e essere invece un magnifico *dicitore* di monologhi, pel quale si richiede – Coquelin è maestro supremo – coltura, e conoscenza fine e sottile della lingua nella quale il monologo è scritto, così da riuscire cesellator della parola<sup>216</sup>.

---

<sup>212</sup> Cfr. S. D'Amico, *Lo stato per l'arte moderna. Il dopoguerra del teatro drammatico - II*, in Id., *Cronache 1914/1955*, v. I, t. II (1919-1920), antologia a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Novecento, Palermo 2001, pp. 380-381.

<sup>213</sup> Edoardo Boutet, *I monologhi di Gandolin*, «Le cronache drammatiche», a. I-III, vol. III, fas. XXXIII, 12 novembre 1899, pp. 105-106.

<sup>214</sup> L'articolo di Boutet sui monologhi è citato anche da Franco Vazzoler, nel suo saggio *Adelaide Ristori e Tommaso Salvini rispondono a William Archer* in *La passione teatrale: tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano, Otto e Novecento. Studi per Alessandro D'Amico*, a cura di Alessandro Tinterri, Bulzoni, Roma 1997, p. 470. La genesi della passione per i monologhi, scaturita durante le frequentazioni di casa Rosselli, è narrata da Rasi nella dedica introduttiva, indirizzata a Emanuele Rosselli, nel suo *Secondo libro dei monologhi*, cit.

<sup>215</sup> L. Rasi, *L'arte del comico*, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 63.

<sup>216</sup> Edoardo Boutet, *I monologhi di Gandolin*, cit., p. 106.

La dicotomia fra l'attore 'interprete di caratteri' e il dicitore di monologhi appare particolarmente significativa se si pensa agli anni in cui essa è stata formulata e ai casi di osservazione che il critico aveva di fronte a sé: i testi letterari di Gandolin e di Rasi, quest'ultimo nella duplice veste di autore ed esecutore. Carmelo Bene, a distanza di qualche decennio e alle prese con un repertorio analogo, ossia incentrato sul monologo (una forma da lui raggiunta attraverso operazioni di «discrittura»<sup>217</sup>), formulerà considerazioni tutto sommato non molto distanti, rifiutando categoricamente per sé la definizione di attore 'interprete di caratteri' e rivendicando il primato di cultore del verso e della parola. Tali indicazioni costituiranno un tassello verso l'ulteriore evoluzione teorica segnata dalla formulazione della *phonè*, una nozione plurale al cui interno confluiranno i nessi fra l'uso della voce, la negazione della rappresentazione e la concezione di un teatro inteso come 'non-luogo' metafisico.

Anche lo sviluppo di una concezione 'musicale' della declamazione è un processo di cui, almeno in parte, è possibile seguire le diverse fasi di maturazione. Per quanto riguarda il caso di Rasi sottolineo, innanzi tutto, che egli poté giungere a tali sviluppi in virtù della sua 'anomalia' nel sistema teatrale dell'epoca. Operando in una posizione intermedia, in un'inedita doppia veste di docente e di realizzatore, il direttore della Scuola di Recitazione di Firenze poté dedicarsi con particolare dedizione all'approfondimento delle tematiche a lui care, al riparo dalle logiche del mercato, sia pur sempre alle prese con ristrettezze finanziarie: fra queste, la lettura ad alta voce e l'arte della parola, da lui praticate assiduamente sia nell'ambito didattico sia in quello teatrale. Il rapporto di vicinanza con il Regio Istituto Musicale dovette giocare un ruolo decisivo per l'assorbimento, da parte di Rasi, di stimoli culturali variegati, alla luce della sua attitudine volta alla ricerca del nuovo, ma fondata su studi storici e letterari coltivati sin dalla giovinezza. L'istituzione dei corsi di declamazione per gli allievi musicali<sup>218</sup>, le conversazioni con i direttori

---

<sup>217</sup> La «discrittura» è un termine d'uso pienamente acquisito negli studi dedicati a Bene, con riferimento, in particolare, al lavoro sui testi: su questo tema segnalo, fra gli altri, il saggio di Maurizio Grande, *Tecnologie della discrittura* in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano 1981.

<sup>218</sup> Pochi mesi dopo l'insediamento di Rasi a Direttore della Scuola di Declamazione, gli allievi del Regio Istituto Musicale di Firenze presentarono domanda al Ministero di partecipazione ai suoi corsi, ottenendo un'autorizzazione in «via eccezionale»: cfr. Rosaria Bux, *Il teatro e la scuola di recitazione di Via Laura: cronistoria dalle origini alla demolizione*, tesi di laurea in Lettere, relatore prof. Siro Ferrone, a.a 1992/1993.

d'orchestra e gli scambi con i docenti dell'Istituto Musicale<sup>219</sup>, la ricerca di opere dotate al tempo stesso di contenuti musicali e teatrali<sup>220</sup>, la lettura dei trattati francesi sulla declamazione<sup>221</sup>, le lezioni private ai cantanti lirici<sup>222</sup> furono alcune delle tappe di questo articolato processo di raffinamento culminato, infine, nell'approdo al melologo. Avvalorata da Gabriele D'Annunzio in occasione delle prove della *Francesca da Rimini* (1901), la maturata capacità di Rasi di 'intonare' la propria declamazione con la musica fu posta in relazione proprio con l'esperienza del *Manfred*, come puntualmente osservato dalla moglie Teresa Sormanni in un diario personale redatto durante le prove con la Duse<sup>223</sup>. Ancora una volta, si deve al musicologo Bonaventura una descrizione più accurata della dizione dei melologi da parte di Rasi:

Vero è che il Rasi ritrae dalla dizione dei melologi quanto è possibile ritrarne: egli, con arte squisita, riesce a fondere la sua voce colla musica, a intonare con questa, a seguirla negli spunti, nelle modulazioni, nelle cadenze, e tutto ciò *senza mai cantare*, e cioè conservandosi nei limiti della recitazione parlata. Sono sfumature di intonazione, mutazioni di movimento, di tempo, alternative di effetti comici e drammatici, per cui la declamazione si mesce alla musica, senza che l'una soverchi l'altra, formando un tratto omogeneo.

[...] Gli esecutori poi hanno essi pure da superare difficoltà di non lieve momento. L'attore, cui è necessario possedere fino orecchio e senso musicale, deve intonare coll'accompagnamento, fondere la espressione drammatica colla accentuazione musicale, dirigere opportunamente il suo dire,

---

<sup>219</sup> Nel corso dei suoi trentasei anni di direzione della Scuola di Recitazione di Firenze, che egli tenne sino alla morte nel novembre del 1918, Rasi tessè continui rapporti di collaborazione con i direttori e con i docenti dell'Istituto Musicale: per ultimo, come si è già ricordato, con Ildebrando Pizzetti.

<sup>220</sup> La ricerca di opere musicali da parte di Rasi è testimoniata in una lettera di Bonaventura, nella quale è menzionata la *Betty* di Donizetti. A questo proposito mi permetto di rimandare al mio saggio *Luigi Rasi dalla declamazione al melologo*, cit., p. 37.

<sup>221</sup> La trattatistica francese di epoca ottocentesca rivestì una particolare importanza nel bagaglio delle letture di Rasi. Oltre ai saggi di Legouvé segnalò i riferimenti, dichiarati nel trattato sulla *Letture ad alta voce* (1883), ai volumi di Louis Dubroca, *L'art de lire à haute voix. Suivi de l'application de ses principes à la lecture des ouvrages d'éloquence et de poésie*, Johanneau, Paris 1825<sup>2</sup>; Louis Bautain, *Étude sur l'arte de parler en public*, Hachette, Paris 1863<sup>2</sup>; Albert Lemoine, *De la Physionomie et de la parole*, Baillière, Paris 1865.

<sup>222</sup> Oltre che agli allievi della Scuola, Rasi insegnò privatamente declamazione ad alcuni cantanti, fra i quali i soprani Lois Patterson Wessitsh e Ilka Von Horn. Anche Frieda Hempel ebbe il progetto di studiare con Rasi, ma dovette desistere a causa di problemi di salute sorti durante un suo viaggio in Italia nel 1910: cfr. F. Hempel, *My Golden Age of Singing*, Amadeus, Portland 1998, p. 117.

<sup>223</sup> Così annotava, il 12 novembre 1901, Teresa Sormanni nel suo diario sulle prove della *Francesca da Rimini*: «La Duse non è scesa dalla Porziuncola e la prova delle ancelle è stata fatta da Gigi, presente D'Annunzio, il quale disse a mio marito: «L'autore della musica mi ha detto che Ella ha recitato benissimo, alla prima, i versi colla musica». Gigi ha, infatti, un ottimo orecchio musicale, che si è poi non poco esercitato colla recitazione del *Manfredo* di Byron musicato da Schumann». T. Sormanni Rasi, *Diario della Compagnia Drammatica Fiorentina di Luigi Rasi dal 18 febbraio al 5 dicembre 1899. Cinque mesi con Eleonora Duse; Le prove e l'andata in scena della «Francesca da Rimini». Dall'ottobre al dicembre 1901*, a cura di A. Barbina, «Ariel», VI, 1991, p. 185.

rallentando, affrettando, crescendo, smorzando, unire gli effetti acustici a quelli drammatici, e tutto ciò sempre *parlando*; perché guai all'attore che si lasciasse trascinare dalla musica e mutasse la piana e semplice recitazione in una cantilena qualsiasi!<sup>224</sup>

Queste parole, scritte nel 1895, riflettono lo sguardo di uno studioso di storia della musica nei confronti di un'esecuzione recitativa percepita come di particolare interesse e novità. Rasi non ha purtroppo lasciato commenti in merito al lavoro da lui svolto sul *Manfred*, ma i copioni conservati a Firenze, da lui puntualmente annotati a margine, testimoniano un approccio già pienamente consapevole rispetto alle esigenze della declamazione nel melologo. Gli sviluppi apportati da Rasi sul fronte della declamazione, seppur isolati, non rimasero del tutto inosservati. Anni dopo la sua morte, nel 1941, essa attirò le attenzioni del musicologo Giulio Fara, il quale, in uno studio apparso sulla rivista «L'Italia dialettale», individuò nell'operato dell'ex Direttore della Scuola di recitazione di Firenze l'avvenuto ingresso «nel campo musicale»: Rasi, «entrato risolutamente» nella sfera musicale, aveva mostrato «tutte le somiglianze, le affinità, la strettissima parentela che corre fra l'arte del dire e l'arte del cantare»<sup>225</sup>. Un'impostazione 'musicale' della declamazione traspariva già chiaramente, del resto, dai trattati sulla lettura ad alta voce licenziati da Rasi, dove egli aveva presentato la classificazione della voce in quattro metalli, cui si è già fatto riferimento: voce di bronzo (basso), voce d'oro (baritono), voce d'argento (tenore), voce velata<sup>226</sup>. Per Rasi la consapevolezza dei diversi registri costituiva un tassello fondamentale verso un corretto uso della voce; non a caso, la voce umana era da lui paragonata alla tastiera di un pianoforte, composta di tre ottave e visualizzata una «linea retta divisa in tre parti uguali fra di loro»<sup>227</sup>.

---

<sup>224</sup> A. Bonaventura, *I melologi*, cit., p. 502.

<sup>225</sup> Giulio Fara, *Orizzonti musicali nella Glottologia*, «L'Italia dialettale. Rivista di dialettologia italiana», XVII, 1941, pp. 81-131 (qui p. 88).

<sup>226</sup> Cfr. L. Rasi, *L'arte del comico*, cit., p. 87. Rispetto alle prime tre (voce di bronzo, d'oro e d'argento), la «voce velata» era intesa da Rasi come un ulteriore registro, utile per esprimere il «mistero» e le situazioni di «silenzio, solitudine, affanno» (cfr. Id., *La lettura ad alta voce*, cit., p. 28).

<sup>227</sup> Così Rasi in *ivi*, p. 26: «L'organo della voce può somigliarsi ad un pianoforte. Non saper modulare la voce, non saper dare ad essa il colorito dovuto, insomma: non saper leggere o parlare, vale quanto mettere le mani alla cieca sulla tastiera di un pianoforte; non ne uscirà che un accozzo di note barbaro, assordante. [...] Le note di mezzo sono quelle che il lettore deve prendere come base. Si facciano di quando in quando procedere e succedere con arte da note acute e gravi, e la voce diverrà il pianoforte suonato dalle mani di un grande maestro». Una tale impostazione della declamazione, di natura esplicitamente 'musicale' (seppur in un'accezione attoriale di questo termine), non fu prerogativa esclusiva di Rasi. Le esigenze dettate

Predilezione del monologo e modulazione della voce attraverso i registri vocali: furono dunque questi gli elementi propedeutici per l'approdo ai melologhi, un genere che si prestava mirabilmente alla messa in pratica di tali interessi. Ottant'anni più tardi, questi aspetti rivestiranno un ruolo centrale anche per Bene, nel momento dell'ingresso nello stesso repertorio. Senza stabilire rapporti di discendenza, ma limitandosi a segnalare alcune analogie, è interessante soffermarsi sulla formulazione fornita da Bene intorno a questi argomenti, lungo una posizione culturale oscillante fra «tradizione e ricerca»<sup>228</sup>.

Sono numerosi i riferimenti da parte di Bene alla forma del monologo, da lui considerata la «più nobile»<sup>229</sup> e applicata anche ai dialoghi, ridotti a una condizione affine allo stato del «soliloquio» descritto da Derrida nel libro su Husserl del 1967, *La Voix et le Phénomène*<sup>230</sup>. Nel saggio sulla *Voce di Narciso*, non a caso, l'attore dedicò un intero capitolo al «Monologo», accostando il genere a tematiche fondamentali, tra cui la «sospensione del tragico» (intesa, appunto, come «sospensione del dialogo»<sup>231</sup>), il rapporto con Dio e la sua 'mancanza' («Monologo interiore è parlare-cantare Dio, non le sue lodi, ma la Sua-Nostra mancanza»<sup>232</sup>), il significato stesso del teatro («il "monologo" non è un momento come un altro a teatro. È, al contrario, l'intero spettacolo. *Monologo è*

---

dall'insegnamento agirono da spinta per un'analoga sistematizzazione, proprio a Firenze, da parte di Antonio Morrocchesi, il quale dedicò ampio spazio alla «musica nella declamazione» nelle sue già ricordate *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, cit. La declamazione teatrale è stata al centro di una vera e propria fortuna trattatistica nel corso dell'Ottocento: per uno studio comparativo, cfr. il volume di Anna Sica, *La Drammatica – metodo italiano. Trattati normativi e trattati teorici*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2013.

<sup>228</sup> La famosa espressione è stata usata da Franco Quadri come titolo del primo volume (dedicato a Peter Stein, Patrice Chéreau, Ronconi, Ariane Mnouckine, Klaus Michael Grüber, Bene) del suo già citato saggio *Il teatro degli anni Settanta* pubblicato da Einaudi nel 1982.

<sup>229</sup> A proposito della concezione del monologo come «forma nobile» dell'arte teatrale, espressa da Bene nell'intervista con Quadri del 1979 (cfr. *supra* p. 50), cfr. anche, fra gli altri, Luigi Allegri, *L'artificio e l'emozione: L'attore nel teatro del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2019 (edizione ebook).

<sup>230</sup> Cfr., in particolare, i capitoli terzo («Vouloir-dire comme soliloque») e quarto («Vouloir-dire comme représentation») in J. Derrida, *La voix et le phénomène*, Presses Universitaires de France, Paris 1989<sup>5</sup>, pp. 35-52. In quest'ultimo Derrida affronta, fra gli altri, l'argomento di Husserl sull'impossibilità della comunicazione interiore, *de soi à soi*, poiché «non avrebbe alcun senso, e non avrebbe alcun senso perché non avrebbe *alcun fine*»: *ivi*, p. 53.

<sup>231</sup> «Sospensione del tragico è, tra l'altro, sospensione del dialogo. (E sì che il "monologo" è da sempre stato considerato la forma "nobile" dell'arte drammatica. E il "dialogo", la sua volgarizzazione didascalica, dialettica. Eppure anche i "grandi" attori della rappresentazione contemporanea, si sforzano di smembrare il vaneggio del monologo in frammenti dialogici, alternando sciaguratamente il "tra sé" al "detto al pubblico", come a informarlo, rassicurarlo che "pazzi" non sono)». C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 21.

<sup>232</sup> *Ivi*, p. 22.

teatro»<sup>233</sup>). Indissolubilmente legato agli stati dell'interiorità e dell'intimità, questi ultimi approfonditi anche attraverso letture di carattere poetico (Hölderlin<sup>234</sup>) e filosofico (Heidegger, Derrida<sup>235</sup>), il monologo si prestava mirabilmente come luogo di formazione ideale per un'estetica teatrale di carattere non esclusivamente letterario, ma accompagnato da indicazioni pratiche per la scena riguardanti l'uso della voce e del gesto. Così scriveva Bene, in un testo dal valore quasi programmatico:

Recitare a nessuno (e comunque mai rivolti al partner di turno).  
Come i pazzi, appunto.  
Gelosamente custodire (esibire-nascondere) i propri gesti.  
Smontare la frase, la parola stessa; disorganizzare la sintassi.  
Affidare il suono alla strumentazione fonica.  
Espropriare la dizione dal palcoscenico delle patibolari abitudini del "già sentito", disattendendola nel volume dell'amplificazione elettronica. (Il concertato-dialettico della scena di "prosa" è risibilmente disertato anche dall'"umorismo involontario").  
Ridimensione del proprio corpo, a tutta riprova della incompatibilità con il volume della voce ormai espropriata, "*separata dal suo corpo*".  
*Inabitabilità della voce mediante il play-back*<sup>236</sup>.

Si assiste, in queste brevi righe, alla messa in connessione di elementi attoriali tipici (voce, gesto) con alcune caratteristiche centrali nel teatro di Bene, fra cui la

---

<sup>233</sup> *Ibidem*.

<sup>234</sup> Il tema dell'intimità è emblematicamente richiamato da Bene nell'epigrafe alla *Voce di Narciso*, attraverso un frammento poetico tardo di Hölderlin («Alles ist innig», *Tutto è intimo*): cfr F. Hölderlin, *Gestalt und Geist*, in *Stuttgarter Ausgabe*, vol. II, t. 1, Kohlhammer, Stuttgart 1951, p. 321. È interessante segnalare che il contributo apportato da Bene sull'intimità appare oramai acquisito e 'naturalizzato' negli studi teatrali, applicato anche oltre lo stesso Bene e in rapporto a esperienze che non sono tuttavia da lui slegate, sebbene spesso non sia ricordato. Cfr., ad esempio, il saggio di Noémie Fargier, *Intrusions. Intimité, oralité, et intersubjectivité dans les théâtres de Romeo Castellucci, Gisèle Vienne et Rimini Protokoll*, in *Le son du théâtre. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, CNRS Éditions, Paris 2016, pp. 475-486, dove il tema è trattato in rapporto alle categorie dell'ascolto e dell'oblio di sé (per un'estesa recensione, cfr. il saggio di Livia Cavaglieri, *Tempo di un acoustic turn anche negli studi teatrali*, «Mimesis Journal», 7, 1, 2018, pp. 145-157).

<sup>235</sup> M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, edizione italiana a cura di Leonardo Amoroso, Adelphi, Milano 1988 (ed. orig. Id., *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Klostermann, Frankfurt Am Main 1981). In uno studio sul cinema di Bene, Alessandro Cappabianca ha segnalato la trattazione di Derrida sul «monologo»: «come ha scritto Derrida, chiosando Husserl, è nel monologo, nel linguaggio senza comunicazione, "nella voce del tutto bassa della 'vita solitaria dell'anima' (im einsamen Seelenleben) che bisogna cercare la purezza non compromessa dell'espressione"»: cfr. Id., *Carmelo Bene. Il cinema oltre se stesso*, cit., edizione ebook. La citazione è tratta da J. Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, a cura di Gianfranco Dalmaso, Jaca Book, Milano 1968, p. 52.

<sup>236</sup> C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., pp. 22-23.

«disorganizzazione della sintassi» (un procedimento che egli affermò di aver portato a massimo compimento nel suo *Pinocchio*<sup>237</sup>) e l'uso dell'amplificazione sonora e del *play-back*, qui presentati in relazione al raggiungimento della condizione di «voce separata dal corpo», che altrove egli aveva richiamato da San Tommaso<sup>238</sup>. Ma, come spesso capita in Bene, anche in questo caso la formulazione di un tema conteneva il suo contestuale rifiuto. Fu questa la sorte riservata ai monologhi laforguiani dell'*Amleto*, ad esempio, trascritti su «bigliettini» di carta gettati per terra o masticati<sup>239</sup>.

In una recente intervista condotta da Franco Perrelli presso il Teatro Stabile di Torino, nel novembre del 2016, Gabriele Lavia ha attribuito a Bene la conoscenza e l'uso della medesima classificazione della voce nei diversi metalli di cui ho parlato poco sopra. Questa testimonianza è particolarmente rilevante, poiché introduce un elemento sino a oggi completamente assente negli scritti dell'attore e negli studi a lui dedicati. Nel corso dell'intervista, Lavia ha così affermato:

[Carmelo Bene] aveva i suoi trigrammi. Quante volte lui faceva il disegnino delle tre righe. Non il pentagramma, il trigramma: con la voce di bronzo, la voce d'oro, la voce d'argento. Lui a volte si trascriveva la parte, per la sua *phonè*. [...] Quando doveva cambiare, usava il trigramma: “Questa me la faccio tutta nella zona d'argento, questa nella zona di bronzo, questa nella zona d'oro”<sup>240</sup>.

---

<sup>237</sup> Cfr., a questo proposito, le dichiarazioni di Bene nell'intervista a Savarese *Bene in cucina*, cit., p. 142. Sul significato della «scomposizione» in *Pinocchio* si veda Salvatore Presti, *Carmelo Bene o della scomposizione, La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi*, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-6.

<sup>238</sup> Cfr. *supra*, p. 20, n. 73. Il riferimento «agli angeli in San Tommaso» è espresso da Bene anche nel dialogo con Alberto Signorini e Sergio Colomba in C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 159. Per l'Aquinate, in accordo con il Damasceno (*De fide orthodoxa*, 1) gli angeli sono dotati di una peculiare corporeità di natura intelligibile, mentre la pura immaterialità è attribuita soltanto a Dio («Angeli habent corpora naturaliter sibi unita»: *Summa theologiae*, I<sup>o</sup> q. 51 a. 1 arg. 1). Bene si trova circondato dagli angeli nella suggestiva scenografia per lo spettacolo *Hommelette for Hamlet* del 1987, realizzata da Gino Marotta: oggi, grazie a un progetto di restauro, gli angeli di Marotta si trovano esposti al pubblico negli ex locali dell'Ospedale dello Spirito Santo a Lecce.

<sup>239</sup> Nell'*Amleto* televisivo del 1974 Bene affidava a Orazio alcuni brani testuali dell'opera, trascritti su bigliettini di carta. Già nell'intervista a Carla Tatò sull'*Amleto* del 1967, raccolta da Petrini, l'attrice aveva raccontato l'assenza di un copione convenzionale nello spettacolo teatrale, sostituito appunto da bigliettini di carta: «[Carmelo] faceva dei momenti di cosiddetto monologo ma la maggior parte di questo *Amleto*... [...] i passaggi dell'*Amleto* lui li leggeva su dei bigliettini che prendeva dalle sue tasche, questo ricordo che mi colpì»: cfr. il *Colloquio con Carla Tatò (Roma, 1 ottobre 2003)* in A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, cit., p. 172.

<sup>240</sup> Cito qui dall'incontro con Gabriele Lavia, introdotto e moderato da Franco Perrelli, su *L'uomo dal fiore in bocca*, nell'ambito della rassegna «Retrosceca 2016/17» presso il Teatro Gobetti di Torino, il 23

Una testimonianza analoga era stata rilasciata dal regista, poco tempo prima, in un articolo polemico sull'uso dell'amplificazione sonora a teatro, oggi divenuta quasi consuetudinaria. Dopo aver manifestato la propria avversità nei confronti dell'impiego dei microfoni da parte degli attori, Lavia faceva una sola eccezione per Bene («Carmelo era un artista. Gli altri che usano il microfono sono falsari»<sup>241</sup>), in virtù dell'uso particolare dell'amplificazione sonora e della partitura teatrale da questi condotto. Una partitura che, anche qui, era ricordata nella forma di un «trigramma»:

Carmelo poetò (mise in opera) il dire, lo staccò dal corpo e lo consegnò a un gigantismo sonoro meccanico che esaltava appunto la fonazione. Anche le sue casse altoparlanti erano gigantesche, qualcuno lo ricorderà. Ne discutevamo spesso con Carmelo e, ovviamente, non eravamo mai d'accordo. Voleva convincermi ad usare il microfono. E lui lo usava in un «certo modo», dividendo la voce secondo una certa musicalità fissata in un trigramma vocale (una specie di pentagramma a tre sole righe su cui trascriveva la parte da recitare)<sup>242</sup>.

Allo stato attuale della documentazione, l'uso di una simile partitura in forma di «trigramma», insieme alla definizione dei metalli della voce, non trova ulteriore riscontro. Questi elementi non sono stati confermati nelle interviste alle persone che ho potuto incontrare sino a qui e che hanno lavorato con Bene, negli anni della stagione concertistica e in quelli successivi: Lydia Mancinelli, Sonia Bergamasco, Marcello Panni, Luisa Viglietti. L'unico riferimento all'uso di un trigramma, a me noto, si trova in uno studio del 1986 di Bruno Venturi dedicato al *Manfred*<sup>243</sup>. Fondandosi sui suoi studi universitari di carattere semiologico, Venturi propose una scansione della voce di Bene su di una «partitura musicale» individuata proprio nella forma di un «trigramma». Esaminando la scena dell'incontro fra Manfred e il cacciatore di camosci, lo studioso illustrava il suo esperimento nei seguenti termini:

---

novembre 2016. La registrazione dell'intervista è disponibile presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

<sup>241</sup> Gabriele Lavia, *Il microfono e il teatro*, «Huffington Post», 7 novembre 2014 ([https://www.huffingtonpost.it/gabriele-lavia/il-microfono-e-il-teatro\\_b\\_6119694.html](https://www.huffingtonpost.it/gabriele-lavia/il-microfono-e-il-teatro_b_6119694.html), ultima consultazione 10 gennaio 2019).

<sup>242</sup> *Ibidem*.

<sup>243</sup> Bruno Venturi, *Il testo come partitura*, «Teatro festival», 4, giugno-luglio 1986, p. 57.

Dal brano in questione è stata dedotta all'ascolto una partitura musicale inerente al recitativo, composto di un monologo e di un dialogo [...]. La partitura è svolta su un trigramma, ciascun rigo del quale indica i principali registri vocali – le «diverse ottave» (C. Bene): tesa, misto, petto. Al suono corrisponde l'andamento di una linea che sarà retta nei casi di «recto tono», spezzata nei picchi o dislivelli tonali, e curva nelle variazioni melodiche<sup>244</sup>.

Per condurre questo tipo di analisi, Venturi scandì il testo in «unità ritmiche», distinte non da «criteri sintattici o frastici, ma solo da criteri metrici»<sup>245</sup>. A illustrazione del procedimento egli accluse la rappresentazione grafica del trigramma, volto a descrivere visivamente le modulazioni della voce nella declamazione di Bene. Ciò che Venturi proponeva, in sintesi, era un'«analisi musicale sulla partitura», condotta da tre punti di osservazione: ritmico, tonale, retorico, quest'ultimo sviluppato attraverso i concetti di «ritmo, *ornatus* e *amplificatio*»<sup>246</sup>. Con il suo contributo l'autore auspicava di farsi promotore di un «processo di educazione musicale, che da alcuni secoli risulta estraneo al fare pratico, e alla storiografia teatrale»<sup>247</sup>. Se tali intenti siano stati realizzati, negli anni a seguire, è difficile affermarlo; ciò che è certo è che lo studio fu approvato per la stampa da Bene, al quale il giovane studioso presentò personalmente la propria ricerca in un incontro con l'attore a Bologna<sup>248</sup>.

Ma ancor prima di questi sviluppi lo stesso Bene aveva posto ripetutamente l'accento sull'importanza della partitura, da lui indicata come *trait d'union* fra fasi distinte della sua carriera. Tale centralità fu evidenziata, fra gli altri, da Quadri<sup>249</sup>, Cardone<sup>250</sup> e nuovamente

---

<sup>244</sup> *Ibidem*.

<sup>245</sup> Ivi, p. 58.

<sup>246</sup> Ivi, p. 59. Nella scena dell'incontro con il cacciatore di Camosci, Venturi riscontra «un'alternanza dominante nei registri 'petto-misto'». Altrettanto interessante è la descrizione dell'«andamento rigoroso e "pulito" del monologo, [cui] succede quello più movimentato del dialogo: frequenti sono infatti i registri misti, ovvero quei registri non ben definiti, frutto della fusione di più "colori"»: *ibidem*.

<sup>247</sup> Ivi, p. 57.

<sup>248</sup> In un'intervista telefonica che ho potuto rivolgergli recentemente, Bruno Ventura – oggi regista e pedagogo teatrale – mi ha gentilmente raccontato l'episodio dell'intervista a Bene, da lui svolta a conclusione degli studi universitari (egli si laureò presso il DAMS di Bologna con Franco Ruffini nel 1986).

<sup>249</sup> «L'Otello doveva segnare il suo addio al teatro e in effetti basandosi tutto sulla partitura sonora già entrava nel campo della musica»: F. Quadri, *Carmelo Bene* in Id., *Il teatro degli anni Settanta*, cit., p. 327.

<sup>250</sup> Nel suo saggio già citato, risalente a quegli stessi anni, anche Salvatore Cardone aveva contestualizzato «il "cantato" della recitazione [di Bene] in una partitura complessiva le cui linee musicali riguardano i gesti, i silenzi, le luci, gli aspetti metrici come quelli visivi, oltre che sonori; poi agito come rottura di un equilibrio, come ricerca continua contro ogni cristallizzazione di modelli fissi»: Id., *La regia negata*, cit., pp. 82-83.

da Bene nell'intervista del 1979 già citata, *Dopo la parola, la musica*. Così, infatti, egli si esprime in quell'occasione:

Quando parlo del mio desiderio di avvicinarmi alla musica ciò non costituisce una novità per me ma semmai una affermazione in loco – ecco il *Manfred* all'Accademia di S. Cecilia, – di un metodo che tutti i musicisti che mi hanno visto mi hanno riconosciuto anche in passato, chiamando i miei lavori in qualche modo 'spartiti' e non 'copioni'<sup>251</sup>.

Con contenuti affini Bene presentò il proprio lavoro anche in Francia, in occasione del *Macbeth* parigino del 1983. Sollecitato a fornire una definizione della propria operazione teatrale, egli pose l'accento sulla necessità, da lui avvertita, di «ritrovare una partitura della parola»<sup>252</sup>. In un'intervista di quell'anno raccolta da Manganaro e pubblicata nel programma di sala del *Macbeth* al Théâtre de Paris, egli affermò:

Je travaille Shakespeare pour retrouver une partition de la parole et dans ce sens je suis le seul qui sache ôter de scène au lieu de mettre en scène. Ce qui me lie à Shakespeare et m'en délie, ce n'est pas tant le rapport que j'y trouve avec la musique – encore un autre genre – mais avec la musicalité : l'image, le geste, tout devient *phonè* qui, elle, n'est pas une ou plusieurs voix. Tout doit devenir une instrumentation où ne s'exercerait aucun pouvoir particulier, où rien ne serait déjà décidé, mais où une des places centrales serait celle de la fragilité, de l'abandon, de la pure perte, de la faiblesse jusqu'à l'évanouissement<sup>253</sup>.

Un punto di vista analogo, sempre in Francia, apparve nell'intervista sul *Macbeth* del 1983 a cura di Colette Godard già ricordata, nella quale la notizia dello spettacolo di Bene era presentata in diretta correlazione con il *Manfred* e con i temi della musicalità della declamazione. Usando le parole di Deleuze, ormai divenute metro di misura 'ufficiale' per l'assimilazione del fenomeno Bene, l'attore italiano, «opérateur des intensités», era passato da un «continuum visuel et sonore»<sup>254</sup> dei suoi precedenti spettacoli teatrali a una predilezione dell'elemento sonoro, nel suono e nell'immagine. Così, infatti, aveva scritto Deleuze:

---

<sup>251</sup> P. Acquafredda, *Carmelo Bene: dopo la parola, la musica*, cit., p. 86.

<sup>252</sup> *Carmelo Bene. Propos recueillis par Jean-Paul Manganaro in Macbeth. Un spectacle de Carmelo Bene*, programma di sala, Théâtre de Paris, Festival d'Automn, 11-16 octobre 1983, p. 3.

<sup>253</sup> *Ibidem*.

<sup>254</sup> G. Deleuze, *Carmelo Bene, un opérateur d'intensités*, «Festival d'Automne à Paris, 1972-1982», Temps actuel (foglio di sala).

[Bene] semble maintenant mettre l'accent sur l'élément sonore et vocal de l'image, dans un rapport de plus en plus profond avec la musique, comme en témoigne le *Manfred* de 1980, à la Scala de Milan. C'est un nouveau « *sprechgesang* », fait de toutes les variations de vitesse et d'intensité, de timbre et de ton. CB est un des créateurs les mieux préparés aujourd'hui aux nouvelles possibilités de l'audio-visuel ; il dispose d'un champ d'invention qui fait de lui l'un des maîtres actuels de l'image<sup>255</sup>.

«Tout devient *phonè*»<sup>256</sup>, annunciò dunque Bene con la maggior sintesi che spesso contraddistinse le dichiarazioni rilasciate in Francia. La rivendicazione di un'autonomia d'attore rispetto alle componenti convenzionali del teatro trovava nella nozione di *phonè* un contenitore ideale. Come già era avvenuto nel monologo, in essa l'uso della voce e dell'amplificazione sonora giungevano alle radici più profonde della 'ricerca impossibile'<sup>257</sup>: *voce separata dal corpo*, il «super attore» rifuggiva le leggi della rappresentazione per far ritorno a un «grande teatro» improntato sull'incomunicabilità e sulla negazione della volontà, del soggetto, del linguaggio<sup>258</sup>. Entro questo contesto, ancora una volta, la parola aveva trovato un luogo rinnovato di espressione in un incontro fortunato fra musicalità e declamazione. Anche la terminologia della critica teatrale di quegli anni riflette, in maniera abbastanza lampante, l'osservazione di una nuova fase nel lavoro di Bene. Così scriveva nel 1980 Erasmo Valente, ad esempio, a proposito del *Manfred*:

La parola afferma, attraverso la voce, una nuova autonomia, una nuova autosufficienza: la parola che è il principio delle cose. Carmelo Bene ne svolge il filo con una tessitura che diremmo polifonica. Dà ai versi il carattere di una partitura di parole, capace di risuonare simultaneamente, come un coro. È un coro di dolcezze e di proteste, di nenie e di festa, un coro, anche, di tragedie<sup>259</sup>.

---

<sup>255</sup> *Ibidem*.

<sup>256</sup> *Ibidem*. Pochi anni più tardi diverrà celebre la frase di apertura nel volume sull'*Adelchi*, dove la *phonè* (la dimensione orale) è presentata come superamento della rappresentazione e rifiuto della storia (la dimensione scritta): «Tutta la storia è storia della *phonè*. Si dà rappresentazione solo nella pagina scritta; la storia redatta, che non è più quella storia». C. Bene, *L'Adelchi o della volgarità del politico*, cit.

<sup>257</sup> *La ricerca impossibile* è il titolo del volume di studi dedicato a Bene in occasione della Biennale teatro del 1989: cfr. *supra*, p. 8.

<sup>258</sup> Michel Cournot, *Permission de syncope*, «Le Monde», 16 ottobre 1983 (recensione al *Macbeth* di Bene).

<sup>259</sup> Erasmo Valente, *Un sonoro schiaffo di Carmelo*, «l'Unità», 12 ottobre 1980, p. 9.

Tra le nozioni maggiormente discusse nel pensiero di Bene, la *phonè* è divenuta oggetto d'indagine in un ampio filone di studi di carattere teorico ancora oggi vitale<sup>260</sup>. Sebbene essa trovi la propria origine in alcuni scritti filosofici antecedenti, cui è plausibile che lo stesso attore avesse inizialmente fatto riferimento (Heidegger e Derrida in particolare), l'importanza attribuita da Bene a tale nozione ha senz'altro contribuito, in maniera determinante, allo sviluppo di una vera e propria fortuna critica che si è estesa anche oltre i confini del teatro. Tali derivazioni filosofiche, già più volte sondate nella bibliografia critica, non costituiscono l'ambito principale del mio studio, maggiormente orientato alle fonti teatrali e agli sviluppi storici rispetto all'arte della scena. Sotto questo profilo è tuttavia innegabile l'importanza del nesso istituito da Bene tra teoria e pratica; un nesso che, nel *Lorenzaccio* del 1986, si stringerà al punto tale da divenire misura di un nuovo modo di stare sulla scena, scandita nella dicotomia fra *chronos* e *aion*, fra temporale ed eterno<sup>261</sup>. Ma nel processo di 'amplificazione critica' sorta a partire dalle riflessioni teoriche di Bene si è anche assistito, abbastanza paradossalmente, a fenomeni di perdita che ultimamente sono apparsi sempre più marcati: proprio là dove egli aveva esercitato il suo maggior peso concettuale, l'attore è divenuto oggetto di impliciti omaggi e, con il tempo, di esplicite omissioni, talvolta persino sfociate in appropriazioni intellettuali che

---

<sup>260</sup> Fra i contributi più importanti sulla *phonè* ricordo il saggio di Roberto Tessari, *Carmelo Bene: una macchina di phonè per il silenzio di Narciso*, in *Il grande attore nell'Otto e Novecento*, cit., pp. 31-47. Alcuni saggi, più recenti, sono inoltre i seguenti: Raffaele Furno, *Carmelo Bene's phonè. Radical Renovation or Reinvented Tradition of an Italian Outcast Actor*, in *The Italian method of La Drammatica. Its Legacy and Reception*, edited by Anna Sica, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 205-219; Rosario Diana, *Phonè / Bene (Schedario). Un'installazione per pensare*, «RTH – Research Trends in Humanities. Education & Philosophy», 5, 2018, pp. 65-69; Paolo Colombo, *La phonè quotidiana. Attraverso la Fonopedia*, «Mimesis Journal», 8, 1, 2019, pp. 133-152. Il tema ha anche ispirato un numero di contributi apparsi su diverse testate online: fra gli altri, Giacomo Maria Prati, *Metafisica della phonè. La teologia negativa di Carmelo Bene*, «Wsimag.com», 14 marzo 2018 (<https://wsimag.com/it/cultura/36881-metafisica-della-phonè>, ultima consultazione 7 gennaio 2019), Giuseppe Giordano, *Carmelo Bene e il delirio nella phonè: uno strano interludio nel grembo materno*, «Artapartofculture.net», 9 maggio 2019 (<https://www.artapartofculture.net/2019/05/09/carmelo-bene-e-il-delirio-nella-phonè/>, ultima consultazione 7 gennaio 2019).

<sup>261</sup> La dicotomia fra le opposte concezioni del tempo *aion* e *chronos* era stata teorizzata da Deleuze nel saggio del 1969 sulla *Logique du sens*: «secondo Kronos soltanto il presente esiste nel tempo», «secondo Aion soltanto il passato e il futuro insistono e sussistono nel tempo» (cfr. G. Deleuze, *Logica del senso*, trad. it. di Mario De Stefanis, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 145-150; ed. or. Minuit, Paris 1969, pp. 190-197).

tuttavia non riescono a nascondere completamente la fonte della loro autentica derivazione<sup>262</sup>.

Con riferimento al teatro di Bene, la ‘nascita’ e lo sviluppo della *phonè* sono stati contestualizzati da Piergiorgio Giacchè nel suo volume di taglio antropologico dedicato all’attore, da questi approvato<sup>263</sup>. Immediatamente successiva alla stagione concertistica di Bene, ma a essa intimamente legata, la *phonè* si posiziona nel corso degli anni Ottanta come nucleo estetico e concettuale di transizione verso la nascita della «macchina attoriale», definita da Bene come «l’invenzione-realizzazione di un attore-macchina [che] basterebbe da sola a marcare gli ultimi tremila anni di nonstoria del teatro»<sup>264</sup>. Sullo sfondo della rinascita di interesse verso la voce, tutt’oggi estesa anche agli studi classici<sup>265</sup> e filosofici<sup>266</sup>, la *phonè* aveva trovato le sue trattazioni principali in Heidegger (già Pareyson aveva sottolineato il termine nelle sue *Glosse a Essere e tempo*, anteriori al 1938<sup>267</sup>) e in Derrida<sup>268</sup>. A partire da due famosi passi della *Politica* (1253a 9-19) e della

---

<sup>262</sup> È questo il caso di alcuni recenti manuali di uso della voce, dove la *phonè*, presentata in toni affini alla formulazione di Bene, è trattata senza menzioni all’autore salentino: cfr., ad esempio, Antonio Amitrano, *La voce. Uno strumento dei professionisti che promuovono la salute*, Springer, Milano 2010, pp. 11-12.

<sup>263</sup> Nel suo libro sull’*Antropologia della macchina attoriale*, Giacchè ha definito l’ambito di delimitazione per il significato della *phonè* in relazione al teatro di Bene: secondo lo studioso, essa deve essere letta non come semplice estensione della voce, bensì come nesso fra immagine e suono all’interno della parola. cfr. P. Giacchè, *Carmelo Bene*, cit., p. 141.

<sup>264</sup> C. Bene, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 337. Nel 1993, pur senza un esplicito riferimento a Bene, Rossana Dalmonte affermava che la *phonè* è un tema «attuale da almeno duemila anni nelle sue diverse possibili forme: rapporti suono/senso, oralità/scrittura, voce/testo, musica/poesia»: cfr. R. Dalmonte, *Parole di musica e poesia*, «il verri», 1-2, 1993, pp. 31-44 (qui p. 31).

<sup>265</sup> Fra le indagini di carattere filologico tutt’oggi di riferimento, segnalo il volume di Maurizio Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Einaudi, Torino 2008.

<sup>266</sup> Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1984; *Fonè. La voce e la traccia*, a cura di Stefano Mecatti, La casa Usher, Firenze 1985; Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna 1992; Vincenzo Cuomo, *Le parole della voce. Lineamenti di una filosofia della phonè*, Edisud, Salerno 1998; Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2005. Ancora più recente è *Mediations of Disruption in Post-Conflict Cinema* dove alla *phonè* è dedicato un paragrafo (*Voice and the Acoustics Unconscious*), ed. by Adriana Martins, Alexandra Lopes, Mónica Dias, Macmillan, London 2016, p. 47. Cfr. anche, Claudio Fontana, *La scrittura della filosofia. Platone, Vico, Nietzsche*, Hestia, Cernusco Lombardone 1994, p. 90 (a proposito della nozione in Heidegger). Per una recente indagine sulla nozione di *phonè* in Heidegger, cfr. Krzysztof Ziarek, *Language after Heidegger*, Indiana University Press, Bloomington 2013, p. 157; Wanda Torres Gregory, *Heidegger’s Path to Language*, Lexington Books, Lanham-Boulder-New York-London, 2016 (cfr. in particolare il quinto capitolo).

<sup>267</sup> Luigi Pareyson, *Glosse a Sein und Zeit di Martin Heidegger*, a cura di Maria Luisa Lamberto e Ugo Ugazio, Trauben, Torino 2007, p. 79.

<sup>268</sup> Jacques Derrida, *La farmacia di Platone*, Jaca Book, Milano 2015. Nell’introduzione al volume Silvano Petrosino sintetizza la contrapposizione fra *logos* e *phonè* in Derrida (cfr. Id., *Ancora su Il pharamon di*

*Poetica* (1457a, 5-30), nei quali Aristotele distingue la voce degli uomini da quella degli animali per l'uso della parola e per la capacità significante, è stata spesso oggetto di discussione l'interpretazione dell'espressione *phoné semantike*<sup>269</sup>. Oltre a questi riferimenti, Ferraris ha evidenziato un passo del *De anima* (428b 5 sgg.)<sup>270</sup>, dove lo Stagirita definisce nuovamente ciò che rende suono (*psòfos*), voce (*phonè*): ossia il significato, in virtù del quale «la *phonè* è una specie dello *psòfos* emesso dalla lingua, ma è *semantike*, esprime ciò che si *imprime* nell'anima»<sup>271</sup>.

Se dunque l'«epoca della *phonè*», così definita da Derrida nel 1967<sup>272</sup>, ha una sua genesi anteriore, è tuttavia a Bene che si deve riconoscere non solo l'avvento nella sfera teatrale, bensì anche l'avvio di una fortuna critica in direzioni interne<sup>273</sup> ed esterne alla

---

Derrida: «al *logos* in quanto vita si addice pertanto più la *phonè* che non la *grammè*, la voce che è la testimonianza stessa della presenza della vita», p. 13). Per la critica al logocentrismo in Derrida, e per un'analisi delle rispettive analogie e differenze con il pensiero di Lyotard, cfr. Maurizio Ferraris, *La svolta testuale. Il decostruzionismo in Derrida, Lyotard, gli "Yale Critics"*, Unicopli, Milano 1986, pp. 30-31 (nello stesso volume Ferraris evidenzia un passo della nota introduttiva di Derrida al saggio su *Freud et la scène de l'écriture* contenuto in J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, trad. it. Gianni Pozzi, introduzione di Gianni Vattimo, Einaudi, Torino 2002, pp. 255-297).

<sup>269</sup> Per una trattazione complessiva sulla questione rimando al già citato saggio di A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale* all'interno del progetto di ricerca «Il *logos* come *phoné semantike*: corsi e ricorsi di una vicenda interpretativa», condotto dal 2001 al 2004 da Cavarero e Olivia Guaraldo. Ricordo infine, il numero sul tema *Phoné semantike* della rivista di letteratura «il verri», apparso nel marzo-giugno 1993 (n. 1 dell'annata): il libro contiene contributi di Ivan Fonagy (*Il significato dello stile vocale*), Rossana Dalmonte (*Parole di musica e di poesia*), Fabrizio Frasnedi (*La voce e il senso*), Niva Lorenzini (*La voce nel testo poetico*), Paolo Curci e Ciro Ruggerini (*Innato ed acquisito nello sviluppo del linguaggio. Recenti teorie ed osservazioni cliniche*), Gianfranco Denes (*Il contributo della neuropsicologia alla conoscenza del sistema semantico*), Antonio Di Benedetto (*L'inconscio attraverso la musica e la vocalità*), Giuliana Montanari-Cesare Secchi (*Le alterazioni espressive del timbro nel canto. Considerazioni sul Traié complet de l'Art du Chant di Manuel García, 1847*), Paolo Bagni (*Efficacia della parola*), Lucio Vetri (*La «poesia fonetico-sonora»*), Ermanno Comuzio (*Voce/Volto. Problemi della vocalità nel doppiaggio cinematografico*).

<sup>270</sup> Maurizio Ferraris, *Voce, scrittura e interpretazione dal Perì Hermeneias alla grammatologia*, «Convegno Internazionale sul tema: Ermeneutica e critica. Atti dei convegni Lincei (Roma, 7-8 ottobre 1966), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1998, pp. 25-48 (qui p. 47). Negli scritti di Ferraris, ricordo anche i contributi alla *phonè* presenti in *Promemoria sulla 'svolta testuale'*, «Nuova corrente», 31, 1984; *Derrida 1975-1985. Sviluppi teorici e fortuna filosofica*, «Nuova corrente», 31, 1984.

<sup>271</sup> *Ibidem*.

<sup>272</sup> La citazione da J. Derrida, *La voix et le phénomène* si trova anche riportata, in maniera significativa, come epigrafe a un capitolo sui madrigali nel volume di Danielle Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*, Vrin, Paris 2006, p. 197. Per un approfondimento sulla *phonè* in Derrida segnalo le pagine di Mariapia Telmon, *La differenza praticata. Saggio su Derrida*, Jaca Book, Milano 1997, pp. 70-73 (§2.2 «L'accusa: il legame *logos-phoné*»).

<sup>273</sup> Oggi la nozione di *phonè* ha assunto una sua autonomia critica, tanto da essere chiamata in causa per altri autori e attori teatrali senza più un richiamo esplicito all'attore salentino: cfr., ad esempio, i riferimenti alla *phonè* contenuti in Carlo Titomanlio e Igor Vazzaz, *Il più grande performer vivente. Il teatro di Antonio*

scena. Categoria applicata da Bene «a posteriori», secondo rodati processi di ‘ri-scrittura’ che sono stati valutati, in alcuni casi, persino come auto-mistificanti<sup>274</sup>, la *phonè* è investita dall’attore di un’importanza teorica tale da renderne impossibile la liquidazione.

Fu Maurizio Grande, vicino a Bene in quegli anni, a sintetizzare la dicotomia fra «voce e parola», associata al mito di Narciso nella formulazione cara all’attore. Secondo il semiologo, il quale includeva nel discorso teorico anche il tema della destrutturazione del soggetto, «nello specchio frantumato del soggetto-Narciso, si ha la contrapposizione di *phonè* e *logos*, di voce e parola. La verbalità diventa eco interiore, carne senza corpo, mormorio esistenziale del soggetto-attore»<sup>275</sup>. Nel corso degli anni, questo tipo di associazioni accompagneranno l’attore lungo i suoi successivi passi e diverranno un modello inevitabile per quanti guarderanno alla sua esperienza. «Incipit Carmelo Bene», affermò Pierre Klossowski nel 1981, riconoscendo all’attore un punto di svolta senza pari nel teatro europeo. Questi, per parte sua, accolse la suggestione e si confermò nel ruolo di spartiacque designato, quando – con un percepibile richiamo all’*Ecce homo* di Nietzsche – sentenziò: «C’è un teatro prima di Carmelo Bene e dopo Carmelo Bene»<sup>276</sup>.

Per quanto riguarda l’ambito della letteratura italiana, è interessante segnalare la rapida ricezione fiorentina della *phonè*: una nozione i cui risvolti poetici, nella città che come si è visto vantava una lunga tradizione sui temi della declamazione teatrale, furono

---

Rezza e Flavia Mastrella, «Mimesis Journal», 2, 2, 2013 (<https://journals.openedition.org/mimesis/414>, ultima consultazione 7 gennaio 2019); e in Dominique Budor, *Il testo scritto e la phonè nel teatro pirandelliano*, in *Ars Dramatica: Studi Sulla Poetica Di Luigi Pirandello. Atti Del Simposio Internazionale Sul Teatro Pirandelliano*, Boston College, 27-29 Ottobre 1994, a cura di Rena A. Syska-Lamparska, Lang, New York 1996, pp. 145-155. Secondo Boudor «il rapporto tra il testo scritto e la *phonè* si situa, sul piano teorico, a valle della problematica pirandelliana dell’azione parlata, definita sin dal 1899 nel primo saggio sul teatro, quando Pirandello auspica la necessaria scomparsa del “poeta drammatico” per affidare la genesi della particolare espressione di ogni carattere sul palcoscenico al potere che hanno le “persone del dramma”, ovvero i personaggi, di comporre nel fuoco dell’azione il proprio linguaggio» (ivi, p. 145).

<sup>274</sup> Cfr. il saggio di Elisa Ragni già ricordato, nel quale la studiosa rilegge l’assenza, nelle due autobiografie di Bene, del primo soggiorno parigino alla luce di tale processo di rimozione: «Questa significativa rimozione è frutto della ricostruzione parziale, incompleta e inesatta che l’artista fornisce a posteriori del primo quindicennio di lavoro, falsandone le prospettive interpretative, alla luce di una poetica che, fondata sull’uso dell’amplificazione, sulla teoria della *phonè*, sull’impossibilità della rappresentazione e sulla negazione della storia, viene, in realtà, elaborata e sviluppata solo in un secondo momento» (Ead., *Nota su Carmelo Bene in Francia*, cit., p. 228).

<sup>275</sup> Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero. Ideologie e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Bulzoni, Roma 1985, p. 63 (ma cfr. anche p. 197 e 210).

<sup>276</sup> Giuseppe Tesorio, *L’«ira funesta» di Carmelo Bene*, «Corriere della Sera», 25 luglio 1989, p. 30.

rapidamente colti. Ne è una testimonianza lo scritto di Piero Bigongiari del 1982 intitolato *Tra phonè e graphè*, nel quale il poeta toscano trattava questi due estremi (suono e segno) alla luce della *coincidentia oppositorum*<sup>277</sup>. Apparso inizialmente su «Paradigma», il testo fu riproposto in un volume del 1985 dedicato all'*Evento immobile*, emblematicamente preceduto da due brani di Hölderlin<sup>278</sup> (*l'Hyperion* di Bene, con Marcello Panni, è del 1981) e di Lacan<sup>279</sup>. Oltre alla presenza di questi autori, citati in veste epigrafica, spiccano in maniera lampante i numerosi temi condivisi con Bene: l'avversione nei confronti della prosa (*recta oratio*) a favore della poesia (*versa oratio*), la concezione non cronologica del tempo, il richiamo della voce fra Eco e Narciso, la ripetizione e la *différance*, il «canto monodico senza contappunto», la ricerca dell'oblio, il ribaltamento dei rapporti di forza fra orale e scritto<sup>280</sup>.

Come ricordato poco fa, il saggio sulla *Voce di Narciso* di Bene si apre con un'epigrafe da Hölderlin, tratta da una poesia già particolarmente cara ad Heidegger<sup>281</sup>: *Alles ist innig / Das scheidet / So birgt der Dichter. / Werwegener! Mochtest von Angesicht*

---

<sup>277</sup> Piero Bigongiari, *Tra phonè e graphè*, in Id., *L'evento immobile*, Jaca Book, Milano 1985, pp. 11-22 (originariamente apparso in «Paradigma», 5, 1983, pp. 3-13).

<sup>278</sup> Il passo di Hölderlin citato da Bigongiari era tratto dalla raccolta di scritti del poeta tedesco *Sul tragico* all'epoca appena curata da Remo Bodei per Feltrinelli (Milano 1980). Il tragico in Hölderlin, come noto, era stato inoltre tema di indagine per Peter Szondi: per un recente studio cfr. Elena Polledri, *Peter Szondi. «Sul tragico» di Hölderlin*, «Studia theodisca – Hölderliniana», III, 2018, pp. 217-254.

<sup>279</sup> Questa la frase di Lacan citata da Bigongiari nell'apertura del volume: «Nessun linguaggio sarebbe dire il vero sul vero, perché la verità si fonda sul fatto che parla, e non ha altro modo per farlo». Il passo, frequentemente citato negli studi, è contenuto nel testo della conferenza di Lacan del 1965 *La scienza e la verità* (ora in Id., *Scritti*, Fabbri, Milano 2007, II, p. 872).

<sup>280</sup> A distanza di anni la poetessa fiorentina Rosaria Lo Russo ha ricordato il clima sorto intorno alla moda della *phonè* negli anni Ottanta: «[...] E poi facevo una scuola di teatro, e vidi e conobbi e amai Piera Degli Esposti, Carmelo Bene, Tadeusz Kantor, Leo De Berardinis, i Magazzini Criminali così ho cominciato ad arrangiare qualche poesia anche io, avendo in mente il teatro e la moda della *phonè*. [...] L'idea di *phonè* di Bigongiari era troppo vaga e legata alla fede in un verbo verboso, non da poveri di spirito. E io capivo invece il bello dell'essere poveri di spirito, ingenui e stupiti. [...] Le idee pure e astratte del saggio bigongiariano *Tra phonè e graphè* – uscito su un numero di «Paragone» dell'83 – trovavano esiti praticabili e fondamentali scientifici in un volume del «verri» – *Phonè Semantiké* –, uscito nel '93, fondamentale per la mia formazione». *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo: Bologna, 8-11 maggio 2003. Atti del convegno*, Pendragon, Bologna 2005, pp. 237-238. Della Lo Russo, insegnante di «letteratura e lettura di poesia ad alta voce» ricordo anche la pubblicazione di *Melologhi* (Mazzoli, s.l. 2001) e *Lo dittatore amore. Melologhi*, Effigie, Milano 2004.

<sup>281</sup> M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, edizione italiana a c. di Leonardo Amoroso, Adelphi, Milano 1988 (ed. orig. Id., *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, a c. di F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt Am Main 1981).

/zu Angesicht / Die Seele sehn. / Du gehest in Flammern unter<sup>282</sup>. Il componimento tardo, *Gestalt und Geist* («Forma e spirito»), era stato infatti identificato dal filosofo tedesco come un «detto-guida» di particolare importanza: *Alles ist innig*, «tutto è intimo». È questo, secondo Heidegger, un insegnamento fondamentale, evidenziato nei suoi scritti sul poeta, apparsi a partire dalla prima conferenza a Roma nell'aprile del 1936 dedicata al «pensiero poetante» di Hölderlin<sup>283</sup>. Il tema della poesia hölderliniana è dunque quello dell'intimità (*Innigkeit*), intesa da Heidegger come «il nome della coappartenenza dell'estraneo, del regnare dello stupore, dell'appello del timore».<sup>284</sup> Tenendo «divise le cose nel loro contrasto», l'intimità «al tempo stesso le racchiude insieme»<sup>285</sup>: ciò avviene proprio nella scrittura poetica di Hölderlin che, come evocato sin dal titolo della conferenza romana, era considerata da Heidegger l'«essenza stessa della poesia»<sup>286</sup>. Nel coesistere delle reciproche differenze, l'intimità *trasporta* una cosa nell'altra («dèi e uomini», «terra e cielo»)<sup>287</sup>, senza «confondere e cancellare le distinzioni»<sup>288</sup>.

L'atto poetico del «trasporto di una cosa nell'altra» si rispecchia in Bene, artefice della scena, nella concezione della voce, da lui intesa non in quanto veicolo di comunicazione, bensì come «un precipitarsi da un dentro a un altro dentro»<sup>289</sup>. Traslando il discorso dall'ambito filosofico a quello del teatro, senza tuttavia richiamare

<sup>282</sup> F. Holderlin, *Gestalt und Geist*, Stuttgarter Ausgabe, vol. II, t. 1, Kohlhammer, Stuttgart 1951, p. 321.

<sup>283</sup> Gli scritti di Heidegger su Hölderlin sono raccolti nei volumi 4 e 39 delle *Opere complete* (*Gesamtausgabe*). Su invito di Giovanni Gentile, Heidegger pronunciò il suo discorso a Roma il 2 aprile 1936 presso Villa Sciarra, sede dell'Istituto Italiano di Studi Germanici. Il testo della conferenza è ora contenuto in M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., pp. 39-58.

<sup>284</sup> M. Heidegger, *Vorwort zur Lesung von Hölderlins Gedichten*, in *GA* Bd. 4, p. 196.

<sup>285</sup> M. Heidegger, *La poesia di Holderlin*, cit., p. 44.

<sup>286</sup> Cfr. anche M. Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, cit., p. 42.

<sup>287</sup> *GA* Bd. 4, p. 196.

<sup>288</sup> M. Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, cit., p. 42. Terra e cielo, dei e uomini, costituiscono i quattro lati del quadrato (*Geviert*), figura assunta da Heidegger a simbolo del rapporto di coappartenenza fra le due coppie di opposti. Si tratta di una risonanza di quattro voci (cielo, terra, uomo, dio), nell'incontro delle quali «il destino raccoglie l'intero rapporto infinito». Nell'«antica (a stento udita) saga del loro coappartenere», i quattro lati non sono tuttavia un'unica linea continua: essi sono *in-finiti*, contigui ma discontinui, tenuti insieme dalla forza invisibile dalla potenza raccogliente propria dell'Essere («"quattro" non significa qui il computo di una somma, ma la figura di per sé unita del rapporto in-finito delle voci del destino»). Cfr. *ivi*, pp. 203-204.

<sup>289</sup> C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 131. L'intervento, a cura di Maurizio Grande, da cui è tratto il passo qui citato, non è presente nel volume delle *Opere. Con l'autobiografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano 2008<sup>3</sup>. Anche nella sua autobiografia in forma d'intervista, Bene parlò di un «di dentro che tra-passa a un altro di dentro» (C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 339).

esplicitamente l'analisi heideggeriana, anche Grande richiamò questa lettura, affermando che «il teatro di Carmelo officia la separazione e esige nella separazione l'intimità dei singoli<sup>290</sup>». Non a caso, proprio il concetto di intimità era stato evocato a più riprese da Bene nel saggio sulla *Voce di Narciso*. In un paragrafo intitolato *Hölderlin e la fine dell'esprimersi*, l'attore prese in esame alcuni versi dell'abbozzo hölderliniano, già citato nell'epigrafe, declinandoli intorno alla propria concezione del teatro. Dapprima, egli stabilì i punti estremi di una tradizione teatrale alla quale, pur presentandola, come secondo abitudine, in negativo, ricondusse anche la sua esperienza: dall'uso dell'amplificazione presso gli antichi Greci sino ad Antonin Artaud, da lui considerato grande nella scrittura ma superato a teatro. Anche nell'ambito musicale egli si professò «al di là del bene e del male», facendo «quadrare un cerchio che né Schönberg né Scriabin musicalmente avevano quadrato» (raccogliendo qui, su questo versante, la suggestione di Gilles Deleuze che aveva collocato la declamazione di Bene oltre lo *Sprechgesang*). Poste queste coordinate, Bene evidenziò a sua volta la connessione intrinseca tra intimità e separazione. Così scrisse, commentando i versi di Hölderlin: «*Alles ist innig*, dice Hölderlin, *Das scheidet, Scheidet*: separa, scinde. “Tu bruci in fiamme”, sì, ma dentro»<sup>291</sup>.

Heidegger, tuttavia, aveva elevato l'intimità a un'ulteriore sfera del pensiero filosofico, affermando che «il sacro è l'intimità stessa, è “il cuore”»<sup>292</sup>. Per il filosofo «la poesia è il fondamento dell'Essere nella fondamentale apertura dell'intimità» («*Dichtung als Stiftung des Seyns in der gründenden Eröffnung der Innigkeit*<sup>293</sup>»), e l'intimità «è il segreto (*Geheimnis*) che appartiene a questo Essere»<sup>294</sup>. Pur se evidenti, le parentele fra la trattazione heideggeriana e le riflessioni di Bene a proposito di *Gestalt und Geist* non sono state tuttavia sottolineate dai suoi commentatori: forse, in quanto difficilmente conciliabili con le posizioni anti-ontologiche di Bene (supportate anche dalle sue frequentazioni nichiliste), poi rigidamente assunte e difese dalla critica. Si potrebbe allora affermare che

---

<sup>290</sup> C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 167.

<sup>291</sup> L'affermazione di Bene è citata in M. Grande, *Il soggetto senza protesi*, in C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 130.

<sup>292</sup> M. Heidegger, *La poesia di Holderlin*, cit., p. 88.

<sup>293</sup> *GA Bd. 39*, p. 250.

<sup>294</sup> *Ibidem*. A questo proposito, cfr. anche Caterina Resta, *Il luogo e le vie: geografie del pensiero in Martin Heidegger*, FrancoAngeli, Milano 1996, p. 117.

se, da un lato, il palcoscenico di Bene nega e «non sopporta l'essere, in aperta ostilità a Parmenide, Heidegger, Lévinas»<sup>295</sup>, dall'altro, tuttavia, esso attinge a nozioni che vi sono 'intimamente' legate. Heidegger, del resto, fu un autore ampiamente studiato da Bene, come testimoniano le numerose sottolineature e annotazioni sui libri del filosofo tedesco, conservati presso la biblioteca personale di Carmelo Bene (*Essere e tempo*, *Che cos'è la metafisica?*, *Sentieri interrotti* e il libro su Nietzsche, tuttavia poi andato smarrito<sup>296</sup>).

Si è visto come Bene, dunque, menzioni a più riprese l'intimità prendendo ispirazione dall'abbozzo di Hölderlin già esaminato da Heidegger. Nell'ambito della sua stagione concertistica, l'inveramento scenico di questo piano di ascolto avvenne grazie all'uso della tecnica, da lui pienamente conquistata proprio in quegli anni. Così, egli affermò di poter restituire allo spettatore la possibilità di «maturare un'intimità d'ascolto» proprio mediante il «prodigio della strumentazione fonico-amplificata»<sup>297</sup>. «Tecnologicamente come?», si domandava Carmelo Bene. La risposta la fornì egli stesso:

[grazie a] dieci-dodicimila watt emessi dall'assemblaggio distinto di tre o quattro impianti acustici (e in cui io, in assoluta riservatezza e in tutto abbandono, farnetico la mia lettura come *non-ricordo*), gli spettatori al Teatro Argentina sono penetrati all'interno del loro corpo d'ascolto. Ecco il *di dentro* che tra-passa a un altro *di dentro*. *Voce ascolto e voce-udita*, intime proprio perché dislocate, sottratte l'una all'altra<sup>298</sup>

A una strumentazione tecnologica di questa entità, dovevano corrispondere, da parte dell'attore, una 'straordinaria' gamma vocale e con una particolare ginnastica

---

<sup>295</sup> Sono parole di Umberto Artioli (cfr. U. Artioli, *Morire di teatro per l'increato*, in C. Bene, *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, cit., p. 28).

<sup>296</sup> Si deve a Francesca Oppedisano una prima ricognizione sui materiali appartenuti al Fondo Carmelo Bene, all'epoca in cui essi erano ancora consultabili. Fra i numerosi ambiti di studio, la ricercatrice ha anche evidenziato il notevole interesse coltivato da Bene per Heidegger, affermando che l'attenzione di Bene nei confronti dell'Essere sarebbe inquadrabile solo nell'accezione heideggeriana dello «stato di gettatezza (*Geworfenheit*)»: Cfr. F. Oppedisano, *Carmelo Bene. Un lottatore contro il suo tempo*, cit., p. 217. Tale lettura, tuttavia, mi pare che debba essere riequilibrata, sia per Bene, sia per Heidegger: da un lato, poiché essa astrae una nozione isolandola da un sistema più ampio e complesso, dall'altro perché suggerisce interpretazioni e traduzioni che sono già state considerate «pericolose» (intendendo la «gettatezza» di *Geworfenheit* come semplice «abbandono»: cfr., a questo proposito, William J. Richardson, *Heidegger. Through Phenomenology to Thought*, preface by M. Heidegger, Fordham University Press, New York 2003<sup>3</sup>, p. 37). L'abbandono, di converso, è tematizzato soprattutto negli scritti posteriori alla *Kehre* (fra cui *Gelassenheit*, 1955), sulla scia della mistica di Meister Eckhart: un 'lasciar essere' contrassegnato dall'attività, che comporta la decisione per l'autenticità.

<sup>297</sup> C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 167.

<sup>298</sup> Cfr. *ivi*, p. 339.

diaframmatica. Nella sua autobiografia, a questo proposito, egli fornì successivamente anche qualche indicazione pratica: «quello che più conta, allora come oggi, è segmentare i respiri (contrazioni diaframmatiche) all'interno della fascia-registri e del “basso continuo-fondamentale” (che Schopenhauer assegna alla “volontà cieca”))»<sup>299</sup>.

I riferimenti a Schopenhauer, considerato da Bene un pensatore «senza eguali», sono molto frequenti nel discorso dell'attore salentino. Il «basso continuo» (o «basso fondamentale»), qui menzionato, è per Schopenhauer il grado inferiore di oggettivazione della volontà, corrispondente in natura alla materia inerte<sup>300</sup>. A questo proposito, Giovanni Piana si è soffermato su tale *nexus idearum*, mostrando come esso costituisca un'associazione d'idee diretta ma anche «arrischiata» in Schopenhauer. Il filosofo si era infatti avvalso di una norma della teoria musicale raccogliendo tuttavia due nozioni distinte in una sola: quella di *basso profondo*, unita a quella di *suono grave*. Senza addentrarmi qui in una discussione musicologica che non è di mia competenza, vorrei solo segnalare, con Piana fra gli altri studiosi, che questo concetto era stato già menzionato da Heinrich von Kleist nel 1811<sup>301</sup> ed era stato coniato per primo da Rameau, al quale si deve la sistemazione teorica del linguaggio tonale. Tuttavia, è proprio qui che tale sistemazione sarebbe stata da Schopenhauer «semplicemente presupposta come autentica fondazione teorica della musica senza richiami espliciti realmente significativi»<sup>302</sup> e senza dunque trovare una giustificazione significativa nell'esperienza<sup>303</sup>.

Rievocando *epilepsia* (ἐπιληψία) e *Mnemosine* (Μνημοσύνη) (anche su Memoria, Bene cita nuovamente un passaggio da Heidegger<sup>304</sup>) egli si rifà a un recupero della dimensione tragica nello spirito della musica. Più che una forma di comunicazione, Bene

---

<sup>299</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 338

<sup>300</sup> Cfr. G. Piana, *Teoria del sogno e dramma musicale. La metafisica della musica di Schopenhauer*, Guerini, Milano 1997, pp. 33-35.

<sup>301</sup> Cfr. Carl Dahlhaus, *Kleist Wort über den Generalbass*, in J. Kreutzer (Hrsg.), *Kleist-Jahrbuch*, Schmidt, Berlin 1894, pp. 13-24.

<sup>302</sup> G. Piana, *Teoria del sogno e dramma musicale*, cit., p. 36.

<sup>303</sup> Ivi, p. 37.

<sup>304</sup> «È chiaro che questa parola indica qualcosa di diverso dalla semplice facoltà, di cui parla la psicologia, di conservare la rappresentazione del passato. La memoria pensa il pensato [...]» (C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 34). Il passo di Heidegger sulla Memoria come «madre delle Muse» era stato citato anche da Carlo Sini nel suo libro di quell'anno *Kinesis: saggio d'interpretazione*, Spirali, Milano 1982, pp. 50-51. Per il brano in questione cfr. M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, a c. di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, pp. 90-91 (ed. orig. *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954).

ricerca una sorta di evocazione, definendo questo procedimento, come già accennato, «un *dentro* che “soffia” in un altro *dentro*, demonicamente *immediato*»<sup>305</sup>. Per Bene il corpo è la bocca, e «la bocca è sempre grotta, spalancata o chiusa, grido-silenzio-murmure: Eco di sé stessa e delle “voci inghiottite”»<sup>306</sup>. Proprio in questo modo, «il tra sé egli (l'attore) ingerisce digerendolo *dentro di sé*»<sup>307</sup>. Rifiutando l'immagine Narciso si sottrae a essa e, negandola, fa emergere la voce. Il fenomeno narcisistico a teatro diviene dunque essenzialmente un fenomeno orale, una vocalità «vestita del riverbero»<sup>308</sup>. I resti, gli avanzi, i frantumi dell'immagine sono anch'essi elementi dilacerati della *phonè*. Così affermò Bene, in un intervento curato da Alberto Signorini nella parte conclusiva del libro:

Narciso viene meno eroicamente, perché nella tensione di quello sguardo via via perdentesi, fino all'annientamento, l'eroismo egotistico decade. A questo punto, avendo assimilato *degenerazione* del tragico e depensamento narcisistico, il non-attore-Narciso si sottrae al divenire equivoco dell'immagine, per essere pianto solo dalla sua Eco. *Il suo dire*".

In questo senso la morte di Narciso è *sospensione del tragico*, essendosi egli sottratto al “teatrino dell'Io”, e “narcisista è l'attore che eccede il tragico”<sup>309</sup>.

Ecco dunque uno dei significati dell'accostamento a Narciso, a cui Carmelo Bene si sente accomunato innanzi tutto dall'eroismo della rinuncia, dal coraggio della sua salvifica deconcentrazione e dal «depensamento»<sup>310</sup>. In questo senso, un Narciso in linea anche con la figura di Orfeo, nella lettura data da Maurice Blanchot, il quale, in uno scritto contenuto nel suo libro *Lo spazio letterario* (1955), identificava Orfeo come colui che aveva «introdotto nel pensiero dell'opera la noncuranza, nella quale l'opera è sacrificata»<sup>311</sup>.

Rinuncia dunque, ma non rassegnazione. Si avverte qui una risonanza del “non-attore/Narciso” con la figura del cavaliere della fede (Abramo), contrapposto al cavaliere dell'infinito (l'eroe tragico), del Kierkegaard di *Timore e tremore*: quest'ultimo, infatti, rinuncia sì al certo, ma lo fa per il più certo, e non si sottrae a una morale superiore.

---

<sup>305</sup> Ivi, p. 35.

<sup>306</sup> Ivi, p. 22.

<sup>307</sup> Ivi, p. 21.

<sup>308</sup> C. Bene, *Autografia d'un ritratto* in Id., *Opere*, cit., p. XXXVII.

<sup>309</sup> C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 171.

<sup>310</sup> Ivi, pp. 42, 170-171.

<sup>311</sup> Maurice Blanchot, *Lo sguardo d'Orfeo*, in Id., *Lo spazio letterario*, trad. it. G. Zanobetti, Einaudi, Torino 1975, p. 150.

Abramo, invece, «si rifiuta alla mediazione. In altri termini: non può parlare»<sup>312</sup>. Egli varca tutti i confini e ha un «*télos* più in alto»<sup>313</sup>: proprio in questo movimento verso l'alto sospende dunque la morale, agendo per volontà propria, la volontà propria che è la volontà di Dio, dal quale è richiesta questa prova di fede<sup>314</sup>. L'elogio della rinuncia da parte di Bene è assonante con l'interpretazione di Narciso data da Herbert Marcuse. In un capitolo di *Eros e civiltà* del 1955, Marcuse infatti aveva proposto una lettura fondata sulla tradizione mitologico-artistica come risposta e superamento alla teoria freudiana della *libido*. Per Marcuse, il linguaggio di Narciso è *canto* e la sua opera è *gioco*. La sua azione contemplativa si pone dunque come un «Grande Rifiuto» all'ordine repressivo imposto da Prometeo, eroe civilizzatore. L'«impossibilità» della ricerca teatrale di Bene corrisponde all'impossibilità dell'esistenza di Narciso. Così aveva scritto Marcuse: «le immagini del mondo orfico e narcisistico sono essenzialmente irreali e non realistiche. Esse rappresentano un atteggiamento e un'esistenza "impossibili"»<sup>315</sup>.

A quasi vent'anni dalla scomparsa di Bene, gli echi riverberati dall'impatto della *phonè* dentro e oltre lo stagno del teatro continuano a espandersi; il tema si presenta infatti ancora oggi vitale e fonte di ispirazione, negli studi e nella prassi, per quanti intendono porsi nella direzione da lui indicata. In questo studio si è rivolta l'attenzione, in particolar modo, alle fonti e agli eventi storici antecedenti che, pur se talvolta in forma indiretta, contribuirono alla maturazione di quell'esperienza artistica. Una descrizione estetica del teatro di Bene, viceversa, risentirebbe forse dei rischi di una narrazione impostata sul medesimo vocabolario già individuato dall'artista. Per quanto ci si possa sforzare di farne un uso 'coerente', l'appropriazione del linguaggio proprio dell'attore salentino sfocerebbe, sotto questo profilo, in esiti che sono già stati definiti ridondanti o, peggio

---

<sup>312</sup> Søren Kierkegaard, *Timore e tremore*, trad. it. Franco Fortini e Kirsten Montanari Guldbrandsen, Milano 2003, p. 52. Cfr. anche *ivi*, p. 104.

<sup>313</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>314</sup> Cfr. S. Kierkegaard, *Timore e tremore* in *Grande Antologia Filosofica*, vol. XVIII, Marzorati, Milano, 1971, pp. 1291-1292.

<sup>315</sup> Herbert Marcuse, *Eros e civiltà*, trad. it. Lorenzo Bassi, introduzione di Giovanni Jervis, Einaudi, To p. 187.

ancora, un'«involontaria parodia»<sup>316</sup>. Lo stesso Bene, con toni talvolta perentori, screditò risolutamente i tentativi di questo tipo nei suoi confronti, etichettando persino come «scemate» le analogie proposte dalla critica, ma rinviando, ancora una volta, alle considerazioni di Deleuze. A questo proposito, è significativo rileggere le considerazioni, ‘a caldo’, rilasciate nell'autobiografia del 1983, proprio intorno a questi argomenti:

E due anni dopo, occasione la mia “prima” del *Manfred*-Byron-Schumann alla Scala, dove, osannante il pubblico, la critica teatrale e musicistica balbettava interdetta tra le schede del “recitar cantando” e via scemate, eccoti ancora Gilles Deleuze che spiega, appassionato, essere quella proposta di C.B. nient'affatto fenomeno d'“altezze”, bensì sfida e vittoria del “modale” dove appunto (e, guarda caso, “affetti” si dicevano i “modi” musicali nel tempo andato), “*gli affetti diventano modi*”<sup>317</sup>.

Musicalità, dunque, in parte attinta alla musica e coniugata alla declamazione, in un contesto di restituita autonomia dell'attore rispetto al testo. Non sorprende che Bene mostrasse una notevole attenzione verso questi temi proprio nel pieno della sua stagione concertistica, mentre era alle prese con il repertorio ibrido per eccellenza dei melologi. Oltre che alle conseguenze teoriche che discenderanno dalla sua esperienza, è altrettanto interessante volgere lo sguardo a ritroso per riscontrare la presenza di riferimenti a concezioni precedenti nella storia del teatro. Proponeva, dunque, Bene un ritorno ad aspetti del passato, in polemica con il tempo a lui contemporaneo? Nel prossimo capitolo ripercorrerò il filo conduttore di una disciplina che, attraverso diverse esperienze in ambito soprattutto francese e italiano, conobbe a lungo la sua fortuna nel contesto delle accademie d'arte drammatica, sino a una sua repentina sparizione.

---

<sup>316</sup> Cfr. la recensione di Siro Ferrone a *I miei anni con Carmelo Bene* di Giuliana Rossi, «Drammaturgia», s.d (<http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=2832>, ultima consultazione 10 giugno 2019).

<sup>317</sup> C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 122.



### PARTE III. LA DECLAMAZIONE COME DISCIPLINA D'INSEGNAMENTO ACCADEMICO

#### UN EXCURSUS STORICO FRA SETTE E OTTOCENTO

Lo spunto per l'avvio di questa sezione tematica è offerto da un documentario dedicato a Bene nel 1980, a un anno dal debutto del *Manfred*. Intervistato a Venezia da Sandro Bolchi durante le prove del melologo in scena alla Fenice, in quell'occasione l'attore manifestò insofferenza verso le Accademie teatrali italiane, accusate di aver rimosso dai propri programmi didattici la metrica teatrale. Riporto, qui di seguito, lo stralcio dell'intervista in questione:

Sandro Bolchi: «Chi insegna agli attori a usare la voce, in un certo modo?».

Carmelo Bene: «Oggi, nessuno. Innanzitutto, l'attore italiano trascura il verso. L'endecasillabo, l'ottonario, il decasillabo, il quinario doppio... non sanno cosa siano. Un senario? Cos'è? Di conseguenza si è persa, anche nelle accademie, che sono fasulle – non parlo di dizione o di ortofonia – si è perso proprio il suono»<sup>1</sup>.

Eppure, sebbene tali istituzioni apparissero a Bene svuotate di contenuti per lui cruciali, esse ne erano state storicamente le custodi principali, con alterne vicende e fortune. Per

---

<sup>1</sup> Cfr. *Carmelo Bene in Musica*, regia di Sandro Bolchi, fotografia di Blasco Giurato e Nino Celeste, produzione Rai, 1979. Il servizio fu trasmesso, nel maggio del 1980, nell'ambito del programma «Variety», un titolo scelto sulla falsariga di un'omonima rivista di spettacolo statunitense. Del *Manfred* alla Fenice, Bolchi scelse di mostrare i retroscena, illustrando il rapporto intrattenuto da Bene con la città di Venezia. Così, se per i canali e i ponti di Venezia, Bene appare un dandy vestito di nero, solitario e frequentatore di locali di un mondo antico in via di estinzione, all'interno del teatro lirico egli non è solo voce recitante, bensì occupa uno spazio intermedio che tocca tutte le sfere dello spettacolo. A tal fine, intuendo l'importanza di questo tratto caratteristico di Bene, Bolchi, prima di mostrare l'attore salentino impegnato nella recitazione dei versi, si concentra sul suo ruolo registico d'insieme, insolito per un attore. Contrariamente alle consuetudini, Bene rivestì un ruolo nettamente più ampio di quanto si è soliti aspettarsi da una voce recitante di un concerto: così egli ci è mostrato mentre fornisce indicazioni tecniche precise, pur se dal leggio, sul piazzamento delle luci e sul volume dell'amplificazione sonora. In entrambi i contesti egli adopera terminologie specifiche e dimostra competenze tecniche da direttore di scena. Proprio con il direttore di scena del *Manfred* (Mauro Contini, poi divenuto suo alter-ego sulla scena del *Lorenzaccio* del 1986, realizzato per le celebrazioni medicee) egli è ripreso mentre discute sul puntamento di due diversi proiettori con luce bianca per il soprano e il contralto, da lui preferita rispetto alla scelta più imprecisa di un 'piazzato' di luci generale. Appare dunque chiaro che Bene aveva una conoscenza da non sottovalutare di molti aspetti tecnici del teatro. Il documentario offre testimonianza di una familiarità non scontata con aspetti normalmente riservati agli specialisti dell'illuminotecnica, una familiarità spesso confermata anche da altri: più recentemente, da Sergio Ariotti relativamente all'*Otello* presso lo Studio Rai di Torino. Ne emerge la volontà, da parte di Bene, di mostrare al pubblico la propria competenza in questo ambito, ma anche il piacere che traeva da questo impegno.

quanto riguarda l'Italia, l'avvenuta 'separazione' fra declamazione e arte teatrale apparve già del tutto definita alla fine del secondo conflitto mondiale, alla ripresa lenta, ma progressiva e inizialmente quasi disperata, delle attività presso l'Accademia d'arte drammatica a Roma; ma la vera discontinuità, probabilmente, era avvenuta prima, nel 1924, nell'anno, cioè, della chiusura della Scuola di Firenze. A posteriori, oggi si può ritenere che Bene, grazie alla sua popolarità, abbia avuto un'influenza anche in questo campo e abbia contribuito a puntare l'attenzione se non, indirettamente, a reintrodurre l'insegnamento in ambito teatrale<sup>2</sup>.

Prima di addentrarsi nel vivo della questione, vale la pena soffermarsi brevemente sulle premesse a questa intervista del 1980. Nel documentario, intitolato *Carmelo Bene in Musica*, l'attore è immortalato da Bolchi alle prese con le prove al microfono, le indicazioni ai tecnici e gli ascolti musicali; fuori dal teatro, egli è inquadrato negli scorci della città lagunare, dipinta con tratti romantici affini al genere dell'opera di Byron (proprio da Venezia, del resto, il poeta aveva spedito l'opera al suo editore John Murray l'8 marzo 1817). È interessante osservare le scelte estetiche e narrative operate da Bolchi per il ritratto dell'artista solitario; lo stesso Bene non dovette essere del tutto inconsapevole del gusto complessivo di tali scelte. Entrambi potevano vantare distinte e complementari capacità realizzative: in aggiunta alle doti attoriali di Bene, sempre in grado di capitalizzare anche le proprie apparizioni televisive, Bolchi aveva alle proprie spalle una lunga e proficua attività di narratore televisivo. Affermato regista di sceneggiati fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, fra cui la celebre versione dei *Fratelli Karamazov* del 1969 prodotta dalla RAI<sup>3</sup>, Bolchi, che era nato nel 1924, aveva mosso i suoi primi passi a Trieste come attore teatrale; nel 1948 egli era stato inoltre cofondatore,

---

<sup>2</sup> Presso l'Accademia nazionale d'Arte drammatico "Silvio d'Amico" sono oggi attivi i corsi di "Recitazione in versi" e di "Recitazione su partitura musicale" nel Triennio di Regia e di Recitazione, attualmente condotti rispettivamente da Monica Demuru e da Giovanni Greco (cfr. <http://www.accademiasilviiodamico.it/programmi-didattici-triennio/>, ultima consultazione 21 gennaio 2020).

<sup>3</sup> Con la sceneggiatura di Diego Fabbri e la regia di Bolchi, *I fratelli Karamazov* della Rai del 1969 raccolse un notevole successo di pubblico. Fra gli altri, ricordo la partecipazione di Sergio Tofano nel ruolo di Padre Zosima e di Salvo Randone (Fëdor Pàvlovic Karamazov), Corrado Pani (Dmitrij Fëdorovic Karamazov), Carlo Simoni (Aleksèj Fëdorovic Karamazov), Antonio Salines (Smerdjakov), Lea Massari (Agrafena Aleksandrovna). Per una recensione dell'epoca, cfr. Daisy Martini, *Per i «Karamazov» in TV una legione italiana di attori*, «Il Dramma», a. 45, n. 4, gennaio 1969, pp. 142-143.

insieme a Enzo Biagi, Massimo Dursi e Adriano Magli, della «Ribalta» di Bologna, lo stesso teatro presso il quale il giovanissimo Bene era approdato nel 1960 con il suo primissimo *Majakovskij*, in compagnia di Sylvano Bussotti<sup>4</sup>.

Proprio nell'estate di quell'anno, il 1960, era avvenuto il primo incontro fra Bolchi e Bene. Si deve a Giuliana Rossi il racconto di quell'episodio, nel quadro più complessivo di una narrazione non mitizzata di una fase della vita di Bene che fu assai precaria e che l'attore ha spesso trattato con toni letterari (uno «Jacopo Ortis rovesciato», un'«erranza totale», un'«arcadia pura»<sup>5</sup>). Fu durante il soggiorno fiorentino che la Rossi riuscì a presentare il proprio marito ad alcune persone dell'ambito culturale attive in città: fra queste, oltre al già ricordato Bussotti, anche Guido De Angelis, il traduttore dell'*Ulisse* di Joyce (pubblicato quello stesso anno), che Bene volle a tutti i costi conoscere di persona. Durante l'estate, trascorsa in Versilia, la coppia ebbe occasione di rintracciare anche Sandro Bolchi e di ottenere da questi un colloquio. Fra Bene e Bolchi vi era una distanza anagrafica di tredici anni; ma mentre il primo muoveva appena i primi passi nell'arte, il secondo era già un affermato regista. Bolchi concesse un appuntamento presso lo stabilimento balneare di Marina di Pietrasanta che era solito frequentare. L'episodio, nell'inusuale contesto di una spiaggia toscana, è raccontato dalla Rossi: dapprima, il regista sottopose all'attore una «specie di provino sul testo di D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, e mio marito con grande umiltà accettò»<sup>6</sup>. La recitazione di Bene commosse Bolchi, il quale paragonò il giovane attore a Gian Maria Volonté e ad Enrico Maria Salerno. Successivamente, prospettò alcune opportunità di collaborazione presso lo Stabile di Trieste, con una paga di «settemila lire al giorno» (una somma con la quale «ai quei tempi ci poteva campare un'intera famiglia», commentava la Rossi a posteriori<sup>7</sup>). La cosa non ebbe tuttavia seguito; anzi, ancora stando al racconto, Bolchi avrebbe riferito successivamente che Bene in quell'occasione si era comportato in maniera bizzarra, sino all'auto-ridicolizzazione, pur di mettersi in mostra di fronte al regista.

---

<sup>4</sup> Cfr. *supra*, p. 35.

<sup>5</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 115.

<sup>6</sup> G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 31.

<sup>7</sup> Cfr. *ibidem*.

Una nuova possibilità di collaborazione si presentò nel 1969, quando Umberto Orsini suggerì a Bolchi di scritturare Gian Maria Volonté e Carmelo Bene proprio per lo sceneggiato sui *Fratelli Karamazov* poco fa ricordato: il primo sarebbe stato coinvolto nel ruolo di Dmitrij, il secondo in quello di Smerdjakov. A detta di Orsini, «se il progetto si fosse realizzato, oggi sarebbe forse il più bel Karamazov nella storia della televisione, ma la Rai non fu d'accordo»<sup>8</sup>. Non è scontato, tuttavia, che Bene avrebbe accettato una simile offerta: già nel 1961, quando ancora si trovava in condizioni economiche del tutto precarie ed era stato da poco sfrattato da un appartamento a Trastevere per il mancato versamento dell'affitto, egli aveva scelto di rifiutare una proposta da parte di Franco Zeffirelli. In quel caso, il personaggio a lui riservato sarebbe stato quello di Mercuzio, per una messa in scena teatrale del *Romeo e Giulietta*. Bene declinò più volte l'invito e volle recarsi a Roma per comunicare a Zeffirelli i motivi della propria decisione<sup>9</sup>. In occasione di quel viaggio, inoltre, ebbe occasione di incontrare anche Sarah Ferrati e l'attore fiorentino Alfredo Bianchini.

Erano questi gli antecedenti che Sandro Bolchi e Carmelo Bene avevano alle loro spalle quando, nel 1980, si incontrarono nuovamente a Venezia, questa volta in tutt'altre condizioni. Fresco di debutto con il *Manfred*, l'attore era approdato alla Fenice con una *tournee* che avrebbe toccato i più importanti teatri lirici d'Italia e, di lì a poco, sarebbe culminata alla Scala di Milano. Il tema della metrica teatrale, toccato nell'intervista, non era in effetti di importanza minore per Bene, il quale si propose spesso come l'artefice del recupero di una tradizione perduta. Lamentando l'assenza di un'adeguata formazione in seno alle Accademie, egli delineò contestualmente una delle chiavi di lettura della sua operazione sul *Manfred* e sul teatro in generale. Sulla sua esperienza da allievo alla fine degli anni Cinquanta, del resto, Bene non ebbe mai parole di elogio. Mescolando episodi goliardici a giudizi personali, l'attore dipinse nei suoi scritti autobiografici un quadro d'insieme poco lusinghiero: il mondo dell'Accademia gli era parso stantio e modaiolo al

---

<sup>8</sup> Per il racconto di quest'episodio cfr. il recente volume di Mirko Capozzoli, *Gian Maria Volonté*, Add, Torino 2018 (edizione e-book).

<sup>9</sup> Forse Bene non doveva essere del tutto immemore di quell'episodio quando, nel 1974, propose la sua versione del dramma shakesperiano: in quel caso egli assunse su di sé la figura di Mercuzio, in una personale riscrittura secondo la quale il personaggio si ostinava a non voler morire.

tempo stesso, schiacciato sulle tendenze del mondo contemporaneo ma retrogrado e conservatore, ampolloso nei confronti della storia del teatro ma dimentico delle tradizioni del passato più importanti. In un clima di questo tipo, egli reagì con una condotta esuberante che gli valse la fama, in parte probabilmente mitizzata, dell'allievo più temibile dell'Accademia, e per questo più in vista. Ma sul piano sostanziale, alle mancanze didattiche avvertite già in gioventù egli sentì di dover supplire individualmente: dapprima, con la frequentazione e l'ascolto di 'vecchi' esponenti del teatro italiano, appartenenti a una generazione precedente alla sua e ancora portatori di una concezione più ampia dell'uso della voce; successivamente, con il recupero di tale dimensione nell'ambito dei suoi spettacoli, seppur spesso all'insegna della parodia. Da qui l'appellativo di «fasulle» per le accademie di teatro contemporanee, accusate di aver adottato una prospettiva limitata in merito all'insegnamento della voce, ridotta alle sole «dizione e ortofonia». Parallelamente a queste osservazioni egli ironizzò anche sul naturalismo teatrale e sui percorsi interiori della reminiscenza<sup>10</sup>: così, se «il metodo per risvegliare i sentimenti era l'Accademia Sharoff, quello per addormentarli la “Silvio D'Amico»<sup>11</sup>: «Stanislavskij beato»<sup>12</sup>. Furono questi i toni con cui Bene approcciò la questione, affrontando a modo suo un argomento – quello delle Scuole di teatro – che negli ultimi anni del Novecento che avrebbe attirato anche le attenzioni di altri importanti realizzatori europei (ricordo, in particolare, la trattazione di Eugenio Barba in un contributo del 1998 sulla *Conoscenza tacita: dispersione ed eredità*<sup>13</sup>).

Si tratta di polemiche che, se osservate in una prospettiva storica, rispecchiano mutamenti effettivamente intercorsi nel corso del Novecento. Nell'ambito di un più generale slittamento di centralità dalla parola all'immagine, e dalla dimensione sonora a quella visiva, anche le Accademie di teatro si erano adeguate ai cambiamenti dello

---

<sup>10</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 44.

<sup>11</sup> Ivi, p. 47.

<sup>12</sup> Ivi, p. 44.

<sup>13</sup> Eugenio Barba, *Conoscenza tacita: dispersione ed eredità*, «Teatro e Storia», a. XIII, n. 20-21, 1998-1999, pp. 39-58. Cfr., in particolare, il paragrafo *Molte scuole*, pp. 48-52, dove Barba affronta la storia e l'eredità delle scuole di teatro, dal Seicento al Novecento, e definisce una «nebulosa» la trattatistica ottocentesca sul gesto e sulla declamazione: una materia «interessante per gli storici del teatro, ma ininfluenza per la vita pratica delle scene»; una «"nebulosa pedagogica" che diventò, invece, influente nel Novecento, ma cambiando toni, ambizioni e prospettive».

spettacolo nei nuovi linguaggi, abdicando progressivamente alla funzione di conservazione e di sviluppo di discipline più antiche attinenti soprattutto alla voce, a favore delle nuove esigenze dettate dall'intrattenimento. L'insegnamento della recitazione, nello specifico, fu poi aggiornato al realismo dello schermo, nei confronti dei quali le tecniche della declamazione finirono per assumere l'accezione negativa e desueta che ancora oggi spesso le circonda. Non stupisce, allora, che «immagine» e «immedesimazione» siano state fra i bersagli più frequentemente colpiti da Bene nella sua riflessione critica sull'arte teatrale.

Eppure, volgendo lo sguardo indietro di appena qualche decennio, si osserva una situazione ben diversa, di segno quasi opposto rispetto a quella dipinta e denunciata da Bene. Limitandoci al Settecento, e a tutto l'Ottocento sino ai primi decenni del Novecento, e lasciando da parte la tradizione precedente (in particolare quella di età classica<sup>14</sup>), furono infatti le Accademie, spesso esplicitamente intitolate in questo senso, le istituzioni depositarie dell'insegnamento della declamazione e della metrica teatrale, mentre le istanze più inerenti alla recitazione, volte alla ricerca della «verità» e delle emozioni sulla scena, furono prerogativa dei protagonisti del palcoscenico, organizzati in nuclei pedagogici che Barba ha raccolto nell'espressione di «*guru collettivo*», suggerendo un confronto con il 'guru individuale' di estrazione novecentesca.

---

<sup>14</sup> Fra i numerosi studi sulla declamazione nella tradizione classica ricordo, oltre al recente volume già citato di Francesca Romana Nocchi sulle *Tecniche teatrali in Quintiliano*, anche il saggio di Emilio Pianezzola, *Declamatori a teatro. Per una messa in scena delle Controversiae di Seneca il Vecchio*, in *Gli Annei: una famiglia nella storia e nella cultura in Roma imperiale. Atti del Convegno internazionale di Milano-Pavia, 2-6 maggio 2000*, Como 2003, pp. 91-99 (per una recensione agli studi di Pianezzola, «un benemerito negli studi sulle scuole di declamazione», cfr. Alfredo Casamento, *I declamatori a lezione di teatro. La retorica e i luoghi comuni della commedia*, in *I luoghi comuni della commedia antica*, a cura di Gianna Petrone e Maurizio Massimo Bianco, Flaccovio, Palermo 2007, pp. 135-150, qui p. 147).

## Capitolo 6. La declamazione in Francia fra teatro e arte oratoria

Nel 2006 Alain Zaepffel, contro-tenore e professore di Musica vocale al Conservatorio di Parigi, si interrogò sui motivi di una separazione storica, quella fra musica e declamazione, le cui cause non sono state ancora del tutto indagate e comprese. In un saggio dedicato al tema, egli pose la seguente domanda: per quali motivi, dopo secoli di coabitazione, «comédiens et musiciens se sont-ils à un moment donné séparés?<sup>15</sup>». Nell'ambito di questa ricerca mi limiterò a ripercorrere alcuni eventi significativi relativi all'insegnamento della declamazione in Francia dalla fine del XVII secolo sino agli inizi del XX secolo. Per meglio mostrare le tappe che segnarono tale cammino, nel prosieguo di questo paragrafo proporrò un breve *excursus* che culminerà nell'istituzione della cattedra di Declamazione a Firenze nel 1811. Come noto, infatti, l'Ottocento fu un periodo di fervidi scambi e di influenze reciproche fra il contesto francese e quello italiano, la cui eredità fu infine raccolta nel 1882 da Luigi Rasi al momento del suo insediamento come direttore della Regia Scuola di Declamazione di Firenze, l'ultima istituzione italiana incentrata sull'insegnamento di tale disciplina.

In un volume di riferimento del 1895 sulle *Anciennes écoles de déclamation dramatique*, Constant Pierre ripercorse le vicende delle Scuole di declamazione francesi proprio all'insegna del rapporto di vicinanza fra la declamazione e la musica: così, se a proposito dei primi decenni del Settecento egli aveva indicato nella musica una delle 'responsabili' del 'declino' della declamazione, alla fine del secolo lo studioso riconobbe proprio nell'intervento di quest'arte il «soccorso» prestato alla declamazione, capace di riscattarla dall'abbandono delle istituzioni<sup>16</sup>. Oltre al volume di Pierre, si deve a Théodor Lassabathie una preziosa *Histoire du conservatoire impérial de musique et de déclamation*, apparsa nel 1860 a Parigi<sup>17</sup>; l'opera è ancora oggi una fonte di informazioni

---

<sup>15</sup> Alain Zaepffel, *Quelques notes sur la déclamation...*, «Insistance», 2, 1, 2006, pp. 65-72 (qui p. 65).

<sup>16</sup> «La musique, qui avait failli causer la décadence de l'art du comédien – du moins on l'en avait accusée – vint à son secours en facilitant la réalisation des projets qui avaient tant de peine à prendre corps». Constant Pierre, *Les Anciennes écoles de déclamation dramatique*, Tresse et Stock, Paris 1895, p. 17.

<sup>17</sup> Théodor Lassabathie, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*, Lévy Frères, Paris 1860. Amministratore del Conservatorio, Lassabathie si avvale tuttavia quasi esclusivamente di

preziosa sulla storia dell'istituzione parigina sino alla metà del XIX secolo. Negli ultimi anni si è inoltre registrato un marcato ritorno di interesse in Francia, soprattutto nell'ambito musicale, intorno alla lunga vicenda del Conservatoire de Paris e dell'Académie Royale de Musique<sup>18</sup>. Per quanto riguarda, nello specifico, gli sviluppi della declamazione in seno a tali istituzioni, alcuni contributi storiografici più mirati hanno gettato le basi per una possibile ricostruzione storica di un cammino di formazione che, rispetto ai percorsi musicali, ha in genere suscitato minori attenzioni. Nello spazio di questa trattazione si cercherà di fornire un quadro che tenga conto delle fonti antiche e delle prospettive contemporanee, ivi comprese le problematiche metodologiche che sono state avanzate più recentemente.

In Italia e in Francia, il Seicento segnò l'avvio della stagione delle accademie. Il primo fautore di un rapporto di coappartenenza stabile tra la declamazione e la musica in seno a un'Accademia francese fu il fiorentino Giovanni Battista Lully, attivo in Francia sin dal 1652. Naturalizzato francese, Lully, fra le vicende alterne che segnarono il suo successo alla corte di Luigi XIV<sup>19</sup>, fondò e diresse dal 1672 l'École de chant et de déclamation in seno all'Opéra di Parigi (un evento da leggere in parallelo alla data del 1666, quando in Italia era stata fondata l'Accademia filarmonica di Bologna<sup>20</sup>). Forte anche della proficua collaborazione con Molière e Beauchamp, culminata in celebri rappresentazioni fra cui *Le Bourgeois gentilhomme* del 1670, Lully fu un compositore particolarmente attento all'arte

---

documenti presenti negli archivi del segretariato, incorrendo inevitabilmente in alcune lacune nella narrazione.

<sup>18</sup> Sulla storia dell'insegnamento pubblico della musica in Francia tra il 1795 e il 1914 è stato condotto un progetto di ricerca in seno all'École Pratique des Hautes Etudes fra il 2014 e il 2017, finanziato dall'Agence National de la Recherche e in collaborazione con gli Archives nationales, la Bibliothèque nationale de France/IReMus-CNRS, e il Conservatoire national de musique et de danse de Paris. A questo proposito, si veda la pagina web del progetto: <http://sapat.ephe.sorbonne.fr/histoire-de-l'enseignement-public-de-la-musique-en-france-au-xixe-siecle-1795-1914--25.htm> (ultima consultazione: 12 agosto 2019).

<sup>19</sup> Oscillando tra spinte per un ritorno al classicismo e l'influenza del barocco, la corte di Luigi XIV fu centro di un dibattito culturale che coinvolse anche il teatro, divenendo quest'arte un luogo di sintesi per eccellenza fra istanze filosofiche diverse: cfr., a questo proposito, l'inquadramento teorico offerto da Franco Perrelli nel suo libro sulle *Poetiche e teorie del teatro*, Carocci, Roma 2015 (seconda edizione 2018), pp. 105-107. Come ricordato da Perrelli, Nietzsche, nel saggio sul *Dramma musicale greco* del 1870, individuò nella stagione della tragedia classica francese l'affermazione del «dialogo privo della musica», nella conseguente riduzione dell'opera tragica «a “libretto” incentrato sull'“intrigo”» (ivi, p. 105).

<sup>20</sup> Fra i volumi di riferimento sulla storia dell'istituzione bolognese si veda Osvaldo Gambassi, *L'Accademia filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Olschki, Firenze 1992.

della parola, e dedicò un'attenzione costante a tale disciplina anche nell'ambito delle sue opere musicali: «andate ad ascoltare la Champmeslé se volete comprendere la mia musica», avrebbe egli affermato in una citazione frequentemente ricordata<sup>21</sup>, per sottolineare il peso esercitato su di lui dalla declamazione francese nel lavoro dell'attrice tragica, a lui contemporanea e interprete di Racine. L'«oscillazione» tra parola e voce umana, già presente – secondo Romain Rolland<sup>22</sup> – nella scrittura di Lully, Gluck e Grétry, rispecchiava ideali musicali fondati proprio sulla declamazione tragica, destinati a lasciare una traccia profonda anche negli anni a venire. In continuità con l'impostazione di Lully, fu successivamente l'esperienza della scuola inaugurata nel 1698 dal soprano Marthe Le Rochois. Nell'anno del suo ritiro dalla carriera canora e al culmine della fama, la Le Rochois dette vita a una nuova École de chant et de déclamation in Rue Saint-Honoré, le cui attività proseguirono sino al 1726. Legata a Lully da uno stretto rapporto di collaborazione durato quasi vent'anni, la cantante affrontò più di quindici ruoli scritti dal compositore e mantenne l'impostazione da questi ricevuta anche negli anni successivi alla sua morte.

Dove l'insegnamento della declamazione non fu inizialmente contemplato, invece, fu presso la scuola fondata nel 1714 all'Hotel de l'Académie royale de Musique, nell'aristocratica e centrale rue Saint-Nicaise, oggi non più esistente<sup>23</sup>. Nota con il soprannome di «Magasin», la scuola funzionò a lungo come centro di formazione coreutico per eccellenza per l'approdo all'Opéra (le allieve vennero rinominate, con un'accezione vagamente dispregiativa, *filles du Magasin*). A detta del giornalista e critico d'arte Roger Baschet, in un libro del 1943, l'insegnamento condotto nella scuola «ne

---

<sup>21</sup> Fra le numerose ricorrenze, la frase attribuita a Lully era stata riportata dal compositore Reynaldo Hahn nel quarto capitolo («Qu'appelle-t-on avoir du style ?») del suo volume *Du chant*, Lafitte, Paris 1920 (ora disponibile online all'indirizzo: <https://reynaldo-hahn.net/Textes/RH/duchant4.htm>, data ultima consultazione: 10 agosto 2019).

<sup>22</sup> Romain Rolland, *Notes sur Lully*, «Le Mercure Musical» (La Revue Musicale S.I.M.), Volume 3, 15 January 1907 (ora disponibile online: <http://libserv14.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabh19070115-01.2.5&>, ultima consultazione 10 agosto 2019).

<sup>23</sup> Nella vigilia del Natale del 1800, Rue Saint-Nicaise fu sede di uno dei più noti attentati contro Napoleone Bonaparte, avvenuto mentre questi si recava all'Opéra per assistere a un'esecuzione dell'oratorio *Die Schöpfung* di Haydn (per la notizia cfr., fra gli altri Jacob Burckhardt, *Geschichte des Revolutionszeitalters*, in *Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 28, Beck, München; Schwabe, Basel 2009, p. 831).

brillait ni par la méthode ni par le travail»<sup>24</sup>; per quanto riguarda l'oggetto qui preso in esame, fu solo nel 1775 che si registrò l'inserimento della declamazione come disciplina di studio. Ma al clima meno vivace di quei decenni nel contesto delle accademie francesi si possono considerare, come un contraltare, i fitti e ravvicinati eventi che segnarono la vita teatrale nel corso del secolo: la chiusura del Théâtre Italien all'Hôtel de Bourgogne nel maggio del 1697 e la cacciata di Evaristo Gherardi e degli attori italiani; la fortuna della *tragédie lyrique* e dell'*opéra-ballet* con Rameau; l'esordio di Luigi Riccoboni in Francia nel 1716 e la stagione della Comédie Italienne, la *Querelle des buffons* e il sostegno di Rousseau al teatro italiano nel *coin de la reine*, in opposizione a Rameau; la presenza di Goldoni a Parigi a partire dal 1762.

Nel mondo delle accademie una più ampia riforma avvenne solo nel 1784, quando, dopo un lungo periodo segnato da vicende alterne, un decreto reale istituì la nascita di una nuova scuola, collocata formalmente in seno all'Opéra e sita presso l'Hôtel des Menus-Plaisirs. Oltre agli insegnamenti musicali (il corso di canto fu affidato a Niccolò Piccinni, giunto a Parigi da Napoli nel 1776<sup>25</sup>), furono previsti, per regolamento, anche corsi di declamazione e di lingua francese. A posteriori, la ripresa dell'insegnamento della declamazione nel 1784 è stata letta da Lassabathie come una ideale, seppur tardiva, realizzazione dell'appello che il celebre Lekain aveva rivolto ai Gentilshommes de la Chambre du Roi, trent'anni prima, in un appello per l'istituzione di una nuova Ecole royale drammatique<sup>26</sup>. Nella proposta di Lekain, esposta il 4 settembre 1756 e firmata insieme agli attori Bellecourt e Préville, la Scuola avrebbe dovuto provvedere alla «pensione alimentare<sup>27</sup>» di quattordici allievi all'anno, divisi equamente fra entrambi i sessi; per gli esercizi essa sarebbe stata dotata di un piccolo teatro costruito presso il Palais du Luxembourg, ove si sarebbero messe a frutto le lezioni impartite settimanalmente, da parte di tre professori, sui generi della commedia e della tragedia. La formazione sarebbe

---

<sup>24</sup> Roger Baschet, *Mademoiselle Dervieux, fille d'opéra: illustré de huit planches hors-textes*, Flammarion, 1943, p. 29.

<sup>25</sup> Sull'avventura di Piccinni a Parigi rimando, fra gli altri, a Michele Calella, *Un italiano a Parigi: contributo alla biografia di N. Piccinni*, «Rivista Italiana di musicologia», vol. 30, n. 1 (1995), pp. 3-49.

<sup>26</sup> Per il testo dell'appello, cfr. Henri-Louis Lekain, *Mémoires de Lekain, précédés de réflexions sur cet acteur, et sur l'art théâtral par M. Talma*, Ledoux, Paris 1801, pp. 175-179.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

durata tre anni, al termine dei quali gli allievi avrebbero goduto di una pensione speciale istituita tramite un Fondo appositamente creato. Al momento dell'iscrizione essi avrebbero dovuto, inoltre, assumere l'impegno a rimanere estranei al genere dell'*opéra-comique*, nel corso della loro successiva carriera professionale, confrontandosi solamente con gli spettacoli appartenenti alla «bonne comédie»<sup>28</sup>, pena la sospensione della pensione, la radiazione dal registro degli allievi e la cancellazione del brevetto.

Centrale nel progetto di Lekain era il recupero della declamazione, intorno alla quale egli desiderava articolare un'ampia riforma del teatro francese. L'opinione comune, da lui riferita nell'appello del 1756, reputava infatti, erroneamente, tale arte come una branca minore dell'*opéra-comique*; ma proprio quest'ultimo genere era considerato dall'attore responsabile del degrado del teatro e bacino di cattive pratiche e di false credenze, soprattutto in seno ai giovani. Contro tali tendenze, Lekain affermava la necessità di impedire il diffondersi delle «petites ariettes, qui ne sont ni françaises ni italiennes»<sup>29</sup>, ristabilendo un sistema nazionale nel quale anche i teatri di provincia, come già in passato, contribuissero alla formazione di «une milice réelle, de laquelle on pouvoit tirer les meilleurs sujets pour compléter la troupe du Roi»<sup>30</sup>. Così egli affermava, nell'appello del 1756:

les jeunes gens de l'un et de l'autre sexe regardent le talent et la déclamation comme un art purement accessoire au nouveau genre de l'opéra comique [*sic*], qui s'est introduit en France depuis cinq ans. [...] Il en résulte que la facilité du genre, que des succès très-aisés à obtenir, que l'espoir d'une fortune prompte, leur font négliger la partie essentielle de leur art, au point d'abandonner même les principes de leur langue, qu'ils corrompent en chantant, et les notions les plus communes de leur métier. L'intelligence, l'ensemble, l'harmonie, la tradition des grands maîtres, la vraie gaieté, la diction noble et sans enflure, le naturel sans trivialité, tout se perd insensiblement par l'oubli d'un art auquel on fait succéder, de nos jours, le débit de petites ariettes, qui ne sont ni françaises ni italiennes, et qui n'en font pas moins tourner la tête<sup>31</sup>.

È interessante osservare come il progetto scolastico di Lekain, pur prevedendo la creazione di un'orchestra a disposizione degli spettacoli (menzionata nel primo articolo del regolamento), concepisse l'insegnamento dell'arte drammatica in una prospettiva

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 410.

<sup>29</sup> Ivi, p. 176.

<sup>30</sup> Ivi, p. 175.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 175-176.

autonoma, separata dall'insegnamento della musica e in linea con la necessità di operare un allontanamento dai terreni dell'*opéra-comique*, almeno per come essa si presentava alla metà del XVIII secolo. Lekain, del resto, veniva presentato al pubblico come il fautore del recupero dell'arte di Melpomene<sup>32</sup>, che sembrava incarnare, con spirito di abnegazione, una missione di conferimento di dignità al teatro, già debole di per sé nel tessuto delle società moderne e definitivamente decaduto in Francia «con la morte di Molière e con il ritiro di Baron<sup>33</sup>». Nel suo appello, Lekain menzionò anche la necessità della creazione di una biblioteca teatrale, la cui utilità, negli auspici dell'attore, si sarebbe accresciuta nel tempo sino a diventare luogo di studio quotidiano per tutti gli appassionati del teatro. Anche su questo fronte, il progetto scolastico di Lekain appare anticipatore delle future basi che caratterizzeranno le istituzioni teatrali ottocentesche, presso le quali la creazione di archivi per il teatro divenne una pratica percepita sempre più come necessaria. La vita e la fama di Lekain, del resto, precorsero fenomeni che sarebbero diventati più usuali solo nel secolo successivo o, addirittura, nel Novecento: dopo un avvio di carriera incerto, a causa delle scarse doti fisiche e vocali di cui egli sembrava disporre in giovane età<sup>34</sup>, l'attore fu notato da Voltaire e debuttò come Tito nel *Brutus* del filosofo francese<sup>35</sup>. Forte della crescente popolarità e superate le ostilità da parte degli altri membri della *Comédie Française*, Lekain finì per diventare l'esponente di punta di quella stessa istituzione, lasciando un'eredità culturale che sarà raccolta, dopo la sua morte, negli anni della Rivoluzione<sup>36</sup> e infine da Talma. Ma è la natura del rapporto fra l'attore e il filosofo

---

<sup>32</sup> «Du costume oublié zélé restaurateur, / c'est lui qui dans les droits rétablit Melpomene. / A chaque personnage il offre un autre acteur, / il étonne, il impose, il subjuge, il entraîne». Sono questi i quattro versi apposti al ritratto dell'attore in un famoso ritratto, che lo ritrae nel costume di Zaïre, stampato da Pierre Baquoy a Parigi (cfr., a questo proposito, Sophie Marchand, *Théâtre et pathétique au XVIIIe siècle: pour une esthétique de l'effet dramatique*, Honoré Champion, Paris 2009, p. 539).

<sup>33</sup> Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte: La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La Casa Usher, Firenze 1982, p. 480.

<sup>34</sup> «La nature avait donné à Lekain une physionomie désavantageuse, une voix sombre et dure, une taille épaisse, et semblait lui opposer les plus grands obstacles»: cfr. H.-L. Lekain, *Mémoires de Henri Louis Lekain*, cit., pp. X-XI.

<sup>35</sup> Sulle resistenze riscontrate da Lekain in seno alla Comédie Française, si veda, fra gli altri, Marvin Carlson, *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*, Greenwood Press, Westport-London 1998, pp. 88-89.

<sup>36</sup> Cfr. Kenneth N. McKee, *Voltaire's Brutus during the French Revolution*, «Modern Language Notes», 56, 2 (1941), pp. 100-106.

uno degli elementi più innovativi nella vita di Lekain<sup>37</sup>, che anticipa modalità d'interazione fra pratici e teorici della scena, di rara combinazione nella storia del teatro. Modalità d'interazione rare, ma non incompatibili fra loro, anche in altri contesti del Settecento europeo, se si pensa al caso emblematico di Lessing ad Amburgo; lì il filosofo tedesco, a partire dalla osservazione del lavoro attoriale di Konrad Ekhof e dalle esperienze di Gottsched, trasse la propria «sintesi» nell'*Hamburgische Dramaturgie*<sup>38</sup>, il cui modello divenne poi ispiratore, secondo Paolo Chiarini, dell'importante trattato delle *Idee sulla mimica* di Engel<sup>39</sup>. Per il percorso artistico di Lekain la relazione con Voltaire fu di vitale importanza; l'attore ottenne schiacciati successi nelle rappresentazioni delle tragedie del pensatore, in particolare nella *Zaïre* e nel *Mahomet*, recitando con lui nelle prove dello spettacolo<sup>40</sup>. Voltaire, animato da un'«ossessione per il teatro e in particolare per l'arte della recitazione»<sup>41</sup>, fu cosciente del notevole impatto culturale esercitato da Lekain. In una lettera a d'Alembert del settembre 1772, egli narrò che l'attore aveva «incantato tutta Ginevra»<sup>42</sup> recitando tre sue opere: grazie all'arte attoriale di Lekain, attraverso la forma della «lettura teatrale»<sup>43</sup> escogitata per evitare il veto della censura,

---

<sup>37</sup> A proposito dell'incontro e della collaborazione con Voltaire si veda lo scritto dello stesso Lekain, pubblicato dal figlio a tredici anni dalla morte dell'attore: H.-L. Lekain, *Faits particuliers sur ma première liaison avec M. de Voltaire*, in Id., *Mémoires de Henri Louis Lekain, publiés par son fils aîné; suivis d'une correspondance (inédite) de Voltaire, Garrick, Colardeau, Lebrun, etc.*, Colnet, Paris 1801, pp. 1-18.

<sup>38</sup> Per la contestualizzazione dell'opera di Lessing rimando alla preziosa introduzione di Paolo Chiarini all'edizione da lui curata della *Drammaturgia d'Amburgo*, Bulzoni, Roma 1975, pp. VII-LXXI, dove lo studioso ha proposto la lettura dell'opera lessinghiana all'insegna del superamento di una sola contrapposizione al classicismo francese «con un'altra canonica altrettanto rigida e schematizzante (quella aristotelica, i cui principi sarebbero validi e universali come i teoremi della geometria euclidea): o meglio, esatto interprete di un testo – la *Poetica* – di fronte alla falsa lettura che di esso proponevano coloro contro i quali si dirigeva la sua polemica e quindi, in fondo, consenziente con essi quanto agli obiettivi ultimi» (ivi, p. IX).

<sup>39</sup> Nel 1975, all'epoca della pubblicazione della *Drammaturgia d'Amburgo*, Chiarini evidenziava come paradossale il fatto che esistesse una versione italiana delle *Ideen zu einer Mimik* di Johann Jakob Engel (*Lettere intorno alla mimica di G. G. Engel*, a cura di Giovanni Rasori, Pirotta, Milano 1818) e non della sua «matrice», ossia l'opera stessa di Lessing (cfr. *ibidem*).

<sup>40</sup> Un'incisione di Foesch e Whirsker ritrae Lekain e Voltaire, rispettivamente nei panni di Mahomet e di Zopire, alle prese con la sesta scena del secondo atto: *French Theatre in the Neo-classical Era, 1550-1789*, ed. by William D. Howarth, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 554.

<sup>41</sup> Ronald S. Ridgway, *Voltaire as an Actor*, «Eighteenth-Century Studies», Vol. 1, No. 3 (Spring, 1968), pp. 261-276.

<sup>42</sup> Voltaire raccontò che Lekain «avait fait pleure tout le conseil de Genève»: cfr. Jean Pierre Gaberel, *Voltaire et les Genevois*, Cherbuliez, Genève-Paris 1856 (ora disponibile in una edizione ebook)

<sup>43</sup> R. S. Ridgway, *Voltaire as an Actor*, cit., p. 270.

Voltaire era riuscito a superare le resistenze culturali alle sue idee presso gli ambienti più conservatori della città<sup>44</sup>. Così, se il teatro aveva servito alla filosofia di Voltaire, la filosofia di questi aveva reso un servizio al teatro: già nel 1748, come è stato ricostruito da Elena Randi<sup>45</sup>, l'intellettuale francese si era fatto promotore di innovazioni importanti sulla messinscena, sin dalla prima *Semiramide* alla Comédie-Française nel 1748. Un carteggio con D'Argental testimonia le novità introdotte da Voltaire, in occasione di quello spettacolo, verso una concezione di «scenografia *simultanea*», una scenografia che avrebbe obbligato «gli attori a spostarsi da un ambiente all'altro e a non restare a declamare fermi, in proscenio, come da tradizione»<sup>46</sup>. Il passaggio da una concezione decorativa della scenografia a un uso attivo di essa, e la contestuale introduzione di costumi storici, diverranno premesse per la progressiva emergenza della necessità di «una figura che modelli i movimenti degli attori in funzione di un contesto assai più articolato con cui integrarsi e mettersi in relazione»<sup>47</sup>.

Tornando al mondo delle accademie, nell'«interregno» della seconda metà del Settecento, la formazione degli attori avvenne su base individuale tramite il ricorso ad insegnanti privati. Tale pratica fu incentivata, in maniera istituzionale, grazie all'erogazione di premi e di onorificenze destinate sia agli allievi sia ai maestri: fra questi, lo stesso Lekain ricevette una pensione di cinquecento lire per la formazione dell'attrice Madame Rose Vestris nel 1769, sorella di Dugazon e in seguito fra le prime attrici a sposare la causa della Rivoluzione. La mancata realizzazione della scuola di Lekain aprì tuttavia la strada a un'ulteriore esperienza, breve e travagliata, di cui fu protagonista Prévile, cofirmatario dell'appello del 1756. Inizialmente improntata sul modello lekainiano, la scuola si trovò ben presto al centro di un acceso dibattito, sorto ancora prima della sua nascita, e finì per divenire una seconda compagnia, affiancata alla Comédie Française. Istituita nel 1772 con funzioni temporanee (Prévile ebbe un incarico di durata

---

<sup>44</sup> Voltaire raccontò che Lekain «avait fait pleure tout le conseil de Genève»: cfr. Jean Pierre Gaberel, *Voltaire et les Genevois*, Cherbuliez, Genève-Paris 1856 (ora disponibile in una edizione ebook).

<sup>45</sup> Elena Randi, *Voltaire e la messinscena* in Roberto Alonge, Franco Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, UTET, Torino 2019<sup>3</sup>, p. 216.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

solo triennale), la nuova realtà attrasse su di sé l'ostilità di alcuni membri della società francese e della Comédie Française stessa. Del clima di tensione e delle avversità che la riguardarono Constant Pierre ha portato a testimonianza il tono eloquente di un intendente di Menus-Plaisir, Papillon de la Ferté, in una lettera inviata al Ministro: senza mezzi termini, dopo aver proposto la propria versione dei fatti, de la Ferté si proclamò strenuo oppositore di ogni ulteriore progetto di questo tipo affidato a Préville, anche se fosse stato in seno alla Comédie Française<sup>48</sup>.

Parallelamente a questi eventi, una sorte non più fortunata riguardò anche l'esperienza già ricordata del Magasin, il cui declino appariva ormai del tutto evidente verso la fine degli anni Settanta. Se la scuola di Préville poteva aver fallito, in parte, per «mediocrità propria»<sup>49</sup> oltre che per l'opposizione esterna che essa aveva suscitato, l'esperienza più longeva del Magasin non navigava in acque migliori, seppur meno turbolente. Constant Pierre riferisce che fu proprio l'insufficienza che si percepiva di tale realtà a portare il Governo a fondare, nel 1784, una nuova istituzione, resa indipendente dall'Académie Royale de Musique e anch'essa sita presso l'Hôtel des Menus-Plaisirs, in rue Bergère. Nel riordino dell'istituzione fu inoltre previsto il recupero dell'insegnamento della declamazione ma, sebbene tale disciplina fosse considerata materia di maggior semplicità organizzativa, richiedendo un corpo docente meno numeroso, furono necessari ben due anni per l'attivazione definitiva e formale di un corso ad essa consacrato. Dopo alcune vicende alterne, nel giugno del 1786 fu istituita, presso il neonato Conservatorio di Parigi, la classe di declamazione drammatica, affidata ai *comédiens du Roi* Dugazon, Fleury e Molé. Quest'ultimo, attore di ampia fama alla Comédie Française, svolse un ruolo fondamentale nella riorganizzazione della scuola e nella formazione della prima generazione di allievi<sup>50</sup>. Legato da rapporti di stima e amicizia a Préville, egli aveva già

---

<sup>48</sup> De la Ferté si attribuì il merito della «distruzione» della scuola diretta da Préville («c'est moi qui ai été cause de sa destruction à cause de cela et par la guerre»). Constant Pierre, *Anciennes écoles de déclamation dramatique*, cit., p. 15.

<sup>49</sup> Ivi, p. 15.

<sup>50</sup> Sulla vita di Molé ricordo la biografia *Vie de François-René Molé, comédien français*, Desenne, Paris 1803. Fra i fatti della vita dell'attore raccontati si legge che «sa diction était pure et facile; sa langue très-mobile; son organe agréable, mais quelquefois rauque : personne ne récita la prose avec plus de feu, et ne débita les vers avec plus d'élégance» (p. 24), che «Racine et Voltaire [étaient] ses lectures favorites» (p. 23) e «l'étude de la grammaire et de la déclamation ses occupations les plus constantes» (*ibidem*).

iniziato a insegnare declamazione almeno dalla metà del 1784: di certo, già nel 1785, quando Michel-Paul Guy de Chabanon, in un'opera sulla *Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théâtre*, aveva riferito che «M. Molé dirige l'école de déclamation nouvellement établie à l'Opéra»<sup>51</sup>.

Il ritorno della declamazione nei corsi d'insegnamento fu accompagnato anche da un'operazione di recupero di spettacoli del repertorio: fra questi, vi fu una messa in scena del *Roland* di Quinault, con musiche di Lully, il 5 aprile del 1784 presso il Théâtre de Menus-Plaisirs, per i cui ruoli furono selezionati integralmente allievi della Scuola, sia per il canto sia per la danza. La buona riuscita dello spettacolo fu salutata da Antoine François Prévost come un augurio per le nuove iniziative condotte presso la rinata Scuola. Con toni profetici egli annunciava il contributo che l'istituzione riportata in vita avrebbe arrecato alla Francia, in virtù della ritrovata unione delle due discipline, nel contesto tradizionale dei Conservatori ereditato dalle prestigiose esperienze degli «Italiani»:

La France recueillera abondamment les fruits de cette institution, lorsqu'on verra, dans quelques années sortir de cette Ecole des sujets instruits, tant en qualité d'Acteurs que de Compositeurs, qui prouveront par leurs productions que le goût de la bonne musique nous est aussi facile et aussi naturel qu'aux Italiens. On reconnoîtra alors que les peuples d'Italie n'ont eu l'avantage sur nous que parce qu'ils jouissent, depuis long-tems [*sic*], d'un établissement de cette nature, sous le titre de *Conservatoire*»<sup>52</sup>.

Potrebbe sorprendere constatare, in questo passo, l'affermazione secondo cui la fondazione delle istituzioni francesi, sulla cui scia nacquero in Italia le esperienze accademiche ottocentesche più significative, aveva trovato ispirazione in un modello e in un terreno che si riteneva italiano. Tale vincolo, richiamato nel passo sopracitato, del resto appare ancora più evidente se si pensa alla fortuna del teatro nel contesto universitario che si diffuse in Europa, e soprattutto in Italia sin dalla fine del XV secolo. Come è stato ripercorso da Raimondo Guarino, nel suo saggio dedicato ai rapporti fra *Teatro e università*, fu in questo contesto che sorsero «maestri della parola, istrioni letterari»<sup>53</sup> e

---

<sup>51</sup> Michel-Paul Guy de Chabanon, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théâtre*, Pissot, Paris 1785, p. 338.

<sup>52</sup> François Le Prévost d'Exmes, *Ecole Royale de Chant, de Danse & de Déclamation*, «Journal littéraire de Nancy», XIX, 1786, p. 187-192.

<sup>53</sup> Raimondo Guarino, *Teatro e università* in *Storia del teatro e dello spettacolo*, cit., vol. I, pp. 1231-1260.

avvenne «la penetrazione della commedia latina nei programmi, nelle scritture e nelle pratiche recitative legate agli Studi»<sup>54</sup>; un'impostazione, incentrata sulla pratica delle commedie classiche, che rimase in voga sino all'esperienza tardo ottocentesca di Luigi Rasi, promotore di rappresentazioni di commedie classiche fra cui il *Pluto* di Aristofane, da lui tradotto<sup>55</sup>.

Per quanto riguarda l'insegnamento della declamazione, i frutti della classe di Molé non tardarono ad arrivare: a questo proposito basti pensare che già nella prima tornata di allievi fu presente, dal luglio del 1786, il ventitreenne François-Joseph Talma. Questi debuttò al Théâtre français il 21 novembre del 1787, ottenendo rapidamente una popolarità 'divistica' in anticipo sui tempi, e la sua fama contribuì al rafforzamento della popolarità della Scuola stessa di declamazione in seno al Conservatorio. Era stato Molé a incalzare l'attore a iscriversi alla scuola, dopo che questi si era fatto notare per le proprie doti artistiche. Un dialogo fra il maestro e l'allievo, riportato da Regnault-Watin in un libro di memorie su Talma<sup>56</sup>, testimonia in maniera significativa il dibattito teorico sul rapporto fra arte e natura coltivato in seno alla scuola in quegli anni. Riprendendo una precedente conversazione con Dugazon, nella quale l'attore aveva indicato nel «naturale la sola qualità di cui un attore abbia bisogno»<sup>57</sup>, Molé interrogava Talma a proposito della sua visione dell'arte. In dialogo con il suo maestro, l'allievo espose in maniera più articolata la propria concezione che, senza sconfessare il dominio del naturale, sottolineava l'importanza dell'elemento artificiale quale veicolo di accesso a questa dimensione, giungendo a una nozione che Molé riassunse nella categoria della verosimiglianza («vraisemblance»<sup>58</sup>). L'arte, per il giovane Talma, era costituita da metodi immaginati e concepiti per «imitare la natura attraverso mezzi appropriati»<sup>59</sup>; così, citando l'abate Batteux, egli affermava che «la poesia imita la natura mediante un linguaggio ritmico,

---

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Luigi Rasi, *Pluto. Volgarizzamento di Luigi Rasi*, Landi, Firenze 1891.

<sup>56</sup> Jean-Joseph Regnault-Warin, *Mémoires historiques et critiques sur F.-J. Talma: et sur l'art théâtral*, Henry-Tétot, Paris 1827, pp. 71-72.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

misurato e ritmato», «la musica imita la natura con i suoni gravi e acuti e le scale», e «la pittura si avvale del contrasto e il rapporto fra i colori»<sup>60</sup>.

«E l'arte teatrale?», domandava Molé al suo allievo. Avendo «per oggetto il piacere e per mezzo il copiare la natura», l'arte drammatica – argomentava Talma – aveva sì nell'elemento «naturale» il proprio centro fondativo, ma necessitava per la sua attuazione di mezzi artificiali. Il *naturale scenico*, dunque, non era 'imitazione' della natura, bensì una sua 'copia'; proprio grazie al naturale scenico, l'arte poteva persino superare la natura stessa. In tal senso «ogni elogio dell'arte comporta una critica della natura» e tutto ciò che «accade a teatro è fittizio, tutto è invenzione, convenzione». Derivando le apparenze del teatro (non ingannatrici, ma illusorie) da emozioni reali, «ciò che accade in platea è un *gioco convenuto*» e «ciò che si prova in platea è *una realtà*».

Tout ce qui se passe au théâtre est factice ; tout y est d'invention, de convention, ainsi que le langage et la manière d'exprimer les passions, les fureurs, la tendresse. [...] C'est des apparences, non pas trompeuses, mais illusoires, que sortent des émotions et des jouissances réelles. Simulées par ceux qui ont l'air de les ressentir, elles sont réelles pour ceux dans lesquels on les excite. En un mot, ce qui se passe sur la scène est *un jeu convenu* ; ce qu'on éprouve au parterre est *une réalité*<sup>61</sup>.

Fra i mezzi artificiali del teatro contemplati nella «convenzione», ampio spazio era dedicato, ancora una volta, alla declamazione. Così, anche i programmi didattici della Scuola di declamazione in seno al Conservatorio rispecchiarono questa concezione, incrementando l'insegnamento delle materie connesse all'arte della parola. Nel dicembre del 1787 si tenne la prima lezione di Delaporte, segretario della Comédie Française, intorno alla Grammatica e alla prosodia francese: i risultati conseguiti dalle classi furono presentati periodicamente a un pubblico di eccezione, secondo un modello improntato alle esercitazioni pubbliche che sarebbe rimasto in uso a lungo. Fra le prime sessioni aperte di questo tipo vi fu la presentazione di un *collage* di scene da differenti opere, che coinvolse tutti gli allievi in un repertorio misto di generi diversi e di fronte a un pubblico di spettatori invitati: l'*Iphigénie en Aulide* (2° e 4° atto), *Les Folies amoureuses* (1° atto), *Tartuffe* (2°

---

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

atto), *Tancredi* (prime tre scene), *Médée* (alcune scene), *Les Trois Cousines*, *Le Joueur*, *Andromaque*<sup>62</sup>.

Successivamente a questi eventi, la storia del Conservatorio s'intreccia inevitabilmente con gli eventi della Rivoluzione, il cui impatto influì inevitabilmente sul percorso dell'istituzione e del teatro francese in generale<sup>63</sup>. Nei due anni fra il 1787 e il 1789 il numero di allievi iscritti ai corsi di declamazione aumentò sino alla cinquantina, ma il 20 dicembre del 1789 Delaporte comunicò a M. de la Ferté la decisione da parte del Re di 'riformare' la scuola, avendo egli giudicato che le circostanze non permettessero più di continuare la spesa per la Scuola drammatica dei Francesi. Tra i motivi di questa decisione, Pierre ha addotto il degenerarsi di conflitti interni all'Accademia stessa, più che il peso degli eventi esterni. In ogni caso, mentre i corsi di declamazione furono 'riformati' nell'anno stesso della Rivoluzione, quelli di canto, sostenuti finanziariamente dal Re, proseguirono invariati per altri due anni sino al luglio del 1791. Nonostante ciò, Molé e un altro professore, di nome Pillot, proseguirono i loro corsi di declamazione in seno alla scuola di Canto, poi rinominata Institut National de Chant et de Déclamation.

Nel frattempo nuove realtà parallele sorsero nella città di Parigi: fra le più importanti va ricordata quella di Poupart-Dorfeuille, il quale, grazie a una sottoscrizione pubblica, dette vita a un nuovo Théâtre de la réunion des Arts con annessa una Scuola di canto, declamazione e danza, ottenendo infine, nel 1796, una concessione trentennale per l'uso del Théâtre di Luxembourg. Nel 1789 Bernard Sarrette, divenuto Capitano di stato maggiore della Guardia nazionale di Parigi, costituì il nucleo originario della École gratuite de musique de la Garde nationale Parisienne; nel giugno del 1792, il Consiglio generale della Comune di Parigi trasformò infine il Corpo musicale della Guardia nazionale in École municipale de musique, dedicata inizialmente solo agli strumenti a fiato. Sulla base di questa esperienza fu infine istituita, il 16 Termidoro anno III (3 agosto 1795), l'Institut National de Musique, poi rinominato Conservatoire. Il numero di allievi

---

<sup>62</sup> Pierre Constant, *Les Anciennes écoles de déclamation dramatique*, cit., p. 30.

<sup>63</sup> A pochi mesi dall'avvio della stagione del terrore, gli attori della Comédie Française furono arrestati in massa il 3 settembre 1793: essi rimasero rinchiusi alla Bastiglia sino al 9 Termidoro, quando riottennero la libertà e, contestualmente, l'assegnazione del «Théâtre de la République» (salle Richelieu) per ricostituire la compagnia.

ammessi alla nuova istituzione, rispetto all'età monarchica, aumentò sensibilmente sino a centoquindici iscritti. Contestualmente, vennero sciolti e accorpati alla nuova istituzione anche la Garde nationale di Bernard Sarrette e la Scuola di canto e declamazione di Préville ancora operante.

Fu in quel contesto che si rafforzò la visione politica dell'Istituzione come di una sede di formazione civica, a difesa della Repubblica, prima ancora che sede di formazione artistica. Forte dell'esperienza già accumulata, Sarrette fu nominato commissario incaricato e infine direttore del Conservatorio, dando avvio a una lunga stagione fondamentale per la storia dell'istituzione. Nonostante alcune vicende interne e l'iniziale mancanza di fondi (un contrasto suscitato dall'Ispettore del Conservatorio, Lesueur, minò alla base la reputazione dell'istituzione e dello stesso Sarrette<sup>64</sup>), il Conservatorio riuscì a proseguire le sue attività e fu ulteriormente rafforzato da Napoleone. L'Imperatore, in particolare, volle incrementare l'insegnamento della declamazione e, con un decreto del 3 marzo 1806, aggiunse quattro nuovi corsi al Conservatorio («deux consacrées à la *Scène Lyrique* et deux à la *Scène Dramatique*»<sup>65</sup>). Contestualmente, vennero stanziati fondi per la creazione di un pensionato, l'istituzione di un teatro destinato agli esercizi drammatici e, finalmente, la costituzione di una biblioteca. Furono nominati, inoltre, come docenti di declamazione Monvel, Dazincourt e Lafond, i quali si aggiunsero a Dugazon, ancora in carica e, nel luglio del 1807, anche lo stesso Talma.

Il 1808 fu l'anno del riaccorpamento delle due scuole speciali sotto la stessa amministrazione: gli insegnamenti di Musica e di Declamazione, ciascuno dotato di un proprio Comitato, furono rivolti, attraverso programmi di istruzione gratuita, al numero mai raggiunto prima di quattrocento allievi. Nel corpo docente furono previsti quattro professori di declamazione: tali incarichi furono conferiti a Talma, Baptiste Aîné (in successione a Dugazon) e Fleury. Fu inoltre stabilito l'insegnamento di un corso di lingua francese e di lingua italiana, di letteratura, storia e geografia. Quattro anni più tardi, il

---

<sup>64</sup> Il dissidio fra Sarrette, direttore del Conservatorio e Lesueur, ispettore, originò da motivazioni personali estranei al funzionamento dell'Istituzione, sulla cui stabilità finì tuttavia per pesare inevitabilmente.

<sup>65</sup> *Le conservatoire de Paris. Des menus-plaisirs à la Cité de la musique 1795-1995*, sous la direction de Anne Bongrain et Yves Gérard, assistés de Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Buchet, Chastel, Paris 1996, p. 155.

Conservatorio fu celebrato da Napoleone con la realizzazione di una medaglia di bronzo, nel 1812, che riportava il nome completo dell'Istituzione: Conservatoire Impérial de Musique et de Déclamation.

Un ulteriore processo di specializzazione per l'insegnamento della declamazione si creò nell'ottobre del 1812, quando un lungo decreto emesso da Mosca e inviato a Parigi stabilì la selezione di diciotto allievi, in pari numero tra uomini e donne, per il Théâtre Français: tali allievi avrebbero potuto studiare anche la musica, ma si sarebbero concentrati principalmente sulla declamazione. Contestualmente, vennero creati corsi di grammatica, storia, e mitologia applicate all'Arte drammatica. L'organizzazione scaturita dal decreto moscovita regola ancora fino a oggi il funzionamento della Comédie Française. Il dicembre del 1812 fu anche l'occasione per una prima analisi sulle attività svolte in seno al Conservatorio: in una serata dedicata alla distribuzione di premi che ebbe luogo l'11 di quel mese, Pierre Baillot, allievo di composizione di Luigi Cherubini a Parigi e già dal 1795 insegnante di violino presso il Conservatorio, tenne una relazione sul contributo fornito dall'istituzione per la conquista della gloria, di cui la Nazione era 'avida' in ogni forma e in ogni dominio (la disfatta della campagna di Russia era tuttavia ormai divenuta tragicamente nota, dopo l'emissione del 29° Bollettino della Grande Armata e a pochissimi giorni dal rientro dei superstiti a Parigi). Fra le novità in seno al Conservatorio, Baillot dava conto dei nuovi incarichi d'insegnamento in Mitologia, storia e letteratura e di Declamazione, rispettivamente tenuti dagli insegnanti Victorin Fabre, Saint-Fal e Michelot.

La restaurazione e il rientro dei Borboni segnò un brusco colpo per la vita della giovane Istituzione: dopo ventisei anni di direzione, Sarrette fu costretto alle dimissioni il 17 novembre del 1814 e, nell'arco dei due anni successivi, tutti i corsi ancora attivi nell'Istituto vennero soppressi, compresi i concerti e gli esercizi pubblici che il Conservatorio era ormai solito organizzare. Prima del suo allontanamento, Sarrette fece in tempo a sottoporre al Governo un programma per la creazione, in tutta la Francia, di una rete di scuole musicali, che sarebbe stata in grado di formare 2650 allievi: il progetto, a vocazione repubblicana, non ebbe tuttavia seguito. Chi invece seppe riposizionarsi nel mutato sistema sociale fu il barone de la Ferté, il quale nel 1816 comunicò al compositore

fiorentino Luigi Cherubini la nomina a Ispettore del Conservatorio, rititolato contestualmente *École royale de musique et de déclamation*. Sei anni più tardi, Cherubini divenne direttore della stessa istituzione e mantenne l'incarico sino all'anno della sua morte nel 1842: nei vent'anni della sua direzione, il compositore riuscì a promuovere una progressiva e intensa ripresa delle attività, assicurando stabilità politica alla rinata Istituzione e una continuità realizzativa. Per quanto riguarda la declamazione, l'insegnamento fu ristabilito con l'istituzione di alcune classi speciali nel 1825, come riportato in una lettera di Cherubini del 23 dicembre di quell'anno, inviata al visconte La Rochefoucauld, incaricato del Dipartimento di Belle Arti (*Classes de Déclamation Speciale de MM<sup>rs</sup> Fleury, S<sup>t</sup> Prix e Michelot*). Oltre a questi, fra i professori e gli accompagnatori di declamazione incaricati, nel corso dei sessant'anni successivi si possono ricordare Pierre Lafon (professore di declamazione nel 1827-1830), Eugénie Lambert (accompagnatore di declamazione lirica nel 1837-1838), Nicolas Prosper Levasseur (professore di declamazione lirica fra il 1840 e il 1870). Prestarono inoltre il loro servizio alcuni fra gli attori e le attrici più celebri della *Comédie Française*: M.lle Mars (1842-1843), Théodor-François Moreau-Sainti (1841-1857), Laurent Joseph Morent (1828-1866, professore di lettura ad alta voce e di declamazione lirica), Adolphe Nourrit (1827-1838), Auguste Nourrit (1839-1841), Henri-Louis Oban (1857-1895), Jean-François Provost (1839-1862), la Rachel (1855-1857), Joseph-François Régnier de la Brière (1854-1885, professore di declamazione drammatica, dizione e declamazione lirica), Joseph-Isidore Samson (professore di declamazione drammatica e di storia della letteratura applicata all'arte e al teatro, 1827-1867).

Oltre ai corsi impartiti al Conservatorio, nel corso dell'Ottocento un ruolo determinante per la fortuna della declamazione e della lettura ad alta voce fu esercitato dal proliferare di saggi dedicati a questo tema. Uscendo dai confini del teatro, l'uso della voce fu progressivamente promosso come ambito del sapere di utilità pubblica, in una società a vocazione apertamente democratica, nella quale ogni individuo doveva essere in grado di esprimersi in modo efficace di fronte a un uditorio. Entro questo filone vanno collocati i numerosi trattati che apparvero fra gli anni Venti e gli anni Ottanta del secolo: fra gli altri, si possono ricordare *L'art de lire à haute voix. Suivi de l'application de ses principes à la*

*lecture des ouvrages d'éloquence et de poésie* di Louis Dubroca (1825), *l'Étude sur l'art de parler en public* dell'Abbé Bautain (1863) e *De la Physiognomie et de la parole* di Albert Lemoine (1865). Già intorno alla metà del secolo le opere dedicate all'arte dell'eloquenza erano divenute un filone editoriale di discreto successo, suscitando le attenzioni di autori e di lettori solitamente non addetti alla pratica del teatro (ma non certo estranei al suo fascino, amplificato dalle mode e dai giornali dell'epoca).

### **6.1 Ernest Legouvé e la trattatistica sulla *Lecture en action***

«Tout ce qui se chante vaut la peine d'être dit»<sup>66</sup>: fu questo l'insegnamento che Ernest Legouvé riscontrò nel celebre attore della Comédie-Française François-Joseph-Philoclès Régnier de La Brière, professore di declamazione al Conservatorio di Parigi dal 1854. Régnier, a detta di Legouvé, aveva ribaltato con i fatti le parole di una famosa battuta di Figaro nel *Barbiere di Siviglia*, nella quale Beaumarchais aveva scritto proprio il contrario: «aujourd'hui, ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante»<sup>67</sup>. Grazie alla sua lezione, l'attore-insegnante era così riuscito a emanciparsi dalla fama del personaggio che in gioventù gli aveva dato il successo, sin dal suo debutto nel novembre del 1831 con due allestimenti delle *Nozze di Figaro* e del *Barbiere* alla Comédie Française.

L'interesse di Legouvé nei confronti di Régnier rientrava nel suo intento costante di restituire un primato alla declamazione, una disciplina da lui particolarmente amata e alla quale egli dedicò due trattati teorici: *L'art de la lecture* e *La lecture en action*<sup>68</sup>, poi raccolti in un terzo volume intitolato *La lecture en famille*<sup>69</sup>. Membro dell'Académie Française dal 1855 e autore di numerosi drammi di successo, fra cui le celebri *Medea* (1854) e *Adrienne Lecouvreur*, firmata a quattro mani con Eugène Scribe (1860), Legouvé considerava la lettura ad alta voce una materia di primaria importanza, anche oltre la sfera del teatro.

---

<sup>66</sup> E. Legouvé, *L'art de la lecture*, Hetzel, Paris 1877, p. 297.

<sup>67</sup> Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, Ruault, Paris, 1775, atto I, scena 2.

<sup>68</sup> Hetzel, Paris 1881.

<sup>69</sup> Hetzel, Paris 1882.

Stimato da Agénor Bardoux, Ministro dell'Istruzione pubblica tra il 1877 e il 1879, come «l'autorité la moins contestée en cette matière»<sup>70</sup>, Legouvé esercitò un'influenza anche in America, dove il suo primo trattato sull'*Arte della lettura* fu quasi subito tradotto a Philadelphia<sup>71</sup> e arrivò nella biblioteca di Miguel Antonio Caro, presidente della Colombia dal 1894. In Francia Legouvé riuscì ad alimentare un notevole interesse, inoltre, nell'ambito pedagogico, promuovendo l'insegnamento della materia nelle scuole pubbliche. Lo stesso Ministro Bardoux sposò la causa, emanando, nel settembre del 1878, una circolare indirizzata ai rettori dei licei della nazione nella quale affermava chiaramente che «la lecture à haute voix est oubliée ou négligée dans la plupart des lycées et des collèges; [...] il faut qu'en France on apprenne à lire»<sup>72</sup>. Oltre all'interesse culturale, Bardoux evidenziava anche il valore politico e sociale dello studio della declamazione,

---

<sup>70</sup> Benjamin-Joseph-Agénor Bardoux, *Circulaire prescrivant l'enseignement de la lecture à haute voix dans les établissements d'instruction publique* (28 septembre 1878), in «Circulaires et instructions officielles relatives à l'Instruction publique», t. VIII, Delalain, Paris 1887, pp. 86-87 (qui p. 87).

<sup>71</sup> E. Legouvé, *The art of reading*, translated and illustrated with copious notes by Roth E., Philadelphia, Claxton, Remsen, Haffelfinger, 1879 (seconda ediz. Lippincott, Philadelphia 1885).

<sup>72</sup> A. Bardoux, *Circulaire prescrivant l'enseignement de la lecture à haute voix*, cit., p. 87. Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-arts dal 13 dicembre 1877 al 4 febbraio 1879, Agénor Bardoux fu uomo di ampi interessi culturali, autore di numerose pubblicazioni letterarie e poetiche. Su volere di Flaubert fu revisore del *Salammô*; in seguito, su intercessione dello stesso autore, Bardoux riuscì a procurare un incarico presso il ministero a Maupassant (cfr. Guy Thuillier, *Un ami de Flaubert*, «Les Amis de Flaubert», 55, 1979, <[http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/055\\_005/](http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/055_005/)>, ultima consultazione 16 agosto 2019). Anche il successore di Bardoux, Jules Ferry, sotto il cui ministero fu emanata una famosa legge del 1882 sull'obbligatorietà e sulla laicità dell'insegnamento, proseguì la promozione della lettura ad alta voce nelle scuole con una circolare ministeriale datata 23 ottobre 1879: nel testo Ferry lamentava di aver constatato che «la lecture laisse souvent à désirer dans nos écoles primaires» e affermava di voler procedere proprio lungo il cammino intrapreso da Bardoux (Jules Ferry, *Circulaire relative à l'institution de concours de lecture entre les élèves des écoles primaires publiques*, in «Circulaires et instructions officielles relatives à l'Instruction publique», t. VIII, Delalain, Paris 1887, p. 214). Un frutto di questo indirizzo si ebbe per esempio a Perpignan, dove il direttore dell'École municipale laïque diede seguito alle istruzioni ricevute pubblicando un compendio di «Regole di lettura ad alta voce e consigli per la lettura espressiva» (cfr. H. Tarrène, *Règles de lecture à haute voix et conseils pour la lecture expressive. Suivis de modèles de lecture en prose et en vers*, Hachette, Paris 1880). Alcune circolari precedenti testimoniano inoltre la presenza di premi e concorsi per la lettura ad alta voce almeno già dagli anni Settanta: si veda, ad esempio, la lunga circolare del 27 settembre del 1872 firmata dal ministro Jules Simon, nel sesto paragrafo sull'*Enseignement des langues vivantes* (cfr. J. Simon, *Instruction relative à l'institution de réunions périodiques des professeurs dans les lycées et aux réformes que semble réclamer le système d'éducation et d'enseignement suivi dans les établissements d'instruction secondaire*, in «Circulaires et instructions officielles relatives à l'Instruction publique : publication entreprise par ordre de M. Le Ministre de l'Instruction publique», t. VII, Delalain, Paris 1878, pp. 207-232, p. 213).

sottolineando l'importanza che tutti i cittadini fossero in grado di esprimersi efficacemente «nelle assemblee, nei comizi, nei comitati e nelle riunioni di ogni genere»<sup>73</sup>.

Per quanto riguardava il mestiere di drammaturgo, Legouvé riteneva che ogni autore dovesse divenire esperto conoscitore o addirittura maestro di declamazione, dipendendo in gran parte da essa, e dalla comprensione dell'opera da parte degli attori, il successo presso il pubblico. Per contro, anche lo scrittore doveva affrontare una sorta di prova teatrale, leggendo agli attori la sua creazione letteraria e sottoponendola al loro giudizio. E tutto questo «senza costumi, senza scenografie, senza compagnia, e con una sola persona per rappresentare tutti i personaggi»:

Enfin, dernière épreuve, qui les résume toutes et les précède toutes, il y a un jour où l'auteur parle seul, enseigne seul, c'est le jour où il lit sa pièce au comité et aux acteurs. Besogne aussi importante que difficile ! Il s'agit pour lui de faire comprendre son idée, de la faire vivre. Le sort de son ouvrage est dans ses mains, j'oserais dire dans sa voix. Sera-t-il accepté ? sera-t-il refusé ? Tombera-t-il ? réussira-t-il ? Ce n'est pas moins qu'une première représentation, sans costumes, sans décors, sans troupe, et avec une seule personne pour représenter tous les personnages<sup>74</sup>.

Le differenze fra un lettore e un attore erano del resto numerose, rifletteva Legouvé, a partire dal fatto che leggere (*lire*) bene un testo e recitarlo (*jouer*) sono ovviamente due attività distinte. Per chiarire meglio il concetto Legouvé adoperava una metafora musicale: se un attore era paragonabile a un solista di un'orchestra, il lettore equivaleva allora all'orchestra intera, dovendo egli confrontarsi da solo con le modulazioni della voce, la fisionomia e il movimento di tutti i personaggi. Posto in questi termini, l'esercizio della lettura ad alta voce costituiva senz'altro un'ottima «ginnastica fortificante»:

Bien lire une pièce et bien jouer dans une pièce, sont deux choses fort différentes. L'acteur n'a qu'un rôle à remplir ; le lecteur les remplit tous. L'acteur est un soliste qui joue dans un orchestre ; le lecteur est tout l'orchestre. Il lui faut figurer l'un après l'autre tous les âges, tous les sentiments ; changer à chaque instant de voix, de physionomie, de mouvement, et comme l'impression qu'il veut produire est avant tout une impression d'ensemble, il doit donner à chaque personnage toute sa valeur mais seulement sa valeur, le mettre à son rang mais le laisser à sa place, représenter enfin par la parole un tableau tout entier. Je ne sais pas de besogne plus difficile, de gymnastique plus fortifiante, et si vous y joignez quarante ans de collaboration incessante avec les artistes les plus éminents, vous comprendrez que j'aie le droit de me dire quelque peu l'élève du théâtre français<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> A, Bardoux, *Circulaire prescrivant l'enseignement de la lecture à haute voix*, cit., p. 87.

<sup>74</sup> E. Legouvé, *L'art de la lecture*, cit., p. 14.

<sup>75</sup> Ivi, p. 15.

Nell'introduzione a *L'art de la lecture* Legouvé raccontava l'origine della sua passione e le fasi di un lungo percorso di apprendistato durato più di trent'anni. Fra i riferimenti più importanti egli ricordava innanzi tutto la figura del padre, il drammaturgo Gabriel-Marie Legouvé. Sebbene lo avesse perso precocemente quando aveva solo cinque anni di età, il figlio sentiva di aver ereditato dal padre l'«amore per la dizione» e la «simpatia per gli artisti». Così infatti ricordava:

J'ai toujours aimé passionnément la lecture à haute voix ; c'était chez moi affaire d'hérédité<sup>76</sup>; on citait mon père parmi les plus célèbres lecteurs de son temps, je pourrais dire parmi les plus habiles professeurs. [...] pour moi, on le comprend, nourri de ces traditions, j'avais dans le sang cet amour pour la diction, qui a été une de mes plus vives joies, et cette sympathie pour les artistes, qu'on m'a reprochée quelquefois comme un travers ; je ne compte pas m'en guérir<sup>77</sup>.

Fu poi un insegnante privato, M. Febvé, a istruire per primo il giovane Legouvé nel campo della declamazione, fornendogli alcune lezioni che gli «aprono gli occhi»<sup>78</sup>. L'occasione si presentò in vista di una lettura pubblica di una sua poesia giovanile, *Deux mères*, presso il Conservatorio di Parigi, sulla cui sala Febvé dispensava anche preziosi consigli («la salle de Conservatoire ressemble à un excellent stradivarius; [...] la voix s'y joue à l'aise comme les doigts sur un excellent instrument»<sup>79</sup>). L'esperienza fu decisiva per Legouvé, il quale conservò dagli insegnamenti ricevuti la convinzione che anche la dizione rispondesse alle proprie leggi di grammatica e di ortografia. Febvé, del resto, era un insegnante rinomato, presentato dai critici nella veste di «orateur-acteur» e pubblicizzato sui periodici parigini dell'epoca come insegnante di «Lecture à haute voix et d'action oratoire» («La Pandore», 1825, p. 3). Delle sue lezioni erano lodate l'efficacia e la capacità di unire il precetto all'esempio, la teoria alla pratica; solitamente della durata di due ore ciascuna, esse si svolgevano in diverse sedi e società culturali della città, o

---

<sup>76</sup> Sebbene la cosa non fosse da lui menzionata, la sensibilità di Legouvé nei confronti della parola agita trovava in realtà radici più lontane: già il nonno Jean Baptiste Legouvé (1730-1782) fu infatti un celebre avvocato animato da una spiccata passione per il teatro, autore di alcune tragedie, fra cui una *Attilie* (M. de La Croix, Paris 1775), talvolta anche rappresentata con il titolo di *Aurélie*. Cfr. a questo proposito la voce «Legouvé, Gabriel» in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., v. VI, p. 1342.

<sup>77</sup> E. Legouvé, *L'art de la lecture*, cit., pp. 2-3.

<sup>78</sup> Ivi, p. 4.

<sup>79</sup> Ivi, p. 5.

anche talvolta direttamente «chez le professeur», in un appartamento sito in Rue de Richelieu 48, a pochi passi dalla Fontana Molière <sup>80</sup>.

Come «secondo maestro» Legouvé indicava il suo ‘stato’, ovvero la condizione di drammaturgo e la stretta collaborazione con gli artisti di teatro, da lui osservati con particolare attenzione («Je les interrogeai, je les étudiai, je travaillai avec eux»; Legouvé, 1877, p. 5). I nomi più importanti che egli ricordava a questo proposito erano tutti di esponenti di punta della Comédie Française alla metà del secolo: Joseph Samson (vicino al gruppo degli allievi di Talma e in seguito anch’egli professore al Conservatorio di Parigi), Jeanne-Baptiste Provost, il già citato Régnier, Louis-Arsène Delaunay e Edmond Got; fra le attrici, le famose Rachel e M.lle Mars. Riguardo a queste ultime, in particolare, Legouvé raccontava le lunghe ore di prove trascorse per la preparazione della sua prima opera teatrale di successo, la *Louise de Lignerolles*, firmata a quattro mani con Prosper Dinaux e rappresentata per la prima volta nel giugno del 1838 alla Comédie Française. Se il debutto con la Mars richiese tre mesi di tempo e ben sessantotto *répétitions*, con la Rachel egli trascorse tre ore per la preparazione della lettura di soli trenta versi, alla ricerca dell’«accent vrai et pénétrant» (ivi, p. 8). Mettersi alla prova nell’ambito pratico in una simile maniera non era scontato per un drammaturgo, ma Legouvé era dotato della giusta pazienza e determinazione, tanto da scegliere di adottare per sé il motto «Accepte et profite»<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Cfr. «Le Globe. Journal Littéraire», t. III, n. 67, 1826, p. 560. Alcune notizie dalla stampa dell’epoca riferiscono che le lezioni di Febvé si svolsero in differenti sedi, fra cui le sessioni dell’Athénée de Paris (cfr. *Athénée Royal de Paris*, «Le Constitutionnel. Journal du commerce, politique et littéraire», 325, 21 novembre 1826, p. 4), della Société Royale des Bonnes-Lettres (cfr. *Société Royale des Bonnes-Lettres. Bulletin des Séances Littéraires. IX Année*, «Annales de la littérature», a. IX, t. XXXIV, 1829, p. 58) e della Société Philotechnique, di cui egli era divenuto membro, presso l’Hôtel de Ville (cfr. «Le Constitutionnel», cit., p. 3; *Séance de la Société Philotechnique*, «La Pandore. Journal des spectacles, des lettres, des arts; des mœurs et des modes», 1826, 21 mai 1828, p. 3). In quest’ultimo contesto, in particolare, egli raccolse «suffragi unanimi» (cfr. «Gilblas. Sentinelle de la Liberté», 317, 14 décembre 1830, p. 2). Febvé tenne infine alcuni corsi anche nell’antica Rue d’Anjou Dauphine 11, l’odierna rue de Nesle, nel quartiere della Monnaie (cfr. *Variétés*, «La Nouveauté. Journal du commerce, de la littérature, des théâtres, des sciences, des arts et des modes», 325, 24 juillet 1826, p. 4) e, come accennato nel testo, presso un appartamento in Rue de Richelieu 48 (cfr. anche *Cours de lecture à haute voix*, «La Nouveauté», 325, 24 juillet 1826, p. 3; ma vedi anche *Cours de lecture à haute voix*, «Revue Encyclopédique», 1825, p. 978, dove si menzionano corsi di Febvé in rue d’Anjou-Dauphine 11).

<sup>81</sup> E. Legouvé, *L’art de la lecture*, cit., p. 6.

Importante fu poi la collaborazione con Adelaide Ristori, giunta a Parigi nel 1855 dopo aver preso in affitto con suo marito Giuliano Capranica un appartamento al secondo piano di Rue de Richelieu 36. Dopo la fortunata vicenda della *Medea* interpretata con successo dal 1856<sup>82</sup>, è interessante ripercorrere brevemente il racconto di Legouvé su un episodio di poco antecedente alla stesura della *Beatrix ou la Madone de l'art*, scritta per l'attrice italiana e da questa recitata in francese per la prima volta al Théâtre de l'Odéon il 25 marzo 1861. Su suggerimento di Édouard Thierry, direttore del Théâtre Français, il drammaturgo stese un breve componimento in versi in vista di una serata in memoria della Rachel, da poco scomparsa. Alla proposta di recitare in francese la Ristori oppose inizialmente una certa resistenza, poi superata dopo aver provato una prima lettura. Ella si lasciò dunque persuadere dall'idea, poiché Legouvé si dimostrava «infanaticchito»<sup>83</sup>, e nei sei giorni successivi si dedicò allo studio dei versi insieme al drammaturgo. Coadiuvati ogni giorno da un esperto diverso convocato per l'occasione, da Régnier a Samson, i due lavorarono insieme sulla preparazione della declamazione. Il successo di quella prima serata fu poi tale da portare l'autore a trasformare il suo breve componimento in una nuova opera intera scritta per la grande attrice, la *Béatrix*<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> Sulla *Medea* Teresa Viziano racconta: «Legouvé si dichiarò sbalordito dalla interpretazione della Ristori» (T. Viziano, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato, La conchiglia di Santiago, 2013, p. 63). Per un resoconto dello spettacolo rimando a T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 129-161. Della stessa autrice, su questo argomento, ricordo anche il saggio *1855 – Adelaide Ristori a Parigi: intronizzazione di una grande attrice*, «Quaderni di teatro», 29, 1985, pp. 68-77.

<sup>83</sup> Sara Urban, «Fino a che farò l'artista, sarò anche attrice». *Uno studio sulla prassi teatrale di Adelaide Ristori*, tesi di dottorato (ciclo XXV), tutor prof.ssa Paola Degli Esposti, Università degli Studi di Padova, 2013, p. 321.

<sup>84</sup> Laurent-Pichat affermò che, con la *Béatrix*, Legouvé era riuscito a riconciliare idealmente le due celebri attrici rivali, Ristori e Rachel (cfr. Léon Laurent-Pichat, *Revue critique in La Correspondance littéraire : critique, beaux-arts, érudition, quatrième année (Novembre 1859 – Octobre 1860)*, Durand, Paris 1860, pp. 324-328, qui p. 326). Nell'articolo Laurent-Pichat recensiva l'omonimo romanzo, *Béatrix ou la madone de l'art*, che Legouvé pubblicò nel 1860 presso la casa editrice Hachette di Parigi. A proposito della messa in scena della *Béatrix* Teresa Viziano racconta che il celebre sarto Worth aveva creato per la Ristori «abiti costosissimi ma anche di raffinata bellezza. I critici trovarono il suo accento francese migliorato» (*Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 196). Viziano inserisce lo spettacolo nel quadro del più ampio interesse culturale e politico provato dalla Ristori nei rapporti fra l'Italia e la Francia: «diceva a sé stessa che non lo stava facendo per interesse perché quel contratto era in perdita ma per gratitudine nei confronti della Francia che aveva tanto protetto il suo paese e di un pubblico che aveva formato l'avvenire dei suoi figli. Così aveva espresso anche a Camillo Cavour aggiungendo di voler simboleggiare sempre nella regione dell'arte l'Alleanza tra i due popoli latini più civilizzati del mondo, alleanza che sarebbe stata la base della loro sicurezza e prosperità nazionale» (T. Viziano, *La Ristori*, cit., p. 153).

Rincuorato dall'esito positivo, Legouvé si trasferì quindi temporaneamente a Firenze per seguire la Ristori e per proseguire insieme a lei lo studio del ruolo con scrupolosa attenzione, procedendo «ligne à ligne, mot à mot, syllabe à syllabe»<sup>85</sup>. L'esigenza di un apprendimento rapido e sicuro della dizione francese, viste anche le numerose differenze nella pronuncia fra le due lingue, lo spinse a ideare un metodo che si rivelasse utile ed efficace in breve tempo. Dopo aver constatato le principali difficoltà e la non scontata riuscita dell'operazione («l'entreprise était bien périlleuse, je courais le plus grand de tous les risques, le risque du ridicule»<sup>86</sup>), Legouvé esaminò dapprima i nodi più problematici: da un lato, i suoni di alcune vocali e dittonghi francesi diversi o inesistenti in italiano (ad esempio, il dittongo *eu*), dall'altro, la minore ricchezza di accenti nella lingua francese rispetto a quella italiana. Per ovviare a questi e ad altri ostacoli egli decise dunque di fornire alla Ristori alcune indicazioni grafiche con lo scopo di evidenziare gli interventi necessari e le correzioni sulla dizione, barrando in particolare le *e* mute e specificando, quando necessario, di non aggiungere pause all'interno dei versi ma di 'correre' sino all'accento finale («Marche, marche, ne t'arrête pas en route !»<sup>87</sup>). A tal fine, Legouvé fece trascrivere il testo in caratteri grandi e con inchiostro nero su righe ben distanziate. Poi, con l'inchiostro rosso, indicò sul testo una serie di linee: trasversali per barrare le *e* mute, longitudinali per indicare l'accento alla fine della parola, e ancora sopra le vocali per ricordare all'attrice la pronuncia di suoni particolari non comuni in italiano. Dopo settimane di esercizio, il risultato di questo metodo artigianale, definito da Legouvé un'«annotazione musicale», produsse i risultati sperati.

Et c'est ainsi que, grâce à cette annotation musicale, grâce à plusieurs semaines de travail, grâce surtout à la merveilleuse intelligence et à la volonté plus merveilleuse encore de cette artiste que j'appelais une artiste de combat, nous arrivâmes, non pas à lui enlever son accent, je ne l'espérais ni ne le tentais, mais à ne lui en laisser, pour ainsi dire, que la saveur, que le goût du fruit, juste ce qu'il fallait pour que ce fût étrange sans être bizarre, curieux sans être ridicule. On le voit, j'étais passé du rôle d'élève à celui de maître. C'était encore une façon de m'instruire. Enseigner est un excellent moyen d'apprendre ; et tout auteur dramatique devient forcément un maître de déclamation<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> E. Legouvé, *L'art de la lecture*, cit., p. 11.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>88</sup> *Ivi*, pp. 13-14.

Per parte sua anche la Ristori, l'*artiste de combat* che ormai anche in Francia aveva varcato il Rubicone<sup>89</sup>, registrò il successo e fece tesoro dell'esperienza<sup>90</sup>. Gli allori non servirono tuttavia a convincerla ad accettare le numerose proposte di stabilirsi a Parigi, nonostante le condizioni lusinghiere che le furono offerte e l'interessamento dello stesso Napoleone III per il tramite del ministro delle Finanze Achille Fould. Fra le altre motivazioni, pesò anche la consapevolezza del fatto che la perfezione e la purezza della lingua da lei ricercate con tanto impegno restassero obiettivi di difficile realizzazione. Così scriveva la Ristori:

Al fine del mio soggiorno a Parigi, ricevetti molte proposte di consacrarmi intieramente al teatro francese. Ma niun potere sarebbe riuscito a farmi rinunciare a recitare in italiano. Opponevo sempre il più costante rifiuto, allegando a pretesto la grandissima difficoltà d'acquistare la purezza della lingua, la perfezione dell'accento francese. Fu allora che il ministro Fould insistette su tale domanda a nome dell'Imperatore, offrendomi di passare un anno in Parigi a spese dello Stato, per vincere queste difficoltà, sotto la direzione di professori distinti, ed occupare in seguito il posto che Rachel partendo lasciava libero alla *Commedia Francese*<sup>91</sup>.

Nonostante il diniego alla proposta di stabilirsi a Parigi, il bagaglio delle esperienze artistiche vissute con Legouvé rimase vivo anche negli anni successivi. La Ristori lo dimostrò per esempio in occasione di un suo viaggio nel 1861 a Utrecht, dove fu accolta da una moltitudine di studenti e di abitanti inneggianti «W la Ristori, W l'Italia», in un momento in cui «dovunque in Olanda si parlava di Garibaldi e della causa italiana con entusiasmo»<sup>92</sup>. Lì recitò la *Maria Stuarda* di Schiller e successivamente la *Medea*.

---

<sup>89</sup> Id., *La tragédie de Médée*, «Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger», XXII (1870), pp. 338-347, p. 346.

<sup>90</sup> Théophile Gautier elogiò caldamente la recitazione in francese della Ristori, osservando che sembrava dotata di un leggero accento meridionale, tipico delle città del sud della Francia. La sua voce, inoltre, era «sonora, profonda e dall'articolazione vibrante»: a detta sua più che l'accento, era infatti il suo timbro a renderla riconoscibile come italiana (cfr. T. Gauthier, *Lettre à Charles de La Rounat (entre le 25 mars et le 31 mai 1861)*, in Id., *Correspondance générale 1858-1861*, édité par Claudine Lacoste-Veysseyre, t. VII, Droz, Genève-Paris 1992, p. 289). Per parte sua, la Ristori commentava: «ho dato all'accento francese tutta la mia intonazione italiana, e l'energia italiana, togliendo quella cantilena insopportabile del verso francese. Dicono che sembrava una musica la mia voce ed il mio accento» (cfr. la lettera della Ristori all'amico Carlo Balboni del 22 aprile 1860, anche pubblicata in S. Urban, «Fino a che farò l'artista, sarò anche attrice», cit., p. 322). La Ristori si avvalse più avanti del metodo appreso da Legouvé adattandolo anche alla lingua inglese, per un'interpretazione – in lingua originale – della scena del *Sonnambulismo* di Lady Macbeth a Londra nel 1873 (cfr. T. Viziano, *Il palcoscenico*, cit., pp. 219-220 e n.).

<sup>91</sup> A. Ristori, *Ricordi e studi artistici di Adelaide Ristori*, Roux, Torino-Napoli 1887, p. 46.

<sup>92</sup> T. Viziano, *La Ristori*, cit., p. 140.

Nell'ultima serata declamò infine una poesia di Legouvé ricevendo numerose ovazioni commosse («molti avevano le lacrime agli occhi e singhiozzavano apertamente»<sup>93</sup>).

Il terzo e ultimo maestro indicato da Legouvé per la sua formazione sulla lettura ad alta voce non era una persona, bensì un'istituzione: il Collège de France, sotto i cui auspici il drammaturgo tenne due diversi corsi, rispettivamente nel 1848 e nel 1866, sull'*Histoire morale des femmes* e su *Les pères et les enfants au dix-neuvième siècle*. L'esperienza di parlare in pubblico di fronte all'auditorio del Collège fu per lui l'occasione di mettersi alla prova sul terreno pratico e, successivamente, l'impulso che lo convinse a sistematizzare le nozioni da lui apprese in una serie di opere dedicate all'argomento.

Se *L'art de la lecture* era stata dunque un'opera rivolta alle scuole e ai licei, *La lecture en action* fu concepita da Legouvé per gli artisti di teatro. Non a caso questo secondo libro fu dedicato dall'autore a Régnier (il primo era idealmente dedicato a Montaigne), l'influente attore e professore del Conservatorio da cui Legouvé affermava di poter continuare ad apprendere nuovi segreti sulla dizione anche dopo quarant'anni di studi. Nell'apertura del trattato l'autore si poneva tuttavia un problema di ordine metodologico: essendo la lettura in azione un'applicazione teatrale della lettura ad alta voce, come rendere per iscritto una lezione che per propria natura era essenzialmente orale? Prendendo atto dell'inevitabile, in parte insuperabile, difficoltà, Legouvé scelse di arricchire l'opera con il maggior numero possibile di esercizi e strumenti critici, lasciando libero ai lettori l'uso del libro come un compendio pratico e teorico di accompagnamento durante un percorso di studi, con o senza la presenza di un maestro.

Una lezione sulla lettura andava intesa anche come una lezione di letteratura: a questo proposito Legouvé fu generoso nell'offrire una cospicua selezione di opere e brani tratti dalla letteratura francese, presentati come gli esercizi più svariati. Composto di diverse lezioni, il trattato affrontava numerosi argomenti: dall'importanza della punteggiatura (definita «un geste de la pensée»<sup>94</sup>) ai rischi della cantilena («une psalmodie [...] aussi

---

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> E. Legouvé, *La lecture en action*, cit., p. 42.

insupportable à l'oreille qu'au bon sens»<sup>95</sup>), sino all'intonazione delle frasi esclamative e interrogative e all'uso dei tre principali registri della voce: grave, medio e acuto.

Destinatari del libro non erano, in realtà, solo gli artisti di teatro: nel tono e nei contenuti le nozioni erano miscelate e presentate piuttosto per un pubblico eterogeneo. Di varia tipologia erano, parimenti, le persone che erano solite rivolgersi a Legouvé in cerca di aiuto per l'uso della propria voce in pubblico: insegnanti, professori, uomini di chiesa e altre categorie ancora. Come un medico con i suoi pazienti, Legouvé non mancava inoltre di considerare anche il corpo e la postura, fornendo indicazioni di carattere fisico per il corretto uso della voce («Votre fatigue vocale vient de la même cause que sa sciatique : c'est une affaire d'attitude»<sup>96</sup>) e sottolineando l'importanza della colonna vertebrale, troppo spesso trascurata sino a diventare simile a una «tour penchée de Pise»<sup>97</sup>.

La lettura ad alta voce si rivelava inoltre un valido strumento di critica letteraria, capace di far emergere in maniera efficace aspetti del testo nascosti e il pensiero profondo dell'autore. In quest'ottica, lo studio delle «intonazioni» diventava lo studio delle «intenzioni»: i suoni offrivano una vita nuova alle parole e mostravano talvolta difetti altrimenti impercettibili. Per poter 'dire' bene un testo era infatti necessario prima scandagliarlo nel dettaglio alla ricerca della sua «architettura interiore»<sup>98</sup>. In quest'ottica, anche lo studio preparatorio alla lettura ad alta voce diveniva l'occasione per un'operazione di scavo dentro il testo e nella vita dei personaggi. Come esercizi pratici Legouvé proponeva, a questo proposito, due diversi testi: una scena tratta dal quarto atto dell'*Athalie* di Racine, nella quale il padre Joad si rivolge al figlio Joas poco prima della sua incoronazione, e una famosa poesia di Sully Prudhomme intitolata *Le vase brisé*. Nell'analisi della scena di Racine, Legouvé metteva in luce il ruolo triplice di ciascuno dei due personaggi: padre-educatore, sommo sacerdote e profeta il primo; figlio, allievo e futuro re il secondo. La ricchezza e la mescolanza dei toni della voce nelle parole di Joad dipendeva dunque dal ruolo a partire dal quale il padre di volta in volta si rivolgeva al figlio, nella complessa trama della scrittura di Racine. Un procedimento simile valeva

---

<sup>95</sup> Ivi, pp. 44-45.

<sup>96</sup> Ivi, pp. 33-34.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> Ivi, p. 85.

anche per la poesia di Sully Prudhomme, che Legouvé lamentava di aver sentito troppo spesso recitata con una generica e uniforme «armonia melanconica»<sup>99</sup>. Analizzando verso per verso le strofe e ripercorrendo il tessuto interiore del testo attraverso le sue sfumature, il lettore poteva costruire un'articolata partitura vocale e offrire così una lettura profonda e non banale della poesia.

Nella *Lecture en action* Legouvé affrontava, inoltre, la questione dell'evoluzione della metrica francese e gli effetti dei suoi cambiamenti sulla declamazione («Les règles de la lecture changent avec les règles de la poésie»<sup>100</sup>). A questo proposito, si soffermava in particolare sul verso alessandrino, i cui nuovi codici di versificazione diffusi dopo la Rivoluzione erano stati portatori di novità significative anche sul fronte della lettura. Polemizzando con l'*Arte poetica* di Nicolas Boileau (1674), Legouvé contestava alcune norme convenzionali del verso: una fra tutte, l'interdizione dello iato, «la più assurda di tutte le regole»<sup>101</sup>, del cui divieto Pierre de Ronsard si era proclamato «un campione»<sup>102</sup>. Ai precetti di Boileau Legouvé contrapponeva allora le *Contemplations* di Hugo, salutate come un inno alla libertà e una rifondazione dell'alessandrino (in particolare nella *Reponse à un acte d'accusation*: «Et sur les bataillons d'alexandrins carrés, / Je fis souffler un vent révolutionnaire»<sup>103</sup>). Liberato dalle norme restrittive che lo attanagliavano, il verso era stato finalmente interiorizzato dal poeta, ora in grado persino di assoggettare le leggi della sintassi a proprio vantaggio pur di non imbrigliare l'ispirazione creativa. Rispetto al diciassettesimo secolo, la libertà espressiva conquistata comportava tuttavia una maggiore complessità nella versificazione e dunque anche nella lettura: da qui la necessità di prendere atto dei cambiamenti avvenuti e di adeguare la lettura ai nuovi canoni, evitando di recitare 'all'antica' anche i componimenti poetici moderni<sup>104</sup>.

---

<sup>99</sup> Ivi, p. 91.

<sup>100</sup> Ivi, p. 108.

<sup>101</sup> Ivi, p. 109.

<sup>102</sup> Cfr. Georges Lote, *Histoire du vers français*, t. IV, p. II, *Le XVIe et les XVIIe siècles. Les éléments constitutifs du vers : la déclamation*. Nouvelle édition [en ligne]. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1988, p. 10 (<<http://books.openedition.org/pup/1301>>, ultima consultazione: 16 agosto 2019).

<sup>103</sup> V. Hugo, *Les contemplations*, préface de Fargue Léon-Paul, édition établie, présentée et annotée par Pierre Albouy, Gallimard, Paris 1973, p. 43.

<sup>104</sup> Per una storia della declamazione del verso alessandrino, cfr. Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin. L'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, Honoré Champion, Paris 2006.

Nel libro sulla *Lecture en action*, un capitolo a parte era dedicato ai «coloriti» (*coloris*) della voce: «voix d'or», «voix d'argent», «voix d'airain» e «voix de velours». Questi quattro registri, secondo Legouvé, erano un valore aggiunto, raggiungibile sulla base di un'ampia dimestichezza già acquisita e di una necessaria voce «timbrata», o «dotata di metallo». Come dunque in pittura potevano esistere pittori coloristi, così potevano darsi anche lettori coloristi. I colori della tela (o della voce) potevano inoltre essere miscelati fra di loro, pur preservando nell'insieme del quadro (la lettura) una tonalità prevalente. Come esercizio per la voce d'oro Legouvé scelse la poesia *Stella* dai *Châtiments* di Hugo (1852); per la voce d'argento *Les hirondelles* di Théophile Gautier; per la voce di bronzo *Océano nox* di Hugo, nella sonorità delle cui vocali (soprattutto nell'alleanza fra le *o* e le *e* mute) il lettore doveva suscitare e rendere la profondità degli abissi. Infine, per la voce velata scelse *Les limbes* di Casimir Delavigne, un testo che richiedeva assoluta «monotonia» nella declamazione. In quest'ultimo caso, infatti, proprio l'uniformità della voce del lettore avrebbe provocato l'emozione più coinvolgente.

In tutti questi casi, e per l'arte della lettura in generale, Legouvé riteneva fondamentale una raffinata «educazione al suono». Saper «attaccare il suono» era infatti uno dei 'segreti' più importanti dell'arte della lettura. Così spiegava egli stesso a questo proposito:

J'entends d'ici votre objection : comment dire ces vers si on n'a pas une voix de velours? Comment? En s'en faisant une. Le métal de la voix ne s'acquiert pas, le velours s'acquiert. Il ne s'agit que de savoir attaquer le son. L'éducation du son est un des grands secrets de l'étude de la lecture. Les habiles professeurs de chant vous donneront là-dessus les plus utiles conseils. L'art modifie profondément la voix, surtout quand il s'agit de l'adoucir. Le point capital est d'avoir un organe timbré. Le reste est affaire de temps et de travail. Il en est du charme dans la diction comme de la grâce dans le talent d'écrire. Ayez la force, vous aurez facilement la grâce<sup>105</sup>.

A metà strada tra arte e scienza, la lettura ad alta voce fu per Legouvé una disciplina che – come si è visto – richiedeva un'impostazione tecnica, una preparazione letteraria, sensibilità estetiche e capacità d'immedesimazione: un'«arte viva», insomma, alla cui conoscenza l'autore aveva voluto corrispondere con libri altrettanto «vivi»<sup>106</sup>. Oltre al suo

---

<sup>105</sup> E. Legouvé, *La lecture en action*, cit., p. 261.

<sup>106</sup> Ivi, p. 360.

insegnamento, il risultato fu anche quello di un viaggio letterario nelle diverse tradizioni della Francia, simile a un viaggio di degustazione di vini nelle varie regioni, dalla Borgogna alla Provenza. Così, mentre Legouvé dedicava gli anni della sua età anziana a insegnare ai più giovani la materia a lui più cara, tenendo conferenze all'École normale e al Lycée Louis-le-Grand, a Parigi e in Francia nascevano società dedite alla lettura ad alta voce. In quei contesti persone di diversa estrazione e professione si incontravano dopo le giornate di lavoro, dando vita a esperienze forse semplici ma genuine, lontano dai clamori dei teatri. Le scuole e i collegi della Francia attivarono nuove classi per la lettura ad alta voce, affidandone ad attori veterani l'insegnamento. In Italia, come si vedrà, il giovane attore Luigi Rasi, nominato direttore della Regia Scuola di Declamazione di Firenze nel 1882, citava Legouvé nel suo discorso d'inaugurazione e attingeva ai suoi trattati per l'elaborazione di un nuovo sistema di norme per la letteratura italiana<sup>107</sup>. Legouvé poteva dirsi soddisfatto di aver contribuito a stimolare la riscoperta di un'arte, fra parola e teatro, la cui fortuna avrebbe continuato a svilupparsi e a dare vita a nuovi frutti, in Francia e altrove.

---

<sup>107</sup> Cfr. L. Rasi, *La verità nell'arte rappresentativa: discorso letto per l'inaugurazione della R. Scuola di recitazione in Firenze il XVI aprile 1882*, Civelli, Firenze 1895.

## Cap. 7 Le esperienze italiane: dal modello francese al periodo post-unitario

Alla fine del Settecento, sulla scia di un secolo trascorso all'insegna di fervidi scambi culturali tra l'Italia e la Francia, un anello di congiunzione ideale nella formazione teatrale fu giocato dalle accademie, rifondate in diversi centri della Penisola sul modello transalpino. Oltre ai frequenti spostamenti dei comici e alle alterne vicende legate all'insediamento degli attori italiani a Parigi, dalla chiusura dell'Hôtel de Bourgogne (1697) alla *Querelle des buffons*, possono essere ricordati alcuni degli elementi del tessuto culturale più ampio che favorì l'avvio di una nuova stagione legata al contesto accademico in Italia: fra i vari fattori, il gusto per l'erudizione già affermato sin dalla fine del Cinquecento (si pensi, a questo proposito, alle declamazioni di versi e orazioni all'Olimpico di Vicenza<sup>108</sup>), l'influenza del «razionalismo», dell'«enciclopedismo» e del «sensismo»<sup>109</sup>, la crescente circolazione di opere del teatro comico francese fra il XVII e il XVIII secolo<sup>110</sup>.

Sul piano attoriale, è stato inoltre evidenziato dalla storiografia l'avvio del processo che, nei primi decenni del Settecento, porterà «la partecipazione emotiva a divenire il cardine della recitazione»<sup>111</sup>. Un'impostazione pienamente riscontrabile, secondo Claudio Vicentini<sup>112</sup>, già nelle opere di Luigi Riccoboni, in *Dell'arte rappresentativa* (1728) e,

---

<sup>108</sup> Per un approfondimento sull'argomento cfr. S. Mazzoni, *Lo spettacolo delle accademie* in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., vol. I., pp. 898-899 e Id., *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua "perpetua memoria"*, Le lettere, Firenze 1998, p. 129. Per una trattazione complessiva sulle esperienze accademiche italiane tra il XVI e il XVII secolo segnalò inoltre il volume *The Italian Academies 1525-1700: Networks of Culture, Innovation and Dissent*, edited by Jane E. Everson, Denis V. Reidy and Lisa Sampson, Legenda, Cambridge 2016 (edizione ebook).

<sup>109</sup> Sarah Dessì Schmid, *Il genio della lingua italiana*, in *Italianità. Ein literarisches, sprachliches und kulturelles Identitätsmuster*, Hrsg. von Reinhold R. Grimm, Peter Koch, Thomas Stehl und Winfried Wehle, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2003, pp. 49-63 (qui p. 49).

<sup>110</sup> Cfr. Giovanni Saverio Santangelo, Claudio Vinti, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, indagine bibliografica diretta da Marcello Spaziani, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1981.

<sup>111</sup> Claudio Vicentini, *Luigi Riccoboni e i fondamenti della teoria emozionalista* in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., vol. II, pp. 11-16.

<sup>112</sup> *Ibidem*. Cfr. anche e soprattutto, dello stesso autore, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012 (per una recensione: Giuliana Altamura, *La teoria della recitazione*, «Mimesis Journal», 2, 2, 2013, pp. 216-225). Per un recente studio sull'influenza di Riccoboni in Russia, cfr. Marialuisa Ferrazzi, *Le teorie riformatrici di Luigi Riccoboni nella Russia del XVIII secolo*, «Drammaturgia», n.s. 3, 2016, pp. 37-57.

successivamente ancora, nelle *Pensées sur la déclamation* (1738), entrambe pubblicate dall'attore dopo il ritiro dalle scene e alla fine di una lunga esperienza, durata un decennio, con la compagnia italiana presso l'Hôtel de Bourgogne. Rispetto a tali sviluppi, l'insegnamento della declamazione cominciò ad acquisire una crescente autonomia, anche fuori dalle assi del palcoscenico.

«*Comædus sermocinatur, tragædus vociferatur*», distingueva Esteban de Arteaga nella sua opera sulle *Rivoluzioni del teatro musicale italiano* (1783)<sup>113</sup>, pubblicata a Bologna, la città dove egli aveva condotto gli studi universitari. Nell'ambito di una trattazione principalmente dedicata alla formazione dei cantanti, de Arteaga individuava negli esempi più alti della declamazione le analogie con le caratteristiche del canto: «precisione della intonazione, giustezza nel tempo, chiarezza nell'articolare distintamente le sillabe»<sup>114</sup>. Per quanto riguardava la poesia, egli stimava che «l'Attore non dee più recitare, ma modulare bensì le parole con proporzionata messa di voce, con portamento giusto, serbando religiosamente i loro diritti alla poesia e alla lingua, prendendo dall'arte quel tanto e non più che ci vuole per presentar la natura nel suo più vero e più dilettevole aspetto, in una parola devono spiccare nella esecuzione del suo canto la verità, l'esattezza, la semplicità»<sup>115</sup>.

È significativo constatare che Esteban de Arteaga dedicava una trattazione particolare alla «Meloepa degli antichi», distinguendo fra «Diverbio» (corrispondente al dialogo) e «Monodia» (corrispondente ai monologhi)<sup>116</sup>. Morrocchesi, incaricato dell'insegnamento della declamazione all'Accademia di Firenze dal 1811, affronterà estesamente il tema nelle sue *Lezioni d'arte teatrale e di declamazione* del 1832<sup>117</sup>. Ma negli anni vicini alla

---

<sup>113</sup> Esteban de Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga socio dell'Accademia delle Scienze, Arti, e Belle lettere di Padova*, Palese, Venezia 1785. Lo scritto di de Arteaga era stato considerato anche da Giuseppe Ortolani, conservatore della casa di Goldoni a Venezia, nel suo volume sulla *Riforma del teatro nel settecento e altri scritti*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Firenze 1962, pp. 4-5); cfr., a questo proposito, James H. Johnson, *Venice Incognito: Masks in the Serene Republic*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2011, p. 272. Sul trattato del de Arteaga, cfr. anche Enrico Fubini, *Music & Culture in Eighteenth-Century Europe. A sourcebook*, translated edited by Bonnie J. Blackburn, University of Chicago Press, Chicago and London 1994, p. 346 (ed. orig. *Musica e cultura nel Settecento europeo*, EDT, Torino 1986).

<sup>114</sup> E. de Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, cit., p. 29.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> Ivi, p. 54.

<sup>117</sup> Cfr. A. Morrocchesi, *Lezioni d'arte teatrale e di declamazione*, All'insegna di Dante, Firenze 1832.

pubblicazione dell'opera del de Arteaga, la *Melopea*, fuori d'Italia, era stata soprattutto al centro degli interessi di Jean-Jacques Rousseau, in occasione della stesura del *Pygmalion*, composto nel 1763 e presentato a Lione nel 1770; intorno a tale materia, il ginevrino aveva infatti chiesto al compositore Horace Coignet di orientare le proprie scelte per «rendere l'antica melopea dei Greci»<sup>118</sup>, come da questi ricordato in una testimonianza che proprio in Italia, già negli anni Ottanta, avrebbe attirato gli interessi di diversi osservatori, fra cui Pietro Napoli Signorelli<sup>119</sup> e Francesco Milizia<sup>120</sup>. A questo proposito, è interessante ricordare che alla «comparazione fra declamazione cantante e declamazione semplice», un altro filosofo francese, Étienne Bonnot de Condillac, aveva già dedicato un capitolo nel suo *Essai sur l'origine des connoissances humaines* del 1746 (la traduzione italiana fu pubblicata nel 1775: *Saggio sopra l'Origine delle cognizioni umane*<sup>121</sup>: legato a Rousseau da un rapporto di amicizia, risalente al periodo in cui il ginevrino aveva esercitato come insegnante privato proprio a Lione (non di meno, presso l'abitazione dello zio di Condillac), l'enciclopedista francese aveva affrontato il tema della musicalità della parola, escludendo l'applicabilità alla declamazione di un sistema di notazione, analogo a quello musicale<sup>122</sup>.

Alcuni studi di carattere musicologico hanno evidenziato, relativamente al processo di fondazione dei Conservatori italiani, l'influenza esercitata dai coevi modelli francesi. Proprio dall'osservazione delle esperienze transalpine venne progressivamente riconosciuto uno statuto di autonomia alla declamazione rispetto alle discipline del canto.

---

<sup>118</sup> J.-J. Rousseau, Horace Coignet, *Pygmalion. Scène lyrique*, édition critique par Jacqueline Waerber, Éditions Université - Conservatoire de Musique, Genève 1997, p. 82. Victor-Donatien de Musset-Pathay, *À l'histoire de J. J. Rousseau*, in *Œuvres inédites de J.J. Rousseau, suivies d'un supplément à l'histoire de sa vie et de ses ouvrages*; par V. D. Musset-Pathay, Peytieux, Paris 1825, t. I, p. 463. Sull'opera di Rousseau segnalò anche lo studio di Emilio Sala, *La carriera di Pigmalione; ovvero, Nascita e prime metamorfosi del mélodrame*, «Drammaturgia musicale veneta», 22, 1996, pp. IX-LXXVII.

<sup>119</sup> Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Orsino, Napoli 1789, t. V, pp. 180-181.

<sup>120</sup> Francesco Milizia, *Del teatro*, Pasquali, Venezia 1773, p. 48

<sup>121</sup> Étienne Bonnot de Condillac, *Saggio dell'abate di Condillac accademico di Berlino sopra l'origine delle umane cognizioni tradotto dal francese con l'aggiunta di varie note e colle Osservazioni critiche di Tommaso Vincenzo Falletti Canonico R. Lateranense*, Casaletti a Sant'Eustachio, Roma 1775.

<sup>122</sup> Id., *Saggio sopra l'origine delle cognizioni umane* in *Opere del sig. ab. di Condillac dell'Accademia francese, e di quelle di Berlino, di Parma, e di Lione, fu Precettore di S.A.R. l'infante D. Ferdinando Duca di Parma ec.*, tradotto dal francese dall'ab. Marco Fassadoni, Santini e Milli, Venezia 1793, pp. 82-83.

A questo proposito, Davide Daolmi ha potuto affermare che «è innegabile che la concezione di un corso di declamazione separato da quello di canto – in questo senso anomalo alla tradizione italiana –, derivi probabilmente proprio dalle scelte praticate a Parigi»<sup>123</sup>.

Verso la fine del diciottesimo e l'inizio del diciannovesimo secolo si registrò, inoltre, il fenomeno che è stato definito da Giovanni Moretti di «proliferazione continua di filodrammatiche»<sup>124</sup>. Nello spirito di esaltazione civile dell'arte oratoria, l'insegnamento della declamazione contribuì al progressivo sviluppo di un «teatro educativo», talvolta anche di carattere amatoriale, che in Italia fu particolarmente fertile e vitale. Non a caso, in un saggio dedicato alla figura del 'dilettante', Moretti si è mosso proprio dalla proliferazione delle accademie nell'Italia del XVIII per introdurre il fenomeno delle società filodrammatiche<sup>125</sup>. Da un lato, lo studioso ha inquadrato, sulla scia delle osservazioni di Gramsci intorno alle accademie, i fenomeni di progressiva 'cristallizzazione' della cultura esercitati dalle istituzioni<sup>126</sup>; dall'altro, ha riconosciuto a tali realtà la nascita, lenta ma progressiva, di un nuovo strato intermedio fra fasce diverse della popolazione, che ha accorciato in parte lo scarto venutosi a creare nelle consuete relazioni culturali nel teatro europeo dell'epoca. Anche Gerardo Guccini, in uno studio apparso nel 1988, pur considerando la storia del teatro dei dilettanti come una «costante

---

<sup>123</sup> Davide Daolmi, *Alle origini del Conservatorio di Milano. L'alibi del modello francese e le sorti dell'opera italiana*, s.l., s.d., disponibile all'indirizzo web: <http://www.examenapium.it/STUDI/conservatorio.pdf> (ultima consultazione 30 agosto 2019); tradotto in inglese in *Uncovering the Origins of the Milan Conservatory: The French Model as a Pretext and the Fortunes of Italian Opera*, in *Musical Education in Europe (1770-1914): Composition, Institutional, and Political Challenges*, edited by Michael Fend and Michel Noiray, Berlin Wissenschafts-Verlag, Berlin 2005, vol. I, pp. 103-124.

<sup>124</sup> G. Moretti, *Tra drammaturgia e spettacolo: la figura del dilettante*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., vol. II, pp. 883-908 (qui p. 905).

<sup>125</sup> A proposito della proliferazione di accademie nell'Italia del Settecento, Moretti ha riportato le testimonianze eloquenti di d'Alembert e di Muratori: il primo, nella voce «Académie» dell'*Encyclopédie* aveva affermato che «L'Italia conta, da sola, più accademie che tutto il resto del mondo»; il secondo, nei *Primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia*, aveva affermato che «non c'è ormai città d'Italia che non abbia un'accademia, anzi due, anzi tre e talvolta ancor di più, secondo il numero grande o scarso degli studiosi». Cfr. *ivi*, 889-890.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 890. La citazione da Gramsci è tratta da *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Einaudi, Torino 1964, p. 125.

largamente incognita del teatro italiano», attribuiva a tali esperienze «un punto di tangenza tra la società e il teatro»<sup>127</sup>.

Entro questo contesto maturarono, dunque, le Società filodrammatiche, terreno di incontro ideale fra attori, comici, autori e letterati. Di quella stagione Moretti ha ricordato alcuni fra gli esiti più fecondi e significativi: a Napoli, i casi di Andrea Belvedere<sup>128</sup>, di Niccolò Amenta<sup>129</sup>, di Domenico Luigi Barone<sup>130</sup>, impegnati a diverso titolo nell'organizzazione di recite cittadine presso il Collegio dei Nobili. A Bologna, Francesco Albergati Capacelli, figura ibrida a cavallo tra teatro e politica, in stretta connessione con la cultura europea dell'epoca (da Voltaire a Goldoni), e fautore di un teatro aperto a tutta la cittadinanza nella sua villa di Zola, sotto il nome di Teatro accademico dei Ravvivati. L'attività poliedrica dell'Albergati, attore, organizzatore, commediografo, ha consentito allo studioso, sulla base di una precedente e ampia ricerca condotta da Enrico Mattioda<sup>131</sup>, di considerare l'intellettuale bolognese una figura emblematica del «dilettantismo del secondo Settecento, in forza della sua genialità di allestitore di spettacoli, di attore, di maestro di recitazione»<sup>132</sup>.

L'esperienza bolognese suscitò l'interesse di Vittorio Alfieri, il cui profilo è stato associato da Moretti all'ambito delle esperienze private, dilettantesche appunto, di letture e rappresentazioni teatrali, cui Alfieri medesimo partecipò, sin dagli anni Ottanta del Settecento. In opposizione e in aperta ostilità agli stili recitativi diffusi a quell'epoca presso i comici, Alfieri coltivò un percorso da attore e dicitore in prima persona nelle case private, al punto da accarezzare il progetto, poi abbandonato, di una via personale nel

---

<sup>127</sup> Gerardo Guccini ha inoltre lamentato «il generale disinteresse degli storici del teatro per i dilettanti», derivando in parte dalla minor forza attrattiva culturale dei suoi esponenti, spesso provenienti dall'ambito cittadino, rispetto alla «microsocietà» degli attori: cfr. G. Guccini, *Per una storia del teatro dei dilettanti*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. Guccini, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 177-203.

<sup>128</sup> Sulla figura di Belvedere, cfr., fra gli altri, Valeria Giannantonio, *Drammaturgia e scenografia in Andrea Belvedere*, «Critica letteraria», 35, 1982, pp. 339-351 e Franco Carmelo Greco, *La scrittura teatrale: dalla letteratura alla scena*, «Critica letteraria», 51, 1986, pp. 225-274.

<sup>129</sup> Per un approfondimento sull'attività drammaturgica dell'Amenta, in continuità con quella di Belvedere, cfr. Ettore Caccia, *Carattere e caratteri nella commedia del Goldoni*, Olschki, Firenze 1967, p. 75.

<sup>130</sup> Sugli avvisi della carriera da «poeta» (ossia, commediografo) di Domenico Luigi Barone a Napoli, cfr. Salvatore Di Giacomo, *Storia del teatro San Carlino*, Mondadori, Milano 1935, p. 56.

<sup>131</sup> La figura dell'Albergati è stata indagata da Enrico Mattioda nel suo libro *Il dilettante "per mestiere"*. *Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Il Mulino, Bologna 1993.

<sup>132</sup> G. Moretti, *Tra drammaturgia e spettacolo: la figura del dilettante*, cit., p. 894.

capocomicato<sup>133</sup>. L'ideazione della «tramelogedia», secondo il neologismo «barbaro» da lui coniato nel 1790 per definire la sua *Abele* (1786), fra tragedia e melodramma, rispecchierà in parte queste aspirazioni di rinnovamento<sup>134</sup>.

Le Filodrammatiche svolsero un ruolo decisivo anche per lo sviluppo della critica e della riflessione teatrale, in un'epoca ancora marcata da rare forme di documentazione per l'arte teatrale. A questo proposito Mario Apollonio ha evidenziato la novità rappresentata da «chi si prestava a chiuder in un manuale le regole di un mestiere, dando una chiave a chi vuol sapere con quale animo e disposizione e attenzione l'attore muoveva incontro al reale»<sup>135</sup>; di questa nuova tendenza culturale, appare emblematico il caso di Francesco Augusto Bon, autore dei *Principii d'Arte Drammatica Rappresentativa, dettati nell'Istituto Drammatico di Padova* (1857). Come già era stato per Morrocchesi, anche Bon sfruttò la sua esperienza didattica, incentrata sulla declamazione, per la stesura di un'opera di carattere 'teorico-pratico'. Già docente presso l'Accademia dei Filodrammatici di Milano dal 1842, Bon era infatti divenuto direttore dell'Istituto Filarmonico-Drammatico di Padova nel 1856<sup>136</sup>. Nell'ultimo capitolo, dedicato agli *Studi sulla declamazione tragica e su i personaggi storici tragici*, egli stabiliva la preminenza dell'arte oratoria e predicava nell'arte del dire l'«armonia d'intonazione», l'«esposizione convenzionale e lievemente oratoria in cui consiste la declamazione del poema tragico»<sup>137</sup>. Proprio su questo versante Apollonio poté individuare in Bon la rimessa al passo dell'Italia con le istanze più moderne ed europee: senza rinunciare agli elementi convenzionali, Bon aveva posto nuovamente l'arte al servizio della cultura romantica, «riassegnando a sé il compito d'essere luogo del rapporto, del giudizio, dell'incontro»<sup>138</sup>.

---

<sup>133</sup> Considerando l'Alfieri nella veste di attore e dicatore, Moretti ha ricordato alcuni episodi tratti dalla *Vita* dell'autore, fra cui una celebre rappresentazione della sua *Antigone* nel 1782 presso il palazzo del duca Grimaldi, ambasciatore di Spagna, dove – racconta Alfieri – era attiva una «società teatrale già avviata da qualche tempo a recitare in un teatro privato» (Vittorio Alfieri, *Vita*, Einaudi, Torino 1967, p. 222); cfr. G. Moretti, *Tra drammaturgia e spettacolo: la figura del dilettante*, cit., p. 895.

<sup>134</sup> Per uno studio sull'esperimento alfieriano rimando al volume di Clara Leri, *Dalle «Rime» all'«Abele». Alfieri tra lirica e «tramelogedia»*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008.

<sup>135</sup> Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2003, pp. 540-545.

<sup>136</sup> Per alcune notizie biografiche si veda la voce «Bon, Francesco Augusto» nell'*Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. II, pp. 751-752.

<sup>137</sup> Francesco-Augusto Bon, *Principii d'arte drammatica rappresentativa dettati nell'Istituto drammatico di Padova*, Sanvito, Milano 1875, p. 249.

<sup>138</sup> Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano*, cit., pp. 540-545.

Sebbene talvolta oggetto di giudizi sommari o di bonaria derisione (è significativo, a questo proposito, un ritratto comico tratteggiato da Giuseppe Costetti nel 1888<sup>139</sup>), il mondo dei filodrammatici è stato, in definitiva, un tassello fondamentale nel tessuto teatrale dei secoli XVIII e XIX: un panorama ricco e variegato che, ancora nei suoi esiti novecenteschi, apparirà di una rilevanza tale da ritrovarsi al centro della ‘riorganizzazione’ dell’Opera Nazionale del Dopolavoro del 1925, per mano del regime fascista<sup>140</sup>. In quel frangente, Silvio d’Amico tenterà di svolgere un ruolo di salvaguardia in opposizione a quanti si apprestavano a sfruttare le Filodrammatiche come «formidabili strumenti di propaganda»<sup>141</sup>, promuovendo, al contrario, un’azione volta alla produzione di «un intrattenimento onesto», ma non necessariamente politico<sup>142</sup>.

Fra le più antiche esperienze in Italia, è emblematica la vicenda della Filodrammatica milanese, istituita nel luglio del 1796<sup>143</sup> dopo l’arrivo dell’esercito francese. L’iniziativa era nata da un appello rivolto il 28 giugno di quell’anno da un comitato di cittadini all’indirizzo di Despinoy, Général Divisionnaire Commandant la Lombardie, per l’istituzione di una scuola di declamazione e per l’istituzione di un Teatro<sup>144</sup>. La natura repubblicana dell’iniziativa è testimoniata dalle parole dell’appello, improntato a ideali di «amour de la democratie, dont nous brûlons», e da aspirazioni volte all’«utilité d’un

---

<sup>139</sup> Al mondo dei «Filodrammatici», Giuseppe Costetti ha dedicato una descrizione comica nei suoi *Bozzetti di teatro*: «Per una stravaganza etimologica il filodrammatico si chiama ancora *dilettante*. In verità non c’è nessun rapporto fra lui e il diletto, obbiettivamente considerato». Costetti distingue la categoria in tre gruppi: «Accademici, escursionisti, e proverbiali», la prima di questa categoria distribuita «nelle oltre cento Accademie o Società fisse in una qualunque delle cento (sono più assai) città italiane». Cfr., a questo proposito, la citazione di G. Costetti riportata in Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Le lettere, Firenze 2002, p. 407.

<sup>140</sup> Nel 1924 furono centotredici le filodrammatiche inquadrate nell’Opera Nazionale del Lavoro; nel 1929 tale numero era salito a 1095. Cfr., a questo proposito, la cronologia contenuta nel numero di «Ariel» (a. VIII, nn. 2-3, maggio-dicembre 1993) dedicato a *Teatro e fascismo* (in particolare. pp. 7-10).

<sup>141</sup> Cfr. S. D’Amico, *Le filodrammatiche per l’arte* (19 ottobre 1935) e Gianfranco Pedullà, *Silvio d’Amico e la riforma del teatro italiano (1934-1944)*, introduzione a Silvio D’Amico, *Cronache 1914/1955* in Id., *Cronache 1914-1955*, cit., v. IV, t. I, p. 34.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> Fra gli studi più recenti sull’istituzione teatrale milanese segnalò il volume di Paola Bigatto e Renata M. Molinari, *L’Attore Civile. Una riflessione fra teatro e storia attraverso un secolo di eventi all’Accademia dei Filodrammatici di Milano*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2012.

<sup>144</sup> La vicenda della costituzione del teatro milanese è stata recentemente ripercorsa anche da Laura Peja, *When Napoleon Went to the Theater. A Closer Examination of Stories and the History of the Milanese Patriotic Scene*, in *The Methuen Drama Handbook of Theatre History and Historiography*, edited by Claire Cochrane, Jo Robinson, Methuen Drama, London 2019, pp. 90-98.

théâtre, où des pièces démocratiques seraient uniquement et continuellement déclamées»<sup>145</sup>. Fu così che nacque la *Compagnia dei Giovani Repubblicani*, poi rinominata *Compagnia del Teatro Patriottico*<sup>146</sup>, le cui attività proseguirono sotto la Repubblica Cisalpina sino al 1798. Dopo una improvvisa restituzione dei locali ai padri barnabiti, a seguito della ripartenza di Napoleone da Milano per Parigi, il gruppo dei Giovani Repubblicani riuscì a entrare nuovamente in possesso del teatro nel 1799. Successivamente, nei tredici mesi di occupazione austro-russa, i fautori dell'iniziativa dovettero separarsi sino al 14 giugno del 1800, ma con la vittoria di Marengo e il rientro di Bonaparte le attività di realizzazione del teatro, nei locali della ex chiesa di San Damiano, ripresero nel dicembre di quell'anno; il nuovo corso, infine, fu inaugurato il 21 dicembre (30 frimale, anno IX), con una rappresentazione del *Filippo* dell'Alfieri.

Il clima culturale del teatro negli anni della Repubblica Cisalpina è stato efficacemente narrato da Emilio Guicciardi, in un misto di «*furori e malumori*<sup>147</sup>», con toni affini agli scritti satirici di Carlo Porta dedicati alle vicende milanesi. Emblematiche dell'influenza esercitata dalla cultura francese, per quanto attiene al tema qui discusso, furono le prime rappresentazioni, nel 1806, della *Zaire* e dell'*Alzira* di Voltaire; negli stessi anni, si portava a termine la trasformazione della Chiesa di S. Damiano, affidata a Luigi Canonica per i lavori di adattamento, che furono conclusi, dopo la pausa dei tredici mesi austro-

---

<sup>145</sup> Emilio Guicciardi, *Il nuovo teatro di un'Accademia milanese. 1798-1970*, presentazione di Alfonso Marietti, Accademia dei Filodrammatici, Milano 1970, p. 66. Dietro l'iniziativa dell'appello, fra i cui primi firmatari vi furono l'ingegnere Giusti e il libraio Bernardoni, Guicciardi ha tuttavia intravisto altre intenzioni: «il comitato sapeva bene quel che voleva; ottenere cioè gratis il teatro del Collegio dei Nobili dove i Padri Barnabiti erano stati espulsi con la soppressione». Il Collegio dei Nobili, fondato nel 1573 da san Carlo Borromeo, fu gestito dai padri Oblati, dai Gesuiti e dai Barnabiti: per un profilo storico dell'Accademia dei Filodrammatici si veda anche cfr. Paolo Bosisio, Alberto Bentoglio, Mariagabrielli Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità (1805-1861)*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 116-119.

<sup>146</sup> Già nel 1948, in un volume apparso in occasione dei 150 anni dell'Accademia milanese, Vittorio Nivellini aveva riscontrato la scarsità di fonti e di notizie disponibili sul Teatro Patriottico, anche a causa del fatto che «non sempre l'Accademia fu così diligente e gelosa custode dei suoi documenti come lo fu della sua missione artistica, per cui anche negli archivi di questa istituzione, che si condusse spesso con regole patriarcali, non esiste del passato una continua testimonianza o traccia sicura». Vittorio Nivellini, *I 150 Anni di un'Accademia milanese (1798-1948). Il Teatro dei Filodrammatici (Il "Teatro patriottico" – documenti e aneddoti da Napoleone ai giorni nostri)*, Accademia dei Filodrammatici, Milano 1948, p. 18.

<sup>147</sup> E. Guicciardi, *Il nuovo teatro di un'accademia milanese, 1798-1970*, cit., p. 79.

russi, nel dicembre del 1799<sup>148</sup>. Ma al fervore del decennio napoleonico seguirono gli ‘anni fatali’, nei quali, sotto il dominio austriaco e sino al 1848, il teatro «ripiegò a poco a poco su recitazioni e repertori incensurabili»<sup>149</sup>. Dopo tre decenni di assopimento, una ripresa sostanziale delle attività si registrò nell’ambito del rinnovato clima risorgimentale: non solo perché molti degli attori parteciparono in prima persona agli eventi bellici, ma anche grazie alle recite di beneficenza<sup>150</sup>.

In un crescente clima di fiducia verso le scienze, nello stesso periodo, nell’area lombarda la declamazione divenne oggetto di interesse scientifico anche in contesti esterni alla scena. Di queste nuove attenzioni è emblematica la tesi di laurea del futuro medico Giuseppe Ferrario sulla *Influenza fisiologica e patologica del suono del canto e della declamazione sull’uomo*, discussa nel 1825 all’Università di Pavia<sup>151</sup>. Osservando le reazioni del corpo umano nell’atto della declamazione, Ferrario analizzava gli effetti visibili sia nell’attore sia nello spettatore: «si rabbuffano all’uomo i capelli, tutto il suo corpo intirizzisce, mortale è quasi il pallor delle labbra e dell’intiero volto, non batte neppur palpebra, forza non ha di muoversi, gli occhi si riempiono di pianto, piccola ed interrotta»<sup>152</sup>. Simili effetti, tuttavia, non erano raggiunti da tutti gli attori: secondo l’autore, «il magico potere della declamazione» era posseduto dall’Enrico Belli-Blanes e

---

<sup>148</sup> Alla storia dell’edificio che ospita il Teatro dei Filodrammatici di Milano, un gruppo di studenti del Politecnico di Milano ha recentemente dedicato una ricostruzione storico-architettonica: cfr. Simone Amasi, Eliana Arcuri, Matteo Bevini, Camilla Costantin, *Teatro Accademia Filodrammatici. Laboratorio di storia dell’Architettura* 2, a.a 2014/2015, Politecnico di Milano. Fra i documenti portati in appendice, è contenuto il testo di un Ricorso dell’Accademia dei Filodrammatici di Milano contro il Ministero della Pubblica Istruzione, datato 29 agosto 1958, nel quale l’edificio è descritto nei seguenti termini: «edificio legato ai più cari ricordi nello sviluppo del teatro di prosa a Milano della fine del ‘700 ai giorni nostri. L’ossatura principale è costituita dall’organismo richiniano della Chiesa dei SS. Cosma e Damiano in cui poi si era inserita la sala del Piermarini purtroppo perduta. Ha un’importante facciata Liberty del 1904 (Arch. Giacchi) (sic.) con decorazioni in ceramica e ferro battuto. Sul fianco elegante fronte neoclassica con il celeberrimo portale quattrocentesco dei Vimercati»: Ivi, pp. 50 e 83-86. Il Teatro era stato bombardato pesantemente sin dalle prime incursioni aeree dell’8 agosto 1943.

<sup>149</sup> E. Guicciardi, *Il nuovo teatro di un’accademia milanese, 1798-1970*, cit., p. 87.

<sup>150</sup> L’Accademia milanese, non a caso, partecipò a numerose sottoscrizioni di carattere patriottico, tra il 1854 e il 1878, culminate con l’istituzione del Fondo destinato all’acquisto d’un milione di fucili proposto dal Generale Garibaldi (18 maggio 1860), in vista dell’impresa dei Mille. In segno di gratitudine, Garibaldi inviò un proprio ritratto autografato, che ancora oggi è esposto nella sede dei Filodrammatici, di cui egli fu infine nominato Socio Onorario Perpetuo il 21 dicembre 1861. Cfr. Paola Bigatto, Renata M. Molinari, *L’Attore Civile*, cit., p. 65.

<sup>151</sup> Giuseppe Ferrario, *Influenza fisiologica e patologica del suono, del canto e della declamazione*, Visaj, Milano 1825.

<sup>152</sup> Ivi, p. 77.

dal Demarini, mentre la maggior parte degli attori difettava di un'adeguata preparazione intorno a tale disciplina. Se le scene declamate non sortivano presso il pubblico gli effetti desiderati – concludeva il Ferrario, senza mezzi termini – la causa era da individuarsi nella «crassa ignoranza dei comici attori, i quali nulla conoscendo né studiar volendo l'arte di declamare non sono suscettibili di capire né di sentire ciò che vogliono dar ad intendere; ed ecco il perché non possono commovere»<sup>153</sup>. Ferrario, dunque, stabiliva una relazione di dipendenza fra gli argomenti del testo declamato e gli effetti visibili, nel fisico dell'uditorio: non solo, a partire da questo potere di persuasione, «la Declamazione, se rettamente usata, potrà guarire o se non altro prevenire diverse malattie sia di corpo che di mente»<sup>154</sup>. Così, riprendendo le teorie dello Zimmerman a proposito del potere terapeutico della musica<sup>155</sup>, Ferrario individuava nella declamazione un efficace rimedio contro la melanconia e la tristezza. Essendo la declamazione «veramente parte della musica», la musica «il vero linguaggio delle passioni», e il sistema gagliare basato sul *substratum* delle passioni, ne discendeva, nella trattazione del laureando Ferrario, che anche la declamazione potesse avere un simile effetto curativo. Di conseguenza, «se sì grande l'influenza fisica e morale della declamazione sull'organismo umano, sarebbe desiderabile che i governi s'interessassero dell'insegnamento di quest'arte, ed istituissero una scuola dove abili professori ne dessero ai giovani allievi giuste regole»<sup>156</sup>.

Alla fortuna della declamazione nel capoluogo lombardo contribuirono diversi intellettuali: fra i più influenti, si deve ricordare il cosentino Francesco Salfi, giunto a Milano dopo il periodo della dominazione austro-russa dei tredici mesi<sup>157</sup>. Nel 1878 egli fu autore di un importante trattato intitolato *Della declamazione*, nel quale un'ampia trattazione era dedicata alla «pronuncia metrica», ai «versi e al ritmo», ma anche al rapporto fra il naturale e l'artificiale, alle «passioni», al «carattere», ai «monologhi o

---

<sup>153</sup> *Ibidem.*

<sup>154</sup> Ivi, p. 78.

<sup>155</sup> *Della esperienza nella medicina. Opera di Giangiorgio Zimmermann, archiatro di S. M. Britannica in Hannover. Traduzione dal tedesco. Nuova edizione ricorretta ed arricchita della biografia dell'autore per cura del Dott. N. M. S. Volume unico*, Schiepatti, Truffi e Fusi, Milano 1830.

<sup>156</sup> G. Ferrario, *Influenza fisiologica e patologica del suono, del canto e della declamazione*, cit., p. 83.

<sup>157</sup> Per un'analisi degli interessi del Salfi per la declamazione, cfr. Mariagabriella Cambiaghi, *Vittorio Alfieri e la civiltà teatrale milanese tra Sette e Ottocento*, in *Il teatro a Milano nel Settecento. Volume I – I contesti*, a cura di Annamaria Cascetta e Giovanna Zanlonghi, Vita&Pensiero, Milano 2008, pp. 486-490.

soliloqui»<sup>158</sup>. Nel 1830, in un articolo apparso sulla «Minerva ticinese», anche Francesco Regli elogiava il ruolo giocato dall'Accademia dei Filodrammatici nel sostegno alla declamazione<sup>159</sup>. In particolare, egli ricordava l'opera d'insegnamento svolta da Francesco Giuseppe Masieri, docente presso l'Accademia dal 1822 al 1841 ed «estraneo all'arte comica»<sup>160</sup>. Suoi successori furono il già ricordato Bon (1842-1846) ed Enrico Franceschi (1846-1848): quest'ultimo, avvocato e poeta, dette alle stampe un importante volume di *Studii teorico-pratici sull'arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze con l'oratoria e colla musica*<sup>161</sup>. Seguirono, come docenti, Alamanno Morelli<sup>162</sup> (1854-1858), Vincenzo De Rossi (1858-1859), Giovanni Ventura, di rientro da un periodo di esilio dopo le Cinque Giornate (1859-1868), Amilcare Belotti (1869-1875), Giacomo Landozzi (1876-1888), Giuseppe Giacosa (1886-1890, già professore di declamazione al Conservatorio).

Il discorso di insediamento del Giacosa ai Filodrammatici, dedicato alla *Maniera di leggere e di pronunciare*<sup>163</sup> apparve in aperto contrasto con i precedenti insegnamenti coltivati presso la medesima istituzione da parte del capocomico Luigi Monti<sup>164</sup>. Quest'ultimo, in precedenza attore con Morelli e Giacinta Pezzana, si era infatti stabilito

---

<sup>158</sup> Francesco Saverio Salfi, *Della declamazione per F. Salfi. Preceduta da un cenno biografico su l'autore e pubblicata per cura di Alfonso Salfi*, Androsio, Napoli 1878.

<sup>159</sup> Francesco Regli, *Belle Arti*, «La Minerva ticinese», a. II, n. 1., 6 gennaio 1930, pp. 529-531. Sulla figura di Francesco Regli cfr. Cludio Chiancone, *Un "pirata" dell'Ottocento. Francesco Regli critico e giornalista*, «Atti dell'Ateneo di scienze, lettere ed arti di Bergamo», 67, 2003-2004, pp. 485-507.

<sup>160</sup> E. Guicciardi, *Il nuovo teatro di un'Accademia milanese. 1798-1970*, cit., p. 90.

<sup>161</sup> Enrico Franceschi, *Studii teorico-pratici sull'arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze coll'oratoria, colla drammatica e colla musica*, Silvestri, Milano 1857.

<sup>162</sup> Si veda Alamanno Morelli, *Note sull'arte drammatica rappresentativa in Note sull'arte drammatica rappresentativa – Manuale dell'artista drammatico – Prontuario delle pose sceniche*, a cura di Sandra Pietrini, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 2007.

<sup>163</sup> Sono stati ricordati da Guicciardi gli elementi di novità introdotti dal Giacosa ai Filodrammatici, fra cui una concezione più estesa delle prove che tuttavia non dovette incontrare l'approvazione del consiglio d'amministrazione (clamoroso apparve il fatto di aver organizzato quaranta prove per una recita de *Il bugiardo* di Goldoni nel 5 luglio 1889, che 'esaurì le energie degli allievi attori: cfr. E. Guicciardi, *Il nuovo teatro di un'accademia milanese*, cit., p. 112). Giacosa, inoltre, elaborò la propria concezione della «suggerione scenica», incentrata su «percezioni, immagini fallaci, impulsi reali, movimenti corporei»: cfr. P. Bigatto, R. Molinari, *L'attore civile*, cit., p. 121.

<sup>164</sup> Paola Bigatto e Renata Molinari hanno indicato nella conferenza di Giacosa del 7 maggio 1896 ai Filodrammatici di Milano, intitolata *La suggerione scenica* (ora in *L'attore civile*, cit., pp. 121-122), i punti di novità introdotti dal drammaturgo nell'ambito dell'Accademia milanese, combinando la vecchia arte teatrale alle nuove scienze psicologiche e, persino, alla suggerione ipnotica. Cfr., a questo proposito, *ivi*, pp. 124-125.

a Milano su invito del Conservatorio per assumere l'incarico di docente di recitazione. Anche a Milano, infatti, la musica e la declamazione erano state intrecciate in un unico contesto: quello dell'Accademia, luogo di riferimento per il pubblico della città interessato a entrambe le arti<sup>165</sup>. Da quella ricca esperienza scaturirono, vale la pena ricordarlo, alcuni risultati storicamente importanti, fra cui l'istituzione di un Giurì Drammatico per la difesa dei diritti degli Autori, l'istituzione di premi per giovani autori e attori<sup>166</sup> e la prima sede della Società degli Autori (S.I.A.)<sup>167</sup>.

Parallelamente alle attività condotte in seno all'Accademia, è da ricordare l'importante ruolo svolto dal Conservatorio di Milano. In quel contesto operò come «Professore di storia universale e declamazione» Serafino Torelli, responsabile dal 1851<sup>168</sup> di un corso triennale di *Poesia drammatica*. Nel quarto capitolo del *Programma* del corso<sup>169</sup>, l'autore affrontava la «scoperta novella nella Melopea», definita come «un Canto senza forma simmetrica, e senza regolare misura, il quale riproduce la Declamazione Musicale applicata da' Greci alle loro Tragedie»<sup>170</sup>. Il tema, ormai, era stato pienamente acquisito nelle trattazioni sul teatro. In Francia, esso era stato affrontato da Viollet-Le-Duc nel suo

---

<sup>165</sup> Il Regolamento dell'Accademia riflette la duplice aspirazione della scuola milanese a porsi come centro di formazione sia per il teatro sia per la musica. Così si legge, infatti, a questo proposito: «l'Accademia ha per oggetto di migliorare il teatro italiano, educando ed esercitando nell'arte della declamazione un numero di allievi di ambo i sessi, che mostrino felici disposizioni e buona volontà, e di ricompensare il dispendio e le cure dei socj che la compongono, con rappresentazioni comiche e tragiche, ed anche con melodrammi, scene liriche ed intermezzi di musica vocale ed instrumentale» (cfr. A. C., *Società del Teatro Filodrammatici in Milano*, «L'Italia musicale. Giornale artistico-letterario», a. I, n. 3, 21 luglio 1847, pp. 21-23).

<sup>166</sup> Del concorso del 1879, su centotrentacinque candidature, risultò vincitrice Teresa Sormanni con il suo *Donna o Angelo*. Quello stesso anno, la Sormanni conoscerà Luigi Rasi a Torino, in occasione della messa in scena del suo testo, vincitore del Premio, a cura della compagnia Pietriboni dove militava anche il giovane Rasi. I due si sposarono nel 1881 e si trasferirono l'anno successivo a Firenze, dopo la nomina di Rasi a direttore della Scuola di declamazione. Anche Teresa Sormanni prestò tutta la sua vita alle attività della scuola, divenendone docente essa stessa delle classi femminili, studiosa e segretaria. Infine, dopo la morte di Rasi avvenuta nel 1918, la vedova cedette il Fondo della Collezione drammatica alla S.I.A. all'epoca presieduta dal milanese Marco Praga.

<sup>167</sup> Cfr. E. Guicciardi, *Il nuovo teatro di un'accademia milanese*, cit., p. 109.

<sup>168</sup> Cfr. Sandra Pietrini, *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, Laterza, Bari-Roma 2009 (edizione ebook 2014). Torelli fu attivo come insegnante di declamazione a Milano anche negli anni precedenti: cfr., per una testimonianza, F. R., *Un po' di tutto*, «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», a. IX, n. 83, 16 aprile 1844, p. 332.

<sup>169</sup> *Programma del corso di letteratura e poesia drammatica proposto all'Onorevole consiglio accademico del R. Conservatorio di Musica in Milano dal prof. di declamazione Serafino Torelli in occasione del Concorso alla Cattedra dell'Amena Facoltà suddetta*, Albertari, Milano 1865.

<sup>170</sup> Ivi, pp. 8-9.

*Précis de dramatique* (1830, tradotto in italiano nel 1833<sup>171</sup>): in un capitolo dedicato a un confronto fra la nascita del teatro greco e quello francese, l'autore prendeva spunto dai medesimi passi della *Poetica* di Aristotele dedicati alla μελοποιία (1450a 7-10; 1462b16 – 7; 1449b32 – 4) che anni più tardi irriteranno Nietzsche per l'ultima posizione assegnata dallo Stagirita fra le componenti della tragedia<sup>172</sup>. In Italia, un contributo sostanziale alla diffusione del tema sarà giocato dal già ricordato Morrocchesi, che nelle sue *Lezioni* del 1832, dedicherà un intero capitolo alla «melopea», sulla quale tornerò a breve.

Nelle diverse opere trattatistiche ottocentesche, una definizione significativa della declamazione è offerta da Giuseppe Soldatini (Segretario generale del Giurì Drammatico Italiano, poco sopra ricordato) nel manuale teorico-pratico *Studii sulla declamazione* (1874)<sup>173</sup>. Come indicato nella seconda edizione del libro, apparsa nel 1877<sup>174</sup>, il manuale fu adottato presso diverse Accademie, fra cui i Fidenti di Firenze e le filodrammatiche di Udine, Trieste, Rovigo. Così Soldatini definiva la disciplina:

La Declamazione debbesi precisamente ed innegabilmente intendere e considerare come una disciplina che istruisce nell'articolare e porgere la parola stretta dal vincolo del metro e della rima, ossia ciò che si conosce sotto il nome di verso e poesia, dal lato peraltro della forma estrinseca. [...]  
Rimontando all'origine della Declamazione, troviamo che la necessità di un parlare bene accentato, il quale vivamente toccasse gli animi degli uditori, indusse i Greci a scrivere in versi le loro tragedie: e da ciò il porgere *animato, armonico, altisonante e grave* che si disse declamazione; lo che ammetteva

---

<sup>171</sup> Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Précis de dramatique, ou De l'art de composer et exécuter les pièces de théâtre*, Encyclopédie portative, Paris 1830; trad. it. s.n., *Compendio di drammatica, ossia l'Arte di comporre ed eseguire le rappresentazioni teatrali. Preceduto da una introduzione storica e seguito da un vocabolario analitico* (Stella, Milano 1833).

<sup>172</sup> Cfr., a questo proposito, Jochen Schmidt, *Kommentar zu Nietzsches "Die Geburt der Tragödie"*, De Gruyter, Berlin/Boston 2018, pp. 320-321. Sulla relativa marginalità della μελοποιία in Aristotele cfr. anche la recente introduzione di Rosa Andújar, Thomas R. P. Coward, Theodora A. Hadjimichael al volume, da loro curato, *Paths of Song. The Lyric Dimension of Greek Tragedy*, De Gruyter, Berlin/Boston 2018, p. 6 e Theodoros Penolidis, *Das Tragische. Zu Problem und Begriff der Handlung in der Poetik des Aristoteles*, in *Grundbegriffe des Praktischen*, Thomas Sören Hoffmann (Hrsg.), Karl Alber, Freiburg-München 2015, pp. 209-228 (qui p. 210).

<sup>173</sup> Giuseppe Soldatini, *Studii sulla declamazione*, Nistri, Pisa 1874. Dello stesso autore ricordo anche il trattato sulla *Parola parlata, o sull'arte della parola considerata nei rapporti con l'emissione, inflessione, modulazione, appoggiatura ecc. della voce nel più schietto comune uso della favella e in relazione col leggere, col dire o recitare e col declamare*, Paravia, Torino 1881. Fra i numerosi trattati ottocenteschi italiani ricordo anche il «trattato teorico-pratico» di Gaetano Suzzara, *Della declamazione italiana estesa anche alla parte che riguarda l'oratore*,

<sup>174</sup> G. Soldatini, *Studj sulla declamazione. Manuale teorico-pratico per uso dell'artista e del dilettante*, Libreria editrice, Milano 1877<sup>2</sup>, p. 36.

presco i Greci medesimi che la declamazione fosse *notata* e *accompagnata* dal suono degli *strumenti* (MELOPEA)<sup>175</sup>.

Intrinsecamente vincolata alla misura del verso, la Declamazione era dunque per Soldatini non un tentativo colto di sovrapposizione nei confronti della recitazione, bensì un'arte parallela ad essa. Scopo del suo trattato era proprio quello di «fare avvertire la differenza che corre tra *declamazione* e *recitazione*; il che è appunto quello che noi avremmo desiderato, e che pertanto con ogni nostro sforzo c'ingegneremo di validamente dimostrare<sup>176</sup>. [...] Crediamo pertanto *proprio, ragionevole e necessario* riconoscere la declamazione nel campo della poesia, e la recitazione in quello della prosa»<sup>177</sup>. In questo senso, il trattato di Soldatini riflette l'avvenuta separazione fra due discipline, recitazione e declamazione, che originariamente erano considerate unite nel *subire personas*<sup>178</sup>, in un vincolo fra immedesimazione ed esigenze della *vox* e della *pronuntiatio* che, fra «teatro e retorica», già nell'antica Roma era stato percepito come parte congiunta del medesimo impegno didattico<sup>179</sup>.

---

<sup>175</sup> Ivi, p. 38.

<sup>176</sup> *Ibidem*. Soldatini dedica ampio spazio alla distinzione fra Declamazione, destinata alla poesia, e Recitazione, destinata alla prosa («V'ha chi definisce la DECLAMAZIONE in modo alquanto generico, e se pure scorge la differenza esistente tra il declamare e il recitare, non la fa per null'affatto dipendere dalla ragione che l'uno si restringa al verso, come per noi sarà provato, e l'altro alla prosa propriamente detta; ma soltanto da un porgere animato, al quale debba contribuire assai un gesto convenientemente adoperato nelle forme volute, la cui importanza nella verità d'espressione circa la Declamazione, giusta il concetto che noi abbiamo di essa, e verso la Drammatica in genere, noi apprezziamo» (pp. 27-28). Egli infine definisce la «Drammatica», «per antonomasia l'Arte di Roscio», ossia l'arte del gesto coltivato «al punto di renderlo prodromo della forza delle parole» (ivi, p. 29). A tal proposito Soldatini si definisce «partigiano accaloratosissimo della virtù del gesto sull'arte rappresentativa» (ivi, p. 28). [...] «Si: è cosa generalmente praticata dalle persone colte il dire con *proprietà vera*, che i *versi* si *declamano*, e la *prosa* si *recita*; quindi l'applicazione della Drammatica al verso si dirà *declamazione*; alla prosa *recitazione*» (p. 38).

<sup>177</sup> Ivi, p. 37.

<sup>178</sup> Sulla locuzione tecnico-teatrale *sub personas* («recitare una parte», in Sen. *dial.* 9, 17, 1) cfr. F. R. Nocchi, *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, cit., p. 108 e n.; e A. Casamento, *I declamatori a lezione di teatro*, cit., p. 136.

<sup>179</sup> Cfr. F. R. Nocchi, *Tecniche teatrali*, cit., pp. 18-25. È interessante anche la considerazione sull'importanza della declamazione da parte dell'insegnante, sin dalla scuola del *doctus* e perfezionista Roscio (Orazio, *epist.* 2, 1, 82), è interessante: come ricorda la Romana Nocchi, già Federico Della Corte aveva segnalato il possesso di una *doctrina* d'insegnamento, acquisita nella pratica, da parte di Roscio (Id., *L'attore Quinto Roscio*, «Dioniso», 39, 1965, 310) e la definizione da parte di Quintiliano di *doctus* al suo *comoedus*. Così scrive la studiosa, commentando la ricorrenza del termine *doctor* nell'*Institutio*: «i *doctores scaenici* potrebbero essere non tanto quegli attori che avevano raggiunto un tale livello di esperienza da poter essere considerati maestri dell'arte della gestualità, quanto veri e propri 'maestri' di professione che insegnavano recitazione. Se l'interpretazione proposta è corretta, essa può costituire un'ulteriore prova della dignità assunta da questi artisti, non ché della presenza di scuole di recitazione. In ogni caso sia l'espressione

Oltre alla distinzione fondamentale fra prosa e poesia, un elemento fondante per l'insegnamento della declamazione fu proprio la contiguità con la sfera musicale: tale rapporto di coappartenenza non si espletava solo nello studio della declamazione da parte dei cantanti, bensì rappresentava una più ampia convivenza culturale fra le due arti che, sin dai primi passi nell'ambito delle accademie seicentesche, furono collocate nello stesso contesto e maturarono lungo percorsi talvolta addirittura tangenti. Roberto Alonge ed Emilio Sala, da un punto di vista teatrologico il primo<sup>180</sup> e musicologico il secondo<sup>181</sup>, hanno sottolineato il vincolo di coappartenenza, nell'Ottocento, tra mondo operistico e teatro, anche sul piano interpretativo<sup>182</sup>. Nei precedenti capitoli si è già fatta menzione dei fecondi risultati di una tale contiguità disciplinare, non solo sul piano ideale, che a Firenze, infine, sfociò nella comune realizzazione dei melologi, frutto congiunto delle due arti, per opera di Rasi. Ma a ben vedere, è utile ricordarlo, la stretta vicinanza fra l'insegnamento della musica e quello della declamazione non fu prerogativa della sola accademia fiorentina; anzi, come si è visto, intorno a tale rapporto di coappartenenza erano state strutturate le prime grandi esperienze sorte in Francia sin dal XVII secolo, sul cui modello, negli anni della dominazione napoleonica, anche l'Accademia di Belle Arti di Firenze era stata riformata nel 1811.

Quest'ultima è stata riconosciuta dalla storiografia teatrale, insieme alla vicenda di Rasi, come la più importante esperienza pedagogica nell'Ottocento italiano. Forte della celebrità d'attore tragico alfieriano (secondo un primato attribuito dagli stessi contemporanei<sup>183</sup>), Morrocchesi dette vita alla sua «Scuola di declamazione Teorico-

---

*artifices pronuntiandi* che *doctores scaenici* sembrerebbe attribuire una certa qualifica professionale alla categoria degli attori» (ivi, pp. 102-103).

<sup>180</sup> R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., p. 31.

<sup>181</sup> Così scrive Sala, a questo proposito: «tutto il fenomeno grandattoriale non è comprensibile senza un'analisi comparata tra gli stili recitativi e mimici degli attori e quelli dei grandi tenori e dei virtuosi del canto»: cfr. Id., *L'opera senza canto*, Marsilio, Venezia 2015, p. 18.

<sup>182</sup> A proposito dell'influenza esercitata dall'opera lirica al teatro di prosa, attraverso il caso emblematico della formazione giovanile da cantante di Tommaso Salvini, cfr. D. Orecchia, *Il grande attore e la creazione del tipo. Un esempio: Tommaso Salvini*, in *Il grande attore nell'Otto e Novecento*, cit., pp. 101-110 (qui p. 106).

<sup>183</sup> Negli scritti ottocenteschi Morrocchesi è spesso lodato per aver «per primo fatto gustare alle italiche popolazioni i capolavori dell'Astigiano» (cfr., ad esempio, *Recitazione per principj; - Morrocchesi - Lettera scritta da Firenze*, in «Florilegio drammatico tratto da' più celebri autori italiani e stranieri, Marini, Roma 1830, vol. VI, pp. III-IV).

pratica ed Arte Teatrale», sollecitando un impegno didattico anche presso le compagnie drammatiche, in un'epoca in cui esse erano ancora sostanzialmente prerogativa dei 'figli d'arte'<sup>184</sup>. Esito di questa intensa attività, le *Lezioni* di Morrocchesi (1832) sono state riconosciute come «il capolavoro della prima metà del secolo e la base pedagogica sulla quale gli attori e i maestri d'attore svilupparono il successivo dibattito»<sup>185</sup>. Come in seguito sarà per Rasi, anche Morrocchesi stabilì un nesso stabile fra esempi letterari, nozioni classiche e pratica della scena, coniugando la propria conoscenza teatrale alla formazione umanistica, ricevuta sin dalla gioventù a partire dagli studi presso i padri Scolopi (un *trait d'union* sul piano formativo condiviso con Rasi, nell'Ottocento, e, abbastanza curiosamente, con Bene nel Novecento). Il fervido ambiente culturale sorto a Firenze attorno alla scuola del Morrocchesi è testimoniata, fra gli altri, da Guido Sorelli: nelle sue *Confessioni a Silvio Pellico* del 1836, raccontando gli sviluppi della propria passione letteraria, Sorelli narrò il lavoro di traduzione sul *Tasso* di Goethe<sup>186</sup>, da lui svolto proprio nel periodo in cui frequentava le lezioni di declamazione del «celebre» Morrocchesi (1819). Sotto la guida di quest'ultimo, egli partecipò al premio di declamazione istituito dal «governo di Firenze», presso il Teatro Goldoni<sup>187</sup>.

A Firenze, cinque decenni dopo l'esperienza di Morrocchesi e dopo una parentesi segnata dalla Società Drammatica di Filippo Berti e dall'Accademia dei Fidenti, Rasi assunse l'incarico di Direttore della Scuola di Declamazione nel 1882. Già nel suo

---

<sup>184</sup> Così si esprimeva Morrocchesi, invocando l'introduzione di un «maestro di recitazione» presso le compagnie teatrali: «È stravagante che una tal verità sia così leggermente conosciuta in Italia rispetto al porgere, sia parlando, sia recitando, sia declamando; materia di tanta importanza quanta ne ha il conciliarsi attenzione e trasmettersi scambievolmente le sensazioni che si provano in qualunque genere di cose per cui gli uomini si unirono in società; e mi è ben lecito il dire che è leggermente conosciuta, se vediamo se non altro un numero illimitato di drammatiche compagnie, le quali non hanno certo altro maestro di recitazione fuor della natura e d'una misera pratica, chiamata trivialissimamente *spolvero teatrale*». Cfr. *ibidem*.

<sup>185</sup> Gaetano Oliva, *La letteratura teatrale italiana e l'arte dell'attore*, cit., p. 235.

<sup>186</sup> Torquato Tasso. *Dramma in cinque atti del sig. Goethe. Versione italiana di Guido Sorelli*, s. n., Firenze 1820.

<sup>187</sup> Sorelli racconta che il Premio di declamazione, istituito ogni tre anni dal governo di Firenze, consisteva «in una medaglia d'oro del valor di cento zecchini con l'impronta di Michel'Angelo (*sic*) da una parte e le parole intorno "Michel più che mortale Angel divino!" e tre corone, dall'altra, con intorno le parole "Levan di terra al ciel nostro intelletto..." Dono splendido, che, di tutte le scuole del Licèò, solo s'accorda a quella di declamazione e all'altra d'invenzion nella pittura». Guido Sorelli, *Le mie confessioni a Silvio Pellico. Memorie di Guido Sorelli da Firenze*, Picadilly, Londra 1836, p. 166.

discorso d'inaugurazione, pronunciato il 16 aprile di quell'anno<sup>188</sup>, egli presentò il programma didattico con un'impostazione primariamente orientata allo studio della voce e della parola e con una concezione musicale della declamazione ispirata ai registri del canto lirico. «Voce di bronzo, voce d'argento, voce d'oro» (i metalli della voce ereditati da Legouvé) erano equivalenti per Rasi ai principali registri della voce nel canto lirico: basso, baritono e bronzo.

Consapevole del ruolo che la Scuola di declamazione avrebbe potuto giocare nel teatro dell'epoca, Rasi si pose l'obiettivo di formare ottimi oratori, prima ancora che eccellenti attori: lo dimostra l'abbondanza di riferimenti dotti attinti dai trattati antichi sulla retorica, da Cicerone a Quintiliano, al fine di conferire autorevolezza al proprio impianto educativo. Così, oltre alla voce, alla dizione e al gesto, egli ricordò l'indicazione di Demostene che l'elemento più importante nella declamazione fosse l'«ipocresi», consistente nel «saper simulare con la voce e con i gesti l'affezione di quella cosa di che si parla»<sup>189</sup>. Un ulteriore approfondimento intorno a questi temi fu proposto da Rasi nel volume sulla *Lettura ad alta voce* del 1883. Oltre alla classificazione della voce nei diversi metalli, nell'introduzione all'opera Rasi distingueva la gamma della voce umana in tre ottave, illustrate agli allievi graficamente tramite una linea retta tracciata da tre parti contigue fra di loro. Si trattava delle tre tonalità principali (grave, media, acuta) da visualizzare mentalmente come una tastiera di un pianoforte a tre scale. Così, usando come metafora proprio lo strumento musicale, Rasi equiparava la corretta modulazione della voce a una riuscita esecuzione pianistica. Viceversa, «non saper modulare la voce, non saper dare ad essa il colorito dovuto, insomma non saper leggere o parlare, vale quanto mettere le mani alla cieca sulla tastiera di un pianoforte; non ne uscirà che un accozzo di note barbaro, assordante»<sup>190</sup>.

---

<sup>188</sup> Luigi Rasi, *La verità nell'arte rappresentativa*, cit., pp. 12-15.

<sup>189</sup> A proposito dell'«ipocresi» Rasi cita un passo da Valerio Massimo, dal Libro ottavo dei *Factorum et dictorum memorabilium libri IX*: «Consentaneum huic Demosthenis iudicium. qui[dam], cum interrogaretur quidnam esset in dicendo efficacissimum, respondit ἡ ὑπόκρισις. iterum deinde et tertio interpellatus idem dixit, paene totum se illi debere confitendo» (8.10.ext.1). Il medesimo aneddoto è narrato anche da Cicerone in *De orat*, III, 213.

<sup>190</sup> L. Rasi, *La lettura ad alta voce*, cit., p. 26.

Nello stesso *entourage* culturale fiorentino, legato a Rasi da un rapporto di amicizia e inizialmente impiegato come bibliotecario al Regio Istituto musicale, Bonaventura approfondì sul fronte musicale le tematiche della declamazione. Lungo questo filone di studi, egli, nel 1904, diede alle stampe un interessante volume su *Dante e la musica*. Stimolato da studi pregressi (fra gli altri, di Giovanni Alfredo Cesareo, Pietro Giordani e Niccolò Tommaseo, come è stato recentemente ricostruito da Claudia Elisabeth Schurr<sup>191</sup>), Bonaventura trattava nel capitolo XIII il tema della «musica delle sfere<sup>192</sup>». Dopo aver citato i passi danteschi relativi all'armonia delle sfere (*Pur XXX, Pur, XXXI, Pd, I*), lo studioso riferiva l'usanza degli antichi di «attribuire un senso musicale al rotear delle sfere celesti» e, a tal fine, «di porle in rapporto colle corde della Lira»<sup>193</sup>. Procedendo in questo modo, Bonaventura risaliva alla «corrispondenza tra i pianeti, le vocali, le corde della Lira e le note moderne», indicando, nelle tre note di inizio e di fine della scala, i medesimi registri della voce già delineati da Antonio Morrocchesi nella trattazione sulla Melopea: «*Hypate* (Luna, α), *Mese* (Sole, ι), *Nete* (Saturno, ω)<sup>194</sup>». Da questa medesima divisione, infatti, Morrocchesi aveva preso le mosse per enunciare i tre registri della voce (*ipatoide, mesoide, netoide*), prima di procedere «ad inventare dei segni rappresentativi per comodo dei miei alunni, e per rendere più esatta la così detta musica di declamazione»<sup>195</sup>.

---

<sup>191</sup> Claudia Elisabeth Schurr, *Dante e la musica. Dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale nella «Divina commedia»*, Università degli Studi di Perugia, Perugia 1994, p. 7. Dello stesso anno è il volume collettivo *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1816-1914)*, a cura di Guido Salvetti, Guerini, Milano 1994 (con contributi di Quirino Principe, Bianca Maria Antolini, Marino Pessina, Paola Besutti, Renato Meucci, Johannes Streicher, Letizia Putignano, Cesare Orselli e lo stesso Guido Salvetti). Nell'ambito degli studi su Dante il tema dei rapporti con la musica è ormai oggetto di costante attenzione: fra i contributi più recenti segnalo Giovanna Nuvoli, *Suoni e musica nella Commedia*, in *Lezioni su Dante*, a cura di Giovanni Nuvoli, Archetipolibri, Bologna 2011 e il dossier dedicato a *Dante e la musica – Il sinfonismo* della rivista «Dante e l'arte» (2, 2015), disponibile online all'indirizzo web: [https://revistes.uab.cat/dea/issue/viewFile/2/pdf\\_27](https://revistes.uab.cat/dea/issue/viewFile/2/pdf_27) (ultima consultazione 29 luglio 2019).

<sup>192</sup> Cfr. Raffaele De Benedictis, *Ordine e struttura musicale nella Divina Commedia*, European Press Academic Publishing, Fucecchio 2000, p. 117.

<sup>193</sup> Arnaldo Bonaventura, *Dante e la musica*, cit., p. 198.

<sup>194</sup> Questo è lo schema di Bonaventura, nel quale il musicologo stabilisce «la corrispondenza tra i pianeti, le vocali, le corde della Lira e le note moderne, queste in duplice interpretazione, secondo che ci si riferisce a Lira accordata per tetracordi congiunti o per tetracordi disgiunti: Luna – α – Hypate – Si (mi) / Mercurio – ε – Parhypate – Do (fa) / Venere – η – Lichanos – Re (sol) / Sole – ι – Mese – Mi (la) / Marte – ο – Trite – Fa (si b) / Giove – υ – Parenete – Sol (do) / Saturno – ω – Nete – La (re)». Ivi, p. 200.

<sup>195</sup> Antonio Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, cit., p. 69.

Ulteriori casi significativi, per l'insegnamento della declamazione, si registrarono in altre città d'Italia, le cui esperienze appaiono ancora oggi poco note ma sufficientemente emblematiche di una spinta culturale comune<sup>196</sup>. Fra le varie iniziative, può essere ricordata la «Società Filodrammatica di Macerata detta del Casino», sorta nell'ottobre del 1809. Nell'atto di costituzione e nel Regolamento si legge, all'articolo 32, che «la Società sarà grata ai Sigg. Direttori se vorranno prendersi il carico in qualche giorno della Settimana d'istruire specialmente gl'iniziati alla declamazione, e nel gesto, ed in tutt'altro relativo»<sup>197</sup>. In maniera analoga, presso il «Tirocinio declamatorio» di Treviso, istituito nel 1812 «sotto lo stemma di Napoleone il Grande», l'organizzazione della società verteva, da statuto<sup>198</sup>, intorno alla nomina di alcuni «Deputati assoluti»: uno destinato alla declamazione, uno alla musica e uno alla danza, ciascuno dei quali con compiti di scelta del repertorio e di organizzazione delle compagini dei soci e degli spettacoli. Al Deputato della declamazione spettava, inoltre, l'incarico di stabilire il calendario delle prove e di vigilare sulla partecipazione effettiva da parte dei «declamatori» coinvolti, pena la possibile erogazione di una multa in caso di assenze reiterate<sup>199</sup>.

Di un certo clima favorevole alla proliferazione di Scuole di declamazione, affermatosi nel corso del secolo, è ancora il Soldatini a fornire una testimonianza emblematica, non priva di elementi di insofferenza rispetto alle mode del tempo. Così egli scriveva, nel suo trattato già citato:

In oggi però si abusa della parola *declamazione*. Scuole di Declamazione s'intitolano que' convegni di giovani, i quali hanno piuttosto vaghezza di spassarsi in balbettare componimenti teatrali, che le ferma

---

<sup>196</sup> Una rassegna delle società e accademie filodrammatiche attive in Italia intorno alla metà del secolo è contenuta nel paragrafo dedicato alle *Società scientifiche, letterarie ed artistiche – istituti diversi* in *Il IX gennaio MDCCCLXXVIII. Ossia, il mondo civile ed in particolare l'Italia, in morte di Vittorio Emanuele il Grande pel professore Antonio Abeille*, Prete, Napoli 1879, pp. 23-25.

<sup>197</sup> *Statuti particolari della Società filodrammatica di Macerata detta del Casino, approvata dal Governo Con dispaccio 23 Ottobre 1809. Num 6756*, Rossi, Macerata 1827, p. 17.

<sup>198</sup> *Costituzioni e discipline per la Accademia di lettere e di declamazione eretta in Treviso sotto il titolo di Tirocinio declamatorio*, Picotti, Venezia 1812.

<sup>199</sup> La storia del Tirocinio declamatorio trevigiano si intreccia con le vicende biografiche di Antonio Longo Viniziano, il quale, dopo una vita tumultuosa di agii e di rovine, tra Venezia e Bologna, si trovò eletto nel 1812 come deputato assoluto per la declamazione e segretario della classe letteraria. In un'autobiografia dal sapore letterario, lo stesso Viniziano narra le avventurose, e a tratti fortunate, vicende che lo portarono ad assumere tale incarico inatteso: cfr. *Memoria della vita di Anton Longo Viniziano*, Curti, Venezia 1820<sup>2</sup>.

intenzione di coltivare seriamente e con profitto la Drammatica e la Declamazione propriamente detta, cioè a dire quella vera Declamazione, sopra la quale abbiamo finora discusso<sup>200</sup>.

Considerazioni analoghe furono espresse, nello stesso periodo, da Virginio Prinziwalli, in una prefazione alle «memorie» dell'Accademia Filodrammatica Romana da lui redatte<sup>201</sup>: citando un articolo apparso sul giornale «Italie», Prinziwalli riferiva lo stato di conflittualità che imperversava nei rapporti fra la «dozzina» di società teatrali operanti a Roma in quegli anni. La vicenda dell'Accademia Filodrammatica era interpretata dal Prinziwalli come tentativo di accentrimento ideale delle diverse istanze già esistenti, che egli così canalizzava verso un comune obiettivo di valorizzazione del teatro italiano, in un confronto con il modello francese non privo di spirito di competizione sul piano drammaturgico; una competizione, tuttavia, che manifestava toni da nazionalismo culturale. Di fronte ai «fanatici del teatro nuovo», operanti a Parigi, Prinziwalli invocava una «reazione»<sup>202</sup>, a suo avviso attuabile mediante l'istituzione di una Scuola di recitazione.<sup>203</sup>

Con presupposti e intenti diversi avvenne invece la rifondazione<sup>204</sup> dell'Accademia Filodrammatica di Torino nel 1828<sup>205</sup>, non di molto successiva all'istituzione della Filarmonica nel 1815. Fra i soci onorari di quell'iniziativa figurarono Alberto Nota, Felice Romani, Silvio Pellico e Angelo Brofferio. Dopo due decenni di attività, nel 1848 essa fu

---

<sup>200</sup> G. Soldatini, *Studii sulla declamazione*, cit., p. 55.

<sup>201</sup> Virginio Prinziwalli, *Prefazione*, in Id., *Accademia filodrammatica romana. Memorie*, Tip. Editrice dell'Industria, Terni 1888, pp. IX-X.

<sup>202</sup> Ivi, p. 20.

<sup>203</sup> *Ibidem*. L'Accademia Filodrammatica Romana aveva sede al primo piano del Palazzo Capranicense, in via della Scrofa. Fra le sue attività, vi fu anche la stampa del «Filodrammatico. Giornale scientifico letterario artistico teatrale», a partire dal 1858.

<sup>204</sup> Pietro Baricco data la fondazione dell'Accademia Filodrammatica al 1828 (cfr. Id., *Torino descritta* Paravia, Torino 1868, vol. I, pp. 29-30). Già nel 1801, l'esistenza precedente dell'Accademia Filodrammatica di Torino trova tuttavia testimonianza nell'opera di Stanislao Marchisio: di quell'anno fu infatti la rappresentazione del *Gustavo III re di Svezia ossia I monopolisti* (la produzione drammaturgica di Marchisio è contenuta in *Opere teatrali di Stanislao Marchisio*, Testori, Verona 1831). Fra le altre opere del drammaturgo torinese rappresentate alla Filodrammatica di Torino ricordo *Saffo* (s.n., s.l., 1811), rappresentata il 20 aprile 1811. Un approfondito profilo della vita e delle opere del Marchisio è contenuto nella *Geschichte des italienischen Drama's von J. L. Klein*, B. IV, Weigel, Leipzig 1869 (pp. 574 ss.).

<sup>205</sup> Fra le allieve dell'Accademia Filodrammatica di Torino vi fu la vercellese Camilla Lampo, annoverata fra le prime attrici donne in seno all'istituzione, in seguito aggregata anche alle accademie degl'Irrequieti di Chieri, degl'Indefessi d'Alessandria, dei Pastori della Dora (con lo pseudonimo di Corinna), e agli Erranti di Fermo: cfr. Gaspare De Gregory, *Istoria della vercellese letteratura ed arti*, Chirio e Mina, Torino 1824, p. 217.

dotata di un nuovo edificio, progettato da Leoni, che oggi è sede del Teatro Gobetti<sup>206</sup>. A partire dal 1834, presso la Filodrammatica fu insegnante di declamazione Angelo Canova (1781-1854), attore torinese attivo in diverse compagnie italiane dell'epoca, fresco di una prestigiosa partecipazione con Carlotta Marchionni nella *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico. Proprio insieme al Pellico egli fu arrestato nel 1821 a Vicenza e tenuto imprigionato per quasi tre anni a Lubiana con l'accusa di appartenenza alla Carboneria<sup>207</sup>. Autore nel 1839 delle *Lettere sopra l'arte d'imitazione dirette dalla prima attrice italiana Anna Fiorindi Pellandi*<sup>208</sup>, Canova esaminò, dapprima, il sistema di ruoli vigente nel teatro italiano e lo pose alla base dei suoi intenti didattici. Al tempo stesso, egli anticipò la necessità di un superamento di tale impostazione tradizionale (emblematica fu la scelta, da parte di sua moglie Angela Bruni, di ritirarsi dalle scene pur di evitare il ruolo di madre nobile<sup>209</sup>).

È interessante, nel Canova, la convinzione che un buon risultato stilistico si possa raggiungere solo a condizione di un lavoro costante e quotidiano con i membri della compagnia. Così, egli paragonava lo spettacolo teatrale a un «concerto»<sup>210</sup>, nel quale l'unione delle voci doveva raggiungere una perfetta «armonia»<sup>211</sup>. La prova, dunque, diveniva per Canova esercizio di armonizzazione fra gli attori, ai quali egli chiedeva di

---

<sup>206</sup> La notizia della costruzione della nuova sala, al cui interno fu ospitato un monumento a Carlotta Marchionni, è contenuta nel volume di Davide Bertolotti, *Descrizione di Torino*, Pomba, Torino 1840. Dopo la fine dell'esperienza dell'Accademia filodrammatica nel 1860, a Torino operarono nell'ambito pedagogico del teatro due iniziative private, dirette rispettivamente da Carolina Malfatti e da Giovanni Perruccio. Alcune notizie, a questo proposito, sono contenute nel volume già citato di P. Baricco, *Torino descritta*, cit., p. 30.

<sup>207</sup> La figura di Angelo Canova è ricordata da Silvio Pellico (cfr. Id., *Le mie prigioni. Con addizioni di Pietro Maroncelli e notizie preliminari intorno all'autore*, Meline, Cans, Brusselle 1838, p. 302): in attesa del trasferimento in carcere, dopo la condanna, Pellico trascorse un mese «di molto favellare ed udir favellare, per distrarmi. Inoltre Maroncelli mi leggeva le sue composizioni letterarie, ed io gli leggeva le mie. Una sera lessi dalla finestra l'*Ester d'Engaddi* a Canova, Rezia ed Armari; e la sera seguente: l'*Iginia d'Asti* (cfr. capo quinquagesimoquarto).

<sup>208</sup> Giuseppe Angelo Canova, *Lettere sopra l'arte d'imitazione. Dirette alla prima attrice italiana Anna Fiorilli Pellandi*, a cura di Francesco Tozza, Pironti, Napoli 1991, p. 124.

<sup>209</sup> Cfr. le notizie raccolte nella voce dedicata ad Angelo Canova nell'*Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. II, pp. 1647-1648. La moglie di Canova, Angela Bruni, fu attrice in diverse compagnie italiane, sino all'approdo come primattrice al Teatro dei Fiorentini tra il 1818 al 1823.

<sup>210</sup> Ivi, pp. 122-123. A questo proposito, ricordo che Mario Apollonio ha proposto l'uso di una metafora musicale per definire il lavoro degli attori del primo Ottocento: la formazione tipica attoriale è paragonabile a un'«orchestra, ché tale giungeva ad essere il complesso dei teatranti quando l'abitudine della vita in comune li affiatava»: M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, cit., p. 538.

<sup>211</sup> A. Canova, *Lettere sopra l'arte d'imitazione*, cit., p. 122.

non limitarsi a studiare la parte, ma di mettersi a disposizione per un confronto continuo con i proprio compagni: solo a questa condizione, con la guida del direttore, essi costituivano un vero gruppo e potevano essere, l'uno per l'altro, fonte di stimolo e di miglioramento reciproco. Così egli scriveva, in un passo che è stato letto da Gaetano Oliva come anticipatore di future concezioni novecentesche sull'affermazione del ruolo del regista, a cavallo fra pedagogia e teatro:

L'unire insieme le voci sicché una non dissuoni dall'altra, e non offenda l'orecchio dello spettatore, è la seconda parte necessaria per formare *quell'armonia* che dal concerto solo può essere prodotta. [...] infine da questo quotidiano esercizio s'impara un certo meccanismo, il quale dalle teorie diretto conduce il comico al grado di attore, grado al quale non tutti si possono vantare di giungere, giacché, come voi me lo insegnate, per essere tale non basta solo esattamente recitare la propria parte, ma conviene che il comico questa aiuti coll'arte, la quale non altrimenti si perfeziona che con l'esercizio dei concerti, e delle prove con precisione fatte<sup>212</sup>.

In un libretto del 1842 dedicato alla storia dell'Accademia filodrammatica di Torino<sup>213</sup>, Pietro Visetti esaminò la vicenda dell'istituzione teatrale piemontese in prospettiva storica, ponendola a confronto con le esperienze precedenti nei secoli trascorsi. Osservando gli sviluppi dell'arte drammatica in Italia, l'autore sosteneva la necessità e il valore delle accademie teatrali affinché «il maggior progresso dell'arte drammatica in Italia dalle Accademie di simil fatta appunto si riconosca»<sup>214</sup>. Con la medesima prospettiva, ma volgendo lo sguardo in direzione opposta, nel successivo paragrafo tratterò alcune delle vicende più significative che, nell'arco di pochi decenni, trasformeranno l'eredità ottocentesca delle Accademie orientandola verso nuovi sviluppi, spesso all'insegna della discontinuità.

## 7.1 Transizioni novecentesche: fra conservazione e perdita

---

<sup>212</sup> Ivi, p. 124. Per la trattazione di Gaetano Oliva su Angelo Canova cfr. G. Oliva, *La letteratura teatrale italiana e l'arte dell'attore. 1860-1890*, UTET, Torino 2007, pp. 84-87, dove è anche presente il passo citato dalle *Lettere* di Canova.

<sup>213</sup> Pietro Visetti, *Descrizione dell'Accademia filodrammatica di Torino. Preceduta da un cenno sul teatro italiano*, Fontana, Torino 1842.

<sup>214</sup> Ivi, p. 16.

Nel precedente capitolo ho tracciato alcune vicende relative alla fortuna dell'insegnamento della declamazione in Italia fra Sette e Ottocento. In questo percorso storico si è visto come la città di Firenze, in particolare, abbia svolto un ruolo cruciale per la maturazione di una disciplina che, sin dai suoi primi passi in epoca moderna, trovò nel contesto accademico una sede di incubazione ideale: dapprima – per ricordare i casi più importanti – presso l'Accademia di Belle Arti con Antonio Morrocchesi, a partire dal 1811; successivamente, presso la Regia Scuola di Declamazione di Firenze dal 1882, attiva sino al 1924. Nei convulsi eventi della prima metà del Novecento, anche il capoluogo toscano sarà tuttavia coinvolto nelle nuove e travolgenti esperienze che avrebbero mutato profondamente il panorama italiano<sup>215</sup>. Prima di esaminare – nella prospettiva di questo *excursus* – i punti di snodo più significativi relativi all'ambito accademico è dunque necessario fare riferimento ad alcuni movimenti culturali che si diffusero in Italia in aperta opposizione alle Scuole e all'insegnamento della declamazione, nei primi decenni del secolo. Si tratta di un'eredità acquisita, sul piano artistico e individuale, negli studi su Bene (basti pensare, ad esempio, alle già ricordate declamazioni dei manifesti futuristi<sup>216</sup> e all'ammirazione verso Ettore Petrolini<sup>217</sup>), di cui si riconosce l'importanza, ma che viene qui assunta sullo sfondo degli orientamenti culturali e istituzionali che costituiscono l'oggetto specifico di questo *excursus*. Nelle pagine seguenti si volgerà dunque lo sguardo ai processi storici più ampi che intervennero

---

<sup>215</sup> Per uno studio sull'impatto del futurismo a Firenze, cfr. i contributi di Gloria Manghetti, *Marinetti e il futurismo a Firenze: qui non si canta al modo delle rane*, De Luca, Roma 1994 (catalogo della mostra tenuta a Firenze nel 1994-1995) e Ead., *Per un censimento delle fonti del Futurismo fiorentino*, in *Futurismo Futurismos*, a cura di Barbara Gori, Aracne, Canterano 2019, pp. 315-326.

<sup>216</sup> Per alcune considerazioni sulle declamazioni di Bene dei manifesti futuristi, cfr. M. Verdone, *Cinema e lettura del futurismo*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1968, p. 51; G. Antonucci, *Marinetti scrittore del futuro: teatro e dintorni*, in *Marinetti 70. Sintesi della critica futurista*, a cura di Antonio Saccoccio, Roberto Guerra, Armando, Roma 2014, pp. 111-115 (qui p. 112). Tali incisioni di Bene, a seguito della loro diffusione su Internet, godono oggi di una particolare fortuna: cfr., a questo proposito, Harri Veivo, *Performing Marinetti on the YouTube. Questioning the History of the Avant-Garde in the Age of Digital Media in Philology and Performing Arts. A Challenge*, edited by Mattia Cavagna & Costantino Maeder, Presses Universitaires de Louvain, Louvain 2014, pp. 163-176 (qui p. 167). Un recente studio sperimentale, audio-visivo, sulla recitazione di Bene dei Manifesti è stato condotto e narrato da Vincenzo Cirillo nel suo saggio *Dal segno al disegno mobile della scrittura* in *Rappresentazione materiale/immateriale. 40. Convegno internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione: 15. Congresso UID, Milano 13-15 settembre 2018*, a cura di Rossella Salerno, Gangemi, Roma 2018, pp. 1067-1074.

<sup>217</sup> Cfr. *Bene in cucina*, cit., p. 149, dove Bene racconta il tempo trascorso, nel suo primo periodo romano, ad ascoltare le incisioni di Petrolini, in compagnia della vedova e della figlia di quest'ultimo.

nelle trasformazioni, in alcuni casi decretandone la fine, dell'insegnamento della declamazione nelle esperienze accademiche. Il vuoto didattico che sarà infine denunciato da Bene, e da cui ha preso l'avvio questo *excursus*, è il risultato dell'impatto di questi processi e non sarebbe altrimenti del tutto comprensibile.

Come è stato anche recentemente osservato<sup>218</sup>, il Futurismo (un movimento artistico che fu «teatrale per antonomasia»<sup>219</sup>) guardò con particolare attenzione alle possibilità offerte dalla declamazione, piegandola ai propri modi e contenuti. Le posizioni di Filippo Tommaso Marinetti al riguardo si trovano emblematicamente contenute nel manifesto del 1916 sulla *Declamazione dinamica e sinottica*, redatto a Milano l'11 marzo di quell'anno. «Aspettando l'onore-piacere di ritornare al fronte»<sup>220</sup>, Marinetti annunciava i tratti principali di una nuova declamazione, «sinottica e guerresca», in opposizione alla vecchia, «statica, pacifista e nostalgica»<sup>221</sup>. Professandosi detentore del «primato mondiale di declamatore di versi liberi e di parole in libertà», dopo essersi fatto promotore di iniziative di messa in vendita del patrimonio artistico italiano ai fini bellici, Marinetti, in compagnia del fiorentino Emilio Settimelli, di Bruno Corra, di Remo Chiti, di Francesco Cangiullo e di Umberto Boccioni, riferiva di aver «eccitato il pubblico fiorentino alla guerra mediante il nostro teatro sintetico violentemente patriottico antineutrale e antitedesco»<sup>222</sup>. Nel merito specifico dell'arte oratoria, egli affermava inoltre di voler «liberare gli ambienti intellettuali della vecchia declamazione statica pacifistica e nostalgica e creare una nuova declamazione dinamica sinottica e guerresca»<sup>223</sup>.

A partire da tali intenti programmatici, il napoletano Francesco Cangiullo (legato a Petrolini da una proficua collaborazione<sup>224</sup>) produsse alcuni esiti artistici significativi: fra

---

<sup>218</sup> Cfr. Lorenzo Mango, *Tra una guerra e una morte. Innovazione e conservazione nel teatro italiano*, in *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, a cura di Federica Mazzocchi, Armando Petroni, Accademia University Press, Torino 2019, pp. 23-29 (qui pp. 26-27).

<sup>219</sup> Cfr. F. Perrelli, *Le origini del teatro moderno: Da Jarry a Brecht*, Laterza, Bari-Roma 2016, p. 75.

<sup>220</sup> F. T. Marinetti, *La declamazione dinamica e sinottica. Manifesto futurista* in Francesco Cangiullo, *Piedigrotta. Col Manifesto sulla declamazione dinamica sinottica di Marinetti*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1916.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

<sup>222</sup> *Ibidem*.

<sup>223</sup> *Ibidem*.

<sup>224</sup> Fra i pezzi più famosi legati al movimento futurista, è spesso ricordato, di Francesco Cangiullo e di Ettore Petrolini, *Radioscopia* (ora anche in Mario Verdone, *Avanguardie teatrali. Da Marinetti a Joppolo. Critica e antologia*, Bulzoni, Roma 1991, pp. 96-100). Il successo di *Radioscopia* fu tale da consentire a Petrolini

gli altri, si può ricordare il poema grafico e testuale *Piedigrotta*, accluso al Manifesto del '16 e dedicato «con un bacio all'infinito Marinetti», che riproduceva i tratti tipici della cultura popolare partenopea mescolandola allo strepito dei suoni militari. La concezione della voce, entro questo contesto, trovava una nuova definizione. Secondo Cangiullo, essa era infatti: «in bocca suonatore apice del cono. ½ orbita solare. alla faccia vostra sputi pernacchi»; racchiusa nell'«ampiezza» «del cono», mediante l'uso di parentesi graffe: «STELLE / STELLE / stelline / stelletto / stellucce / orsa { magg. / min } / chioma di / berenice»<sup>225</sup>.

È interessante osservare la successione cronologica dei manifesti futuristi dedicati al teatro: non si può non notare, per quanto riguarda l'oggetto qui preso in analisi, che il Manifesto sulla Declamazione è stato successivo di ben sei anni rispetto al precedente manifesto programmatico di ambito teatrale dedicato ai *Drammaturghi futuristi* (1910). Dopo l'attenzione primaria volta alla drammaturgia, Marinetti produsse, come noto, il *Manifesto del Teatro di Varietà* del 1913<sup>226</sup>, e, nel 1915, il *Manifesto del Teatro futurista sintetico*, firmato con Corra e Settimelli, un testo che ebbe notevole impatto anche negli anni a venire, se si pensa alla «Scena sintetica» di Anton Giulio Bragaglia del 1923<sup>227</sup>.

---

di conservare a lungo il lavoro nel suo repertorio; nel 1919 egli ne trarrà anche il film, andato poi perduto, *Mentre il pubblico ride*. Come noto, Petrolini esercitò un ruolo cruciale per la risonanza internazionale del Teatro Sintetico futurista (si pensi, ad esempio, alla tournée del 1921 di *Grigio-rosso-arancione* di Corra e Settimelli). A detta di Silvio d'Amico, Petrolini era dotato della «gioia del recitare», condivisa solo con «pochissimi attori, con Musco». Così, quando egli riusciva a mantenere una «vena disciplinata», poteva dar vita «a quelle sue brevi e eccellenti interpretazioni»: cfr. S. D'Amico, *Petrolini*, 20 giugno 1922, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. II, t. I, pp. 135-136. Per un profilo commemorativo di Petrolini, pubblicato poco tempo dopo la sua scomparsa, si veda il contributo di Renato Simoni nel suo volume sul *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, Treves, Milano 1938, pp. 167-173.

<sup>225</sup> Francesco Cangiullo, *Piedigrotta, col manifesto sulla Declamazione dinamica sinottica di Marinetti*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1916, p. h (le pagine del libro sono numerate con le lettere dell'alfabeto).

<sup>226</sup> Nel *Manifesto del Teatro di Varietà*, pubblicato nel 1913 su «Lacerba» e sul «Daily Mail», Marinetti affermava la nascita di un nuovo teatro che, come ha scritto Mario Verdone, era intriso di «attualità» e rinnegava «il solenne, il sacro, il serio, il sublime». Esponenti di punta di questo nuovo teatro erano, secondo Marinetti, Fregoli e Petrolini. Fra le indicazioni particolarmente curiose di Marinetti, Verdone ne ha segnalate alcune: «Eseguire una sinfonia di Beethoven a rovescio», «Ridurre Shakespeare a un solo atto», «fare recitare Ernani da attori chiusi in sacchi fino al collo»: cfr. M. Verdone, *Il mio futurismo. Panorama di protagonisti e temi futuristi*, introduzione e cura di Paolo Perrone Burali d'Arezzo, Nuove Edizioni Culturali, Milano 2006, p. 46.

<sup>227</sup> Per il breve testo della *Scena sintetica* di Anton Giulio Bragaglia si veda M. Verdone, *Da Marinetti a Joppolo. Critica e antologia*, Bulzoni, Roma 1991, p. 134: «Argomento: Ardengo Soffici – Prima ha acceso

Come è stato evidenziato da Claudio Vicentini<sup>228</sup>, in tutte queste occasioni Marinetti legava strettamente la pratica del teatro alla propaganda militarista e, contestualmente, volgeva un attacco al mondo della cultura: «aspettando la nostra guerra tanto invocata» egli osannava il conflitto, associandolo alla sua corrente: «Futurismo intensificato, c'impone di marciare e non di marcire nelle biblioteche e nelle sale di lettura. *Noi crediamo dunque che non si possa oggi influenzare guerrescamente l'anima italiana, se non mediante il teatro*»<sup>229</sup>.

La scansione temporale della pubblicazione dei Manifesti, dedicati prima alla drammaturgia, poi ai generi e infine alla declamazione, non appare in contraddizione con la scala di valori proposti ai fini della riorganizzazione del mondo della scena: espressamente invocata da Marinetti, la subalternità degli attori rispetto «all'autorità degli scrittori»<sup>230</sup> si palesa in anticipo rispetto alle future declinazioni di Silvio d'Amico, seppur percorrendo modalità ben diverse. Già nel *Manifesto dei Drammaturghi Futuristi* del 1911, al decimo punto, Marinetti aveva infatti affermato perentoriamente un rapporto di dipendenza: «Noi vogliamo sottoporre completamente gli attori all'autorità degli scrittori, e strapparli alla dominazione del pubblico che li spinge fatalmente a ricercare l'effetto facile, allontanandoli da qualsiasi ricerca d'interpretazione profonda»<sup>231</sup>. In aggiunta a tali

---

la rivoluzione, sobillando i *fauves* al Cubismo, al Futurismo ed oltre. Poi si è calmato e, pian pianino, ha spento i fuochi».

<sup>228</sup> Si veda il capitolo *Azione politica e azione teatrale nel futurismo di Marinetti* di Claudio Vicentini in Id., *Teoria del teatro politico*, Sansoni, Firenze 1981, pp. 45-82. A proposito delle azioni di Marinetti contro il mondo accademico, Vicentini ha ricordato le «agitazioni antineutraliste», condotte insieme a Cangiullo, «contro i professori tedescofili» all'Università di Roma nel dicembre del 1914.

<sup>229</sup> *Il teatro futurista sintetico*, II, pp. 97-98. Nel 1973 Giuseppe Bartolucci ricondusse retrospettivamente la genesi della nozione della «scrittura scenica» al teatro sintetico marinettiano (cfr. Giuseppe Bartolucci, *Il «teatro sintetico» di Marinetti come didascalia non «rappresentativa»* in Id., *La didascalia drammaturgica (Praga – Marinetti – Pirandello)*, Guida, Napoli 1973, pp. 69-78). Il critico ha inteso così riscattare l'«inadeguatezza del linguaggio», «la scioltezza di modi e la freschezza di espressione che quasi rasentano la banalità» nel teatro di Marinetti. Secondo Bartolucci, infatti, «è lo spazio scenico che viene rotto irrimediabilmente da dispositivi come quelli di un teatro sintetico in grado di far saltare le posizioni tradizionali della rappresentazione» (ivi, p. 76). Tuttavia, il critico ha intravisto nell'esperimento futurista anche forme di ipocrisia intellettuale, laddove esso proponeva implicitamente l'inserimento di elementi moralistici o estetizzanti; Marinetti o «non si accorge, o tenta di non accorgersene, con speciosità, con insensibilità piuttosto intimidatrici, e di conseguenze tanto più dannose e inutili»: ivi, p. 77.

<sup>230</sup> F. T. Marinetti, *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (11 gennaio 1911), ora anche in *Teatro futurista sintetico. Seguito da Manifesti teatrali del Futurismo*, a cura di Guido Davico Bonino, il melangolo, Genova 2009, pp. 122-124.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

dettami, nella postilla finale del manifesto dell'11 Marinetti esprimeva apertamente il senso di rivalsa e di rancore personale che aveva animato la concezione dei suoi punti sul teatro: «Nell'affermarvi queste convinzioni futuriste, ho la gioia di sapere che il mio genio, molte volte fischiato dai pubblici di Francia e d'Italia, non sarà mai sepolto sotto applausi troppo pesanti, come un Rostand qualunque!...»<sup>232</sup>. Se a Torino furono fischi, a Milano la situazione degenerò in rissa: a detta di Marinetti, il manifesto, declamato con voce stentorea da Antonio Mazza, fu «subito quasi con terrore», seppur spesso interrotto dalle reazioni rumorose «della platea e dei palchi», a cui rispondevano «gli studenti del loggione»<sup>233</sup>: in un crescendo di declamazioni, infine, la serata futurista del 15 febbraio 1910 al Lirico terminò, come noto, con l'arresto di Marinetti dopo lo scoppio di una rissa, provocata dallo stesso autore per essersi rifiutato di interrompere la recita e culminata nell'urlo di un inno, poi divenuto celebre, alla «guerra, come sola igiene del mondo»<sup>234</sup>. La serata è stata considerata simbolicamente da Gigi Livio come l'approdo definitivo del

---

<sup>232</sup> *Ibidem*. Marinetti, del resto, aveva scelto sin dal 1909 di trasformare in rivendicazione d'orgoglio i fischi ricevuti al Teatro Alfieri di Torino in occasione della rappresentazione del suo dramma *La donna è mobile* (*La donna è mobile* è anche il titolo di una commedia-parodia musicale di Vincenzo Scarpetta, del 1918, a cui seguì, l'anno successivo, *L'uomo è stabile*. Per una recensione si veda, fra gli altri, l'articolo di Silvio d'Amico, «*L'uomo è stabile*» di V. Scarpetta, *al Nazionale* in Id., *Cronache 1914/1955*, v. I, t. II, pp. 333-335). A Torino la «sverginatura» della città (questo il termine adoperato «dal Capo» per indicare il loro approdo nei centri italiani: cfr. F. Cangiullo, *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto*, Ceschina, Milano 1961, p. 331) non era infatti riuscita al suo promotore. In verità, l'accoglienza da parte del pubblico italiano fu spesso ostile nei confronti degli spettacoli marinettiani. Si pensi alle fredde ricezioni che si verificarono a Palermo, Catania, Napoli, Pisa e Milano per la tournée di *Elettricità* nell'autunno del 1913: cfr., a questo proposito G. D. Bonino, *Teatro futurista sintetico*, cit., p. 9. Il 15 gennaio del 1909, all'inizio del secondo atto all'Alfieri di Torino, Marinetti apparve sul palcoscenico ringraziando provocatoriamente per i fischi ricevuti (egli avrebbe affermato: «Ringrazio gli organizzatori di questa fischiata che mi onora profondamente»): cfr. R. Tessari, *Teatro e avanguardie storiche: Traiettorie dell'eresia*, Laterza, Bari-Roma 2019<sup>2</sup> (edizione ebook).

<sup>233</sup> Questo il racconto di Marinetti: «Dopo di me, Armando Mazza declama con voce stentorea, e impone l'ormai celebre nostro manifesto. È ascoltato in silenzio, subito quasi con terrore. Io declamo l'*Inno alla Poesia Nuova*, di Buzzi; ma questi mirabili versi liberi, come pure quelli declamati da Altomare, Carrieri, Sodini, sono interrotti e spesso coperti dalle interruzioni rumorose della platea e dei palchi, malgrado l'energica difesa degli studenti del loggione. Finalmente, alle undici, Michelangelo Zimolo, che è un potente dicatore, si avvanza alla ribalta e declama l'ormai famosa poesia che tu desideri conoscere e che ti copio qui. È un capolavoro del nostro caro e grande Buzzi» (la poesia di Buzzi, di cui parlava Marinetti, era *Asinari di Bernezzo*, inneggiante all'«uomo d'arme / provato al sangue ed alla sepoltura viva / sotto le cataste dei morti in campagna»): F.T. Marinetti, F. Cangiullo, *Teatro della sorpresa*, cit., pp. 32-33. Per le sperimentazioni teatrali di Buzzi, si veda il volume pubblicato dalla Biblioteca comunale di Milano, nella collana «I quaderni di Palazzo Sormani», Paolo Buzzi, *Teatro sintetico. Diciotto sintesi teatrali e futuriste*, edizione critica a cura di Giorgio Baroni, Biblioteca Comunale di Milano, Milano 1988.

<sup>234</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano 1915.

movimento, già in calo di energie, verso l'irredentismo<sup>235</sup>: «noto come movimento eversivo sì, ma chiaramente legato a una certa realtà industriale», il futurismo aveva fatto proprio «l'irrequietudine dei ceti medi», le stesse caratteristiche *in nuce* che, di lì a un decennio, avrebbero portato alla presa del potere da parte del fascismo<sup>236</sup>.

Il teatro, è stato già osservato, fu assunto dai futuristi come «un modo innato d'espressione: tutto in loro diventava spettacolo. Una mostra di quadri, una lettura di poesie, una declamazione di manifesti, ogni loro atto, insomma, era sottoposto a un processo di divulgazione spettacolare [...]»<sup>237</sup>. Fra le numerose esperienze di Cangiullo e di Marinetti nel teatro può essere infine ricordata la collaborazione con la *Compagnia Tumiatì*, la quale nel 1913 portò in *tournee* in Italia *Elettricità*, «dramma di nervi» di Marinetti<sup>238</sup> (fra gli altri, facevano parte della compagnia Tumiatì e Benassi, dei quali si è parlato nei precedenti capitoli). La «Declamazione dinamica e sinottica» riapparve nel Manifesto dell'ottobre del 1921 dedicato al Teatro della sorpresa<sup>239</sup>. La rievocazione dei bombardamenti era divenuta una passione per Marinetti, il quale era ormai solito

---

<sup>235</sup> «È proprio uno dei miti che stanno alla base della propaganda nazionalista, l'irredentismo appunto, che serve da coagulo per la grande serata del 15 febbraio 1910 al Lirico di Milano: già inquinato da nazionalismo, l'irredentismo si presenta però, in quel momento, sufficientemente ambiguo per permettere una notevole confluenza di forze al seguito di Marinetti e del futurismo»: Gigi Livio, *Il teatro in rivolta*, Mursia, Milano 1976, p. 29.

<sup>236</sup> Non soppressa da fischi né terminata in rissa, ma semplicemente «accolta tiepidamente», fu invece la messa in scena parigina del suo *Roi Bombance* a cura di Aurelien Lugné-Poe al Théâtre de l'Œuvre nel 1909, annunciata da Marinetti con toni di rivalsa nei confronti del pubblico torinese. Le scene erano state affidate a Paul Élie Ranson (cfr., a questo proposito, Paul-Élie Ranson, *Du symbolisme à l'art nouveau. Catalogue sous la dir. D'Agnès Delannoy, de l'exposition, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis-Le Prieuré, 25 octobre 1997-25 janvier 1998, Somogy, Paris, 1997, p. 210*). Sulla vicenda di Marinetti a Parigi, cfr. F. Perrelli, *Il teatro italiano del primo Novecento*, in *Storia europea del teatro italiano*, a cura di F. Perrelli, Carocci, Roma 2016, pp. 293-320.

<sup>237</sup> G. Antonucci, *Il futurismo e Roma*, Istituto di studi romani, Roma 1978, p. 72. Di Antonucci ricordo anche il saggio sullo *Spettacolo futurista a Roma*, in *Il futurismo a Roma*, cit., pp. 528-540 e il volume, *Storia del teatro futurista*, Studium, Roma 2005 (in particolare, per i rapporti con Ettore Petrolini, cfr. le pp. 55-59).

<sup>238</sup> Nella Compagnia Tumiatì del 1913 militavano, oltre allo stesso Gualtiero Tumiatì, anche Savini, Corra, Benassi, Tempesti, Gigetto Almirante, Settimelli, Bici. Sulle serate futuriste improvvisate con la compagnia si veda il racconto aneddotico di Cangiullo in F. T. Marinetti, *F. T. Marinetti + Cangiullo = Teatro della sorpresa*, Belforte, Livorno 1968, pp. 130-139.

<sup>239</sup> Cangiullo ha raccontato che il Manifesto sul «Teatro della sorpresa» fu scritto, da lui e da Marinetti, il 9 ottobre 1921 in una camera dell'Hôtel de Londres a Napoli, tuttavia Marinetti deciso di modificare luogo e data di datazione: Milano anziché Napoli (mantenendo la centralità sulla città lombarda, «patria del futurismo») e 11 anziché 9, assecondando le sue superstizioni: cfr. F. Cangiullo, *Prologo* in *F. T. Marinetti + Cangiullo = Teatro della sorpresa*, cit., p. 14.

riprodurre il suono ad accompagnamento di alcune sue performance dal vivo: si pensi, per esempio, alla *Battaglia nella nebbia* dal romanzo *l'Alcova d'acciaio*, nella quale Marinetti declamava «accompagnato dalla grancassa invisibile che imita il bombardamento», in un «misto di furore bellicoso e di voluttà nostalgica»<sup>240</sup>. Come corrispondente fisica, una coppia di danzatori in «frak e rosea toilette scollata danzano un tango languidissimo in torno al declamatore»<sup>241</sup>. Una descrizione parodistica del tipo di spettacolo prodotto dal Teatro della Sorpresa è contenuta in una recensione di Silvio d'Amico di quell'anno<sup>242</sup>: già nel 1921 il critico italiano aveva potuto affermare che «il Futurismo è ormai una cosa molto, ma molto vecchia» («il Teatro della Sorpresa non aveva sorpreso nessuno»<sup>243</sup>). Egli trascriveva contestualmente alcuni testi di Cangiullo, tra cui *Detonazione*, a suo avviso «sintesi di tutto il teatro moderno» («Personaggi: *un proiettile. / Un minuto di silenzio. / Una revolverata. / Tela /*»<sup>244</sup>).

Per parte sua, seppur lungo percorsi completamente separati, anche D'Amico aveva in animo nuovi e radicali sviluppi per il teatro italiano. Per quanto riguardava il mondo delle accademie, e in particolar modo le vicende della declamazione qui presa in esame, è interessante ripercorrere le diverse fasi nella maturazione, da parte del critico teatrale, della sua determinante posizione su questi punti cruciali. Se le ambizioni marinettiane erano state volte a liquidare la «declamazione passatista», il progetto di D'Amico, operato all'interno delle istituzioni, si prefiggeva di liberare le accademie dai «vecchi istrioni»<sup>245</sup>. Nella prima metà del secolo, inoltre, un'ulteriore e autonoma posizione sarà assunta da Bragaglia: questi, in uno scritto intitolato *Metodo dell'attore è l'antimetodo*, da lui compilato «da libri e articoli pubblicati dal 1925 al 1947», esprimerà la propria posizione sulla rappresentazione («non è il caso di parlare di *mimesis* (imitazione) ma di *essere*

---

<sup>240</sup> Ivi, p. 92.

<sup>241</sup> *Ibidem*.

<sup>242</sup> S. D'Amico, *La commedia futurista* in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. I, t. II, pp. 688-690.

<sup>243</sup> Ivi, p. 688.

<sup>244</sup> Ivi, p. 690. Ancora nel 1926 D'Amico ironizzò sulle modalità del Teatro sintetico futurista, che più che risolvere i problemi, li faceva sparire («i cui drammi, si sa, durano un minuto, o anche tre secondi»: S. D'Amico, *Si attende un maestro*, 15 ottobre 1926, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. II, t. III, pp. 629-633).

<sup>245</sup> S. D'Amico, *La scuola di Santa Cecilia* in Id., *Cronache 1914/1955*, v. I, t. I (1914-1918), pp. 147-149.

sempre»<sup>246</sup>) e attaccherà contestualmente il ruolo delle accademie, a suo avviso generatrici di volumi che non erano «nient'altro che *cataloghi di desiderata*». A sostegno della propria posizione, su quest'ultimo punto, Bragaglia citava Benedetto Croce: «“Siffatte raccolte empiriche non sono riducibili a scienza” e tanto meno è certo ch'essere conducano all'arte, fabbricando “virtuosi” meccanizzati, non attori»<sup>247</sup>.

Nel precedente paragrafo ho trattato la vicenda della Regia Scuola di Declamazione di Firenze. Una coeva esperienza d'insegnamento, per molti versi ad essa solidale e parallela, fu costituita dalla Regia scuola di recitazione annessa all'Accademia di Santa Cecilia a Roma. Tra il 1895 e il 1918 essa fu diretta dall'attrice Virginia Marini, piemontese di nascita e legata da un rapporto di amicizia con Rasi di lunga data<sup>248</sup>. La morte di entrambi avvenne, quasi emblematicamente, nello stesso anno: ma se la scuola fiorentina chiuse definitivamente i propri battenti nel 1925, dopo un breve passaggio di consegne a Edi Picello prima e a Italia Vitaliani infine, la sua omologa romana riuscì a proseguire le proprie attività sotto la direzione di Cesare Dondini e di Franco Liberati. Fu sulle basi della Scuola che, infine, nel 1935 D'Amico diverrà il fondatore dell'Accademia d'arte drammatica, sorta a Roma proprio sulle ceneri di quella istituzione (Bene, come ricordato, sarà ammesso ai corsi nell'anno accademico 1957/1958<sup>249</sup>).

Si era trattato, per D'Amico, di un lento e progressivo avvicinamento. Il critico aveva rivolto le sue attenzioni alla Scuola di recitazione romana sin dagli ultimi mesi del primo conflitto mondiale. Già nel marzo del 1918 egli aveva posto pubblicamente la questione della Scuola di recitazione annessa a Santa Cecilia criticando il «sistema sbagliato» che, a suo dire, lo Stato aveva posto in essere concependo le scuole di recitazione come «una specie di casa di riposo per vecchi attori ritirati dalle scene»<sup>250</sup>. Inoltre, riferiva una presunta opinione comune secondo la quale la Scuola di Santa Cecilia, oltre a «non servire

---

<sup>246</sup> Anton Giulio Bragaglia, *Il metodo dell'attore è l'antimetodo*, in *L'attore*, a cura di L. Ridenti, Edizioni de «Il Dramma», Set, Torino 1947, p. 57.

<sup>247</sup> Cfr. *ibidem*. La citazione da Croce è tratta dall'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*, Adelphi, Milano 1990, p. 144.

<sup>248</sup> Come racconta lo stesso Rasi, il padre di Virginia Marini era custode del Teatro d'Alessandria: cfr. la voce «Marini Virginia» nel Dizionario dei *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Lumachi, Firenze 1905, vol. II, pp. 86-90.

<sup>249</sup> Cfr. *supra*, pp. 48-49.

<sup>250</sup> S. D'Amico, *La scuola di Santa Cecilia* in Id., *Cronache 1914/1955*, v. I, t. I (1914-1918), pp. 147-149.

assolutamente a nulla», era «fatta apposta per ammazzare qualunque criterio interpretativo» e non aveva mai prodotto un buon attore, «neanche di second'ordine»<sup>251</sup>. Eppure, fra gli allievi di quella Scuola, si potevano già annoverare alcuni celebri attori (si pensi al caso di Sergio Tofano); non stupisce dunque che, anche nei confronti degli allievi migliori di Rasi, D'Amico non fosse solito valorizzarne il periodo della formazione fiorentina<sup>252</sup>.

Nel prosieguo dell'articolo, D'Amico esprimeva la sua contrarietà all'ipotesi di affidare l'insegnamento nelle scuole di recitazione ai «praticoni del teatro», data l'«incultura e la mentalità tradizionale del nostro [attore] comico»<sup>253</sup>. Al contrario, proponeva la creazione di una scuola avente un compito «teorico e preparatorio», «non abbandonando i giovani alle esigenze ferree dei capocomici che li deformano (come è capitato a troppi allievi del Rasi e del povero Boutet), ma accompagnandoli fino su un palcoscenico *monstre*, quello del famoso teatro d'arte, che sarebbe qui a Roma, a portata di mano della scuola»<sup>254</sup>.

Un'ulteriore presa di posizione si manifestò il 6 giugno del 1919, con l'occasione di una recensione degli spettacoli presentati dagli allievi della Scuola. A un anno di distanza dalla morte della Marini, d'Amico auspicava, in un suo nuovo articolo, una rapida e radicale riforma di quella istituzione. Contestualmente, egli criticava aspramente la scelta del repertorio per le esercitazioni pubbliche («c'è proprio da credere che, fra il teatro nostro e quello straniero, non vi sia da mettere insieme altro che Sardou, Lopez, Bracco e Niccodemi?»<sup>255</sup>) e denunciava – dato particolarmente interessante – il fatto che presso la scuola non si apprendesse, «a quanto pare, la recitazione in versi: avremmo voluto udire, se non qualche lirica, almeno un brano del *Saul* o dell'*Adelchi*»<sup>256</sup>. In quegli anni, la

---

<sup>251</sup> *Ibidem*.

<sup>252</sup> Ad esempio, D'Amico fu tiepido e sbrigativo nei confronti del periodo di formazione di Amerigo Guasti presso la Scuola di Rasi, dove l'attore era entrato giovanissimo: si veda l'articolo di D'Amico, *La morte di Amerigo Guasti*, 26 marzo 1926 in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. II, t. III, pp. 584-586. Per i ricordi autobiografici di Guasti, cfr. Id., *Dal buco del sipario*, Mondadori, Milano 1926.

<sup>253</sup> S. D'Amico, *La scuola di Santa Cecilia*, cit., p. 149.

<sup>254</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>255</sup> S. D'Amico, *Un saggio di recitazione a Santa Cecilia*, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. I, t. II, pp. 366-368.

<sup>256</sup> *Ivi*, pp. 367-368.

declamazione rivestì senz'altro un certo interesse per d'Amico. Nel 1921, in una recensione al poema tragico *Jus primae noctis* di Oreste Nigro, egli criticava l'uso dello «stucchevole» endecasillabo sciolto, tornato in auge nei drammi storici. Così affermava, a questo proposito: «questo tipo di verso annega in una uguale, banale e tronfia cadenza tutte queste pseudo-evocazioni poetiche, storiche, mitiche e leggendarie, riducendole tutte a un insopportabile comune denominatore, che riesce a questo bel miracolo: di riunire in sé, ad un tempo i più opposti vizi, dannunziani e benelliani: l'ampollosità e la sciatteria, la preziosità e la miserrima povertà»<sup>257</sup>.

Senza pretendere di svolgere qui un confronto sistematico, è interessante soffermarsi brevemente sul punto di vista di Silvio D'Amico nei confronti di Luigi Rasi. D'Amico, dapprima impiegato al Ministero dell'Istruzione dal 1911, non mostrò particolari interessi rispetto al Direttore della Scuola di Firenze, di trentacinque anni più anziano di lui. Pur riconoscendolo inizialmente «uno studioso ed insegnante egregio», in un articolo del 1918 egli minimizzava il suo contributo e anticipava contestualmente una certa ostilità verso la categoria degli attori; soprattutto, si dichiarava contrario a un loro ruolo all'interno delle scuole di teatro, in favore degli autori e dei critici teatrali. Così infatti aveva scritto nell'articolo già ricordato del 20 marzo del 1918 – Rasi ancora vivente – chiamando in causa anche la scuola diretta dalla Marini:

Poche righe più su ho nominato uno studioso ed insegnante egregio, il Rasi, che non conosco direttamente, e che dati gli scarsi mezzi di cui dispone non ha potuto far molto; potrebbe egli fare di più di quanto fa adesso, se la sua Scuola di Recitazione fiorentina, dov'è unico maestro, si fondesse con quella di Roma? Io non lo so; studiamo il problema. (Ma intanto escludiamo *a priori* ogni candidatura di vecchi istrioni)<sup>258</sup>.

Se per D'Amico la preoccupazione era dunque quella di allontanare i «vecchi istrioni<sup>259</sup>» dalle Scuole di teatro, per Rasi gli attori erano stati i principali depositari di

---

<sup>257</sup> S. D'Amico, *Dell'endecasillabo sciolto e di una novità al Quirino*, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. I, t. III, pp. 633-636. D'Amico recensiva lo *Jus primae noctis* di Oreste Nigro (Carra, Roma 1921) messo in scena al Quirino dalla Compagnia Betrone.

<sup>258</sup> S. D'Amico, *La scuola di Santa Cecilia* in Id., *Cronache 1914/1955*, v. I, t. I (1914-1918), pp. 147-149.

<sup>259</sup> Nella sua analisi sulla «decadenza» del teatro italiano, redatta nel 1926, d'Amico incluse tra le cause della crisi anche i cronisti e i critici teatrali, da lui accusati di avere esercitato «una gran parte della responsabilità». Un declino non compensabile, tuttavia, da un eventuale e, da lui non auspicato, ritorno dei mattatori: «Negli altri paesi quello che si piange, a torto o a ragione secondo i punti di vista, è la scomparsa

una tradizione divenuta materia di studio e che in quella scuola avevano trovato sempre le porte aperte. Più che all'attività e alla figura di Rasi, D'Amico si interessò maggiormente alla sua Biblioteca teatrale. In un articolo del 1919, scritto l'anno successivo alla morte di Rasi, egli auspicava che la Biblioteca venisse presa in carico da parte del Governo italiano e del Comune di Roma. Fu questo il suo più contributo più significativo nei confronti dell'eredità di Rasi. Date le difficoltà attuali in cui versa la Biblioteca, le sue parole potrebbero risuonare oggi come un appello ancora valido:

Se dunque il Governo vuol tener fede al principio, enunciato talvolta da qualche suo alto funzionario, di intervenire nelle sorti del nostro Teatro, ci sembra che potrebbe ben cominciare col dotare la rinnovata Scuola di Recitazione – intorno a cui si pensa di richiamare giovani energie e simpatie di pubblico e di studiosi – della Raccolta Teatrale Luigi Rasi. La quale non è affatto detto che debba rimanere, una volta acquistata, al punto in cui si trova: ma potrà, con le cure di qualche appassionato, con una modesta dotazione e coi doni e coi lasciti che la sua stessa esistenza basterà a procurarle, aumentare ogni giorno d'importanza e di mole. Senza dire che, col tempo, tutti quei documenti e i cimeli oggi di ancor tenue interesse perché troppo vicini a noi, andranno acquistando giorno per giorno un valore storico sempre maggiore; cosicché il principale compito de' suoi custodi dovrà esser quello, relativamente facile e poco dispendioso, di tenerla al corrente della vita del nostro Teatro.

Difficoltà economiche non possono esserle: se lo Stato italiano non ha ancora trovato per l'Arte Drammatica quel mezzo milione che la Repubblica Ceco-Slovacca, appena costituitasi, votò soltanto per il teatro della sua capitale, tiene tuttavia accantonate grosse somme in contanti, certo superiori al milione, per acquisto di oggetti di antichità: e in quel capitolo di bilancio può gravare benissimo la somma per l'acquisto del Museo Rasi. È quindi solo questione di buona volontà: tanto più che, non ne dubitiamo, anche il Comune di Roma, direttamente interessato alle sorti dell'Istituto di Santa Cecilia, non potrebbe rimanere indifferente a un'iniziativa di questo genere. Che se avesse a rimanere indifferente il Governo, questa volta sì che sarebbe senza scusa<sup>260</sup>.

D'Amico seguì gli sviluppi della vicenda ed ebbe effettivamente un ruolo nella definitiva sistemazione della Biblioteca teatrale dopo l'acquisizione da parte della Società Italiana degli Autori, all'epoca presieduta dal commediografo Marco Praga<sup>261</sup>, e nel suo ampliamento con le successive acquisizioni<sup>262</sup>. Nei quattro volumi della *Storia del teatro*

---

dei grandi attori. Ma noi non ci sogniamo neppure di ripensare ai mattatori d'una volta». S. D'Amico, *Decadenza dell'arte drammatica*, 28 settembre 1926, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. II, t. III, pp. 620-624.

<sup>260</sup> Silvio D'Amico, *Per un museo teatrale italiano* in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., v. I, t. II (1919-1920), pp. 341-345.

<sup>261</sup> Autore drammatico e critico milanese, Praga assunse la direzione della Società degli Autori a trentacinque anni, nel 1896. Egli mantenne l'incarico dapprima sino al 1911; poi, fra il 1916 e il 1919, divenne Presidente del Consiglio di Gestione del medesimo ente. Per uno studio sulla vita e sul teatro di Praga, ricordo il volume di Giorgio Pullini, *Marco Praga*, Cappelli, Bologna 1960.

<sup>262</sup> A proposito del ruolo offerto da D'Amico per la nascita e gli sviluppi del Burcardo, cfr. Alessandro Tinterri, *Silvio d'Amico e la nascita del Burcardo*, «Drammaturgia», XII (2015), pp. 141-150.

*drammatico* di Silvio D'Amico pubblicati nel 1940, Luigi Rasi e la Scuola di recitazione di Firenze tuttavia sono completamente assenti; compaiono invece numerose le riproduzioni fotografiche delle stampe e delle opere conservate presso la Biblioteca ormai trasferita a Roma, con la dicitura nelle didascalie: «Raccolta Burcardo Rasi». Ma quando, per D'Amico, si trattò di gettare le fondamenta del nuovo teatro italiano nel secondo dopoguerra, egli guardò con maggiore interesse al caso del già ricordato critico drammatico Eduardo Boutet, il quale proprio a Roma aveva creato e diretto la Compagnia Stabile Romana presso il Teatro Argentina nel 1905, anticipando la visione di un sistema di teatri stabili contro le compagnie itineranti di attori. Nella visione di D'Amico il nuovo Teatro italiano doveva essere fondato su un impianto di tipo monarchico, presieduto dalla figura dell'autore-letterato; il ruolo dei vecchi capocomici sarebbe stato solo quello di dirigere tecnicamente le messe in scena. Così affermava:

Il caposaldo delle riforme che invochiamo dev'essere, naturalmente, la creazione di un Teatro d'arte. Teatro d'Arte non vuol dire necessariamente Teatro di Stato. Non si domanda affatto la costituzione di un'altra Comédie-Française. [...]

In parole povere, un teatro d'arte non deve avere altro fine che quello di *sottrarre l'egemonia della scena agli attori, per ricondurla al loro ufficio di interpreti*. [...] In un teatro d'arte, *noi vogliamo andare ad ascoltare, non gli attori, ma gli autori*. Perciò, principio assoluto e inderogabile d'una istituzione del genere, quale la vide (seppure non seppe attuarla) Boutet, dev'essere questo: che la direzione del teatro sia sottratta agli attori. Non un mattatore, preoccupato soltanto di far trionfare le proprie abilità a scapito dell'autore e del quadro scenico; e non, in genere, un capocomico, quasi sempre incolto e di mentalità troppo lontana dalle nostre esigenze culturali. Il direttore dev'essere un uomo di cultura, oltre che d'intelligenza e di energia costruttiva; alla Comédie-Française è un letterato, e questa è forse l'unica norma dell'istituto parigino che si possa adottare anche da noi. S'intende poi ch'egli avrà sotto di sé, come a Parigi, uno o più *metteurs en scène*, per la direzione tecnica degli attori: ma dipendenti da lui in modo assoluto. È lui che, tenendo in mano la somma di tutti i poteri, deve scegliere il repertorio, distribuire senza appello le parti, dare le direttive per la loro interpretazione, tracciare agli scenografi, ai vestiaristi, ai macchinisti, il loro compito; tutto in vista di un unico fine, nel fermo intento di coordinare tutti gli sforzi per ridurli a strumento di un'unica volontà, la sua, a nient'altro subordinata se non alla visione dell'autore, ch'egli deve cercare di intendere e di rendere, con religione. Il grande teatro è questo<sup>263</sup>.

Per quanto riguarda le sorti della Biblioteca della Scuola di Firenze, la vedova Teresa Sormanni dispose nel testamento una donazione di cinquantamila lire per il Burcardo,

---

<sup>263</sup> S. D'Amico, *Lo stato per l'arte moderna. Il dopoguerra del teatro drammatico - II*, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., v. I, t. II (1919-1920), pp. 380-381.

affinché il museo allestisse una sala dedicata alla memoria del marito Luigi Rasi<sup>264</sup>. Praga, in risposta alle richieste della Sormanni, notificò il deposito del testamento a norma di legge. In un articolo del 14 ottobre 1928 («To' di chi si parla: della Raccolta Rasi»<sup>265</sup>), D'Amico riferiva la notizia del testamento e coglieva l'occasione per avanzare una proposta di inclusione della biblioteca all'interno dell'Accademia Santa Cecilia, che di lì a poco sarebbe stata intitolata a Eleonora Duse. Al Burcardo, invece, c'era «il rischio che il museo non fosse visitato da nessuno: per ora il Museo è modesto, e non offre grandi attrattive se non a un'esigua minoranza di studiosi»<sup>266</sup>. Come noto, il Burcardo rimase presso la propria sede, nell'omonimo Palazzetto in via del Sudario, sino all'inverno del 2016<sup>267</sup>.

Poco fa si è accennato alle considerazioni, espresse da D'Amico nel 1919, circa l'importanza dello studio della «recitazione in versi»<sup>268</sup> da parte degli allievi attori. Sarebbe probabilmente troppo sbrigativo attribuire interamente al critico italiano le diverse ragioni culturali che portarono alla perdita d'importanza di una simile disciplina all'interno dei programmi didattici; tanto più che, come si è visto, si trattò di un processo che avvenne anche in altri paesi europei nello stesso periodo<sup>269</sup>. Anzi, nonostante l'invocato ridimensionamento generale del ruolo degli interpreti, D'Amico coltivò un'attenzione particolare verso le capacità di dizione metrica degli attori e, proprio a questo proposito, si allacciò agli ambiti di ricerca pregressi coltivati da Rasi.

Questo tipo di interessi emerge, fra le altre testimonianze, da un'osservazione formulata da D'Amico nei confronti dell'interpretazione del personaggio di Macbeth da parte di Ermete Zacconi (1916), che veniva rimproverato per non essere stato in grado di cogliere la distinzione fra il teatro di prosa e il teatro di poesia. Il 'caso Zacconi', come è

---

<sup>264</sup> Secondo il simulatore del potere d'acquisto del «Sole 24 Ore», 50.000 lire del 1928 equivarrebbero a 45.075,91€ del 2019.

<sup>265</sup> S. D'Amico, *Il dono della vedova Rasi agli «autori»*. *La sede del museo Rasi*, 14 ottobre 1928, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. III, t. I, pp. 163-166.

<sup>266</sup> Ivi, p. 165.

<sup>267</sup> Dopo un primo trasferimento avvenuto nel corso del tempo, nel dicembre del 2016 la Collezione teatrale della Biblioteca del Burcardo è stata completamente trasferita presso la sede della SIAE di Via Letteratura 44 all'EUR (<http://www.bibliotecateatralesiae.it/fondi/rasi.asp>, ultima consultazione 20 gennaio 2020).

<sup>268</sup> Cfr. *supra*, p. 244.

<sup>269</sup> Cfr. *supra*, p.

stato evidenziato da Donatella Orecchia, testimonia emblematicamente alcuni cruciali cambiamenti nell'arte di recitare intercorsi già nei primi anni del Novecento: uno fra tutti, «lo scontro fra l'idea di un teatro in cui l'attore è artefice e quella di un teatro in cui al contrario deve essere interprete; non da ultimo, fra un sistema teatrale antico e un altro così detto moderno capace di rispondere meglio alle esigenze di una progressiva industrializzazione della scena»<sup>270</sup>.

A detta di D'Amico, Zacconi, non rispettando la natura degli endecasillabi e le esigenze di una declamazione metrica, si era infatti mostrato, almeno sotto questo profilo, inferiore a Maggi, Tumiati e Ninchi (questi ultimi due, come si è visto, erano allievi di Rasi). «Perfetto dicitore di prose», Zacconi nel *Macbeth*, e nel *Cyrano* prima, si era rivelato «insopportabile dicitore di versi», recitando «in un suo modo realistico, senz'abbandoni lirici e neanche metrici»<sup>271</sup>. Non solo: «nonostante i versi, parlava in prosa. Pensava in prosa. Commetteva il suo delitto in prosa»<sup>272</sup>. Pur prendendo atto di tale rinuncia al suono e alla musicalità dei versi, D'Amico non riscontrava nemmeno un auspicabile miglioramento nella resa psicologica del personaggio: «non le parole né il suo gestire sortirono una minima parte dell'effetto psicologico ch'era da attendersene»<sup>273</sup>. Sulle ragioni di questo cambiamento, o di questa manifesta incapacità da parte di Zacconi, D'Amico non si interrogava ulteriormente; semplicemente, riferiva il fatto che l'attore, nelle vesti di dicitore, si era fatto più «accentrato e gonfio», e rimandava, a questo proposito, alle note che il Rasi s'era già «preso cura di studiare»<sup>274</sup>.

Uno sguardo alle argomentazioni di Rasi, su questo argomento specifico, evidenzia ulteriori elementi: nella voce dedicata all'attore, nel suo voluminoso Dizionario, Rasi da un lato aveva riconosciuto alle interpretazioni di Zacconi nei drammi borghesi (ad esempio, in *Tristi amori* di Giacosa) «modelli di perfetta recitazione»<sup>275</sup>; dall'altro, aveva

---

<sup>270</sup> Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore. Silvio D'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Accademia University Press, Torino 2012. Disponibile online all'indirizzo <http://books.openedition.org/aaccademia/237> (ultima consultazione 20 marzo 2020).

<sup>271</sup> Silvio D'Amico, *Maschere. Note su l'interpretazione scenica*, Mondadori, Roma 1921, pp. 98-99.

<sup>272</sup> Ivi, p. 99.

<sup>273</sup> Ivi, p. 100.

<sup>274</sup> Ivi, p. 98.

<sup>275</sup> L. Rasi, *I comici italiani*, cit., vol. II, pp. 704-716 (s.v.: «Zacconi, Ermete»; qui p. 708).

riscontrato che la dizione dell'attore si era andata progressivamente «offuscando in un ingrassamento di note»<sup>276</sup>. A detta di alcuni – testimoniava inoltre Rasi – tale variazione sonora e musicale in Zacconi nelle «note» della «dizione»<sup>277</sup> si era verificata dopo l'incontro con la «cupezza dei tipi nordici»: Zacconi, infatti, era stato un famosissimo Osvaldo negli *Spettri* di Ibsen, per la cui interpretazione aveva suscitato l'entusiasmo anche di Joyce<sup>278</sup>. Rasi, tuttavia, non avvalorava questa ipotesi. Si sarebbe potuto trattare, allora, di un banale effetto dell'invecchiamento degli organi vocali? Oppure, ancora, del fatto che con il passare del tempo Zacconi avesse progressivamente trascurato il «cesello della parola» nella «disamina profonda»<sup>279</sup> di un personaggio?

La risposta, a detta di Rasi, andava ricercata nel nuovo metodo di lavoro interiore, volto sì alla conquista della vita del personaggio, ma che al tempo stesso lasciava in ultima posizione la memorizzazione del testo. Zacconi, è vero, conduceva uno studio di tipo psicologico anche sul testo, ma rinunciava a occuparsi in primo luogo del suono delle parole: nel «lungo processo di preparazione» per lo studio di un ruolo, l'attore indagava innanzi tutto «l'anima, il carattere, i sentimenti» del personaggio, e successivamente si dedicava alle parole. Conquistato infine il testo, egli passava nuovamente al filtro della parola gli elementi emotivi e interiori. In tutte le fasi del processo, conduceva sempre uno studio interiore e silenzioso: «NON STUDIO MAI AD ALTA VOCE», sintetizzava Rasi, vestendo i panni immaginari dello Zacconi.

Leggere ad alta voce le parole significava, secondo alcuni, «udirle»: era questa l'opinione dal poeta e critico letterario Francesco Pastonchi, riferita da Silvio D'Amico in

---

<sup>276</sup> *Ibidem*. Le osservazioni di Rasi sulla declamazione di Zacconi furono ricordate da Leonardo Bragaglia nel suo volume *Ermete Zacconi e il naturalismo scenico: appunti per la Conferenza celebrativa nel XXV anniversario dalla scomparsa del grande attore*. Roma, Sala Borromini, 27 aprile 1973; Viareggio, Palazzo EPT, giugno 1973; Milano, Teatro alla Scala, 14 ottobre 1973, Il Torchio, Roma 1973, p. 14. Anche Renzo Sacchetti, anni prima, si era soffermato sul medesimo punto: cfr., Id., *Ermete Zacconi*, «Italia! Letture mensili sotto gli auspici della Società nazionale Dante Alighieri», 1, 1 1912, pp. 446-452.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

<sup>278</sup> Richard Ellmann ha raccontato che Joyce «andò a vedere Ermete Zacconi nella parte di Osvaldo negli *Spettri* di Ibsen, e quando Osvaldo impazzisce, si contorse dall'emozione sulla sua sedia e gesticolò in preda all'eccitazione. Disse poi a Francini [Bruni]: "Zacconi ha tratto dal dramma ibseniano quel che non c'è. Sarebbe curioso sapere che cosa ne pensasse lo stesso Ibsen"»: Richard Ellmann, *James Joyce*, trad. it. Vittorio Santangelo, Lit Edizioni, Roma 2017 (edizione ebook; prima edizione orig. Oxford University Press, Oxford 1959).

<sup>279</sup> L. Rasi, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 709.

una conferenza dedicata ai *Dicitori di versi* nel 1914 alla Società degli Autori di Roma (D'Amico, all'epoca, aveva ventisette anni). Eppure, aggiungeva il giovane critico, anche questa opinione si basava su presupposti erronei, assumendo una totale analogia fra «Musica e Poesia». Al tempo stesso, era altrettanto sbagliato sostenere un'identità assoluta fra «Lirica e Drammatica<sup>280</sup>», chiariva D'Amico rispondendo così a quanti affermavano che «il dicitore dovrebb'essere l'interprete della lirica, come l'attore è l'interprete dell'arte drammatica o comica»<sup>281</sup>. Ai processi di mutamento in atto nell'arte della parola, D'Amico adduceva, invece, cause di tipo materiale: «come, per esempio, il cinematografo ha trasformato la pantomima, così in un certo senso anche la scrittura e la stampa hanno portato reali contributi e alterazioni ai mezzi d'espressione della poesia»<sup>282</sup>. A tal proposito, egli affermava:

Certamente questi estremi mezzi grafici possono essere variamenti giudicati e apprezzati. Ma a ogni modo mostrano, come dicevo, che anche la vista ha acquistato la sua parte, e non piccola, nella percezione della Poesia. Sia per questo, sia soprattutto per l'assottigliarsi della nostra sensibilità che ci fa godere l'armonia del verso anche senza pronunciarlo, sta di fatto che della dizione a voce spiegata non s'ha più bisogno. Secoli di consuetudine hanno portato il nostro tempo a questo grado di raffinatezza: non si vede la ragione per cui si dovrebbe tornare indietro<sup>283</sup>.

Se dunque il corso della Storia, secondo Silvio d'Amico, aveva già liquidato in forma naturale la declamazione, come aveva potuto, quest'ultima, sopravvivere? La risposta era da individuarsi proprio nel (cattivo) ruolo svolto dalle Accademie, che sarebbero state, nelle sue parole, «se non le produttrici, l'indice e le compagne del decadimento e del malgusto». Questo giudizio si applicava anche alla maggior parte degli attori italiani; fatta eccezione per il solo Luigi Rasi, riconosciuto, almeno, nella sua veste intoccabile di insuperabile dicitore in compagnia di due suoi allievi: Gualtiero Tumiati e Annibale Ninchi. Ma, sia detto per inciso, D'Amico tralasciava di ricordare che entrambi appartenevano alla Scuola di Firenze. A Tumiati e a Ninchi era attribuita una competenza, relativa al «senso metrico», che era divenuta ormai rara nel panorama italiano:

---

<sup>280</sup> S. D'Amico, *I dicitori di versi*, in *L'attore*, a cura di Lucio Ridenti, SET, Torino 1947, pp. 106-119.

<sup>281</sup> *Ivi*, p. 200.

<sup>282</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>283</sup> *Ibidem*.

Così rari, che si riducono a casi fortuiti. Io, per me, dopo aver udito, a eccezione di Luigi Rasi, quanti oggi in Italia vanno per la maggiore in questo campo, non posso sottrarmi a un senso di malinconia, a voler fare lo spoglio dei buoni. [...] Gualtiero Tumiati e Annibale Ninchi, fra gli attori di professione, si distaccano recisamente dagli ottusi ripetitori di vecchie formule modeniane, per abbandonarsi almeno al senso metrico, che hanno istintivo, e in cui ritrovano e ridanno, nei momenti più felici, fremiti di commozione sincera. [...]

Perché il poeta parli libero, nella sua pienezza, è necessario accostarsi a lui senza intermediari. La lettura solitaria ha il fascino dei godimenti non esauriti sino all'estremo; l'audizione di un dicitore idealmente perfetto, praticamente introvabile, reca sempre con sé un residuo di quell'insoddisfazione che permane in ogni imitazione.

È questa insoddisfazione che ci rende critici inesorabili e non mai contenti dell'altrui dizione del verso, in quanto il dicitore ci impone una visione e un sentimento suo che, se noi abbiamo una nostra personalità, non possono coincidere coi nostri. Quindi i migliori lettori di versi saremo sempre noi stessi<sup>284</sup>.

Eppure, D'Amico non sembrava reputare, sino in fondo, che una rinata Accademia e gli auspicati teatri stabili potessero provvedere, di per sé, a una formazione teatrale veramente completa, soprattutto in merito alla declamazione. In un necrologio per Cécile Sorel, in maniera emblematica, egli sottolineava proprio la non appartenenza dell'attrice francese al circuito della Comédie Française, un'istituzione a suo avviso portatrice di una concezione della «recitazione essenzialmente come declamazione», troppo antica e ormai superata. Così scriveva, a questo proposito:

Dicono: «è lo stile accademico, della Comédie-Française». A noi non sembra. La Comédie è, o vuol essere, una gelosa conservatrice di testi e d'interpretazioni 'autentiche', tramandate attraverso i secoli, con notazioni intenzionalmente esatte; è, o vuol essere, il focolare d'un'antica e, a suo modo, nobile arte, che concepisce la recitazione essenzialmente come declamazione, e al Conservatorio, dove sono ancora i suoi maestri, cerca di perpetuare un insegnamento di carattere oratorio, tutto fondato su virtù di dizione chiara, esatta, rotonda, aulica, e, nel verso almeno, cadenzata e pomposa<sup>285</sup>.

L'Accademia d'arte Drammatica, infine, fu istituita alla fine del 1935, «a compimento dell'intervento legislativo» del regime fascista nei confronti del teatro italiano. Il Convegno Volta del 1934, organizzato all'Accademia d'Italia a Roma, aveva sancito la scelta politica di finanziare solo compagnie nazionali (escludendo, dunque, quelle dialettali e regionali) e di porle sotto il controllo del Ministero per la stampa e la

---

<sup>284</sup> Ivi, pp. 217-219.

<sup>285</sup> S. D'Amico, *Addio alla Sorel*, 2 giugno 1931, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. III, t. II, pp. 496-500 (qui citato da p. 497).

propaganda, «inaugurando così uno strumento di grande controllo e condizionamento»<sup>286</sup>. In maniera analoga, la Regia Accademia d'Arte Drammatica, diretta da D'Amico, venne sottoposta all'«accentramento burocratico del teatro drammatico voluto dal fascismo»<sup>287</sup>.

Oltre al progetto della nuova Scuola, non più affidata agli attori, bensì a critici e ad autori letterari, l'altra preoccupazione di D'Amico riguardava la creazione dei teatri Stabili. Della loro mancata istituzione, che aveva già auspicato negli anni precedenti ribadito al Convegno Volta, egli accusava lo stesso Regime fascista. Era il 15 agosto del 1943: riprendendo in parte un suo precedente articolo dell'aprile del '42, il critico richiamava il progetto che era stato adottato dalla Corporazione dello Spettacolo nel 1931, e di cui egli era stato fra i principali estensori<sup>288</sup>:

Quel progetto consisteva essenzialmente nella «creazione di un ente, il quale avrebbe dovuto gestire, in due o più città ma alla dipendenza di un unico capo, due o più teatri stabili (sovvenzionati ma *liberi*, e voglio dire, non burocratizzati, *non teatri di Stato!*); col concorso di piccoli teatri o studi sperimentali; di scuole preparatorie; di pubblicazioni fiancheggiatrici (riviste di studio e di divulgazione, raccolte teatrali, collane storiche e critiche); di una biblioteca, di un museo, ecc.». Che cosa fu fatto di tutto ciò, nei dodici anni che seguirono? Fu creata la scuola; furono fondate le riviste; fu aperta in Roma una bella biblioteca teatrale, col primo nucleo d'un futuro museo; fu dato incremento ai piccoli sperimentali delle università e dei G.U.F.; insomma «dei sette capitoli di quel tale progetto si finì col realizzarne, per buona volontà di singoli enti e di privati, addirittura sei; ma quale dei sette capitoli, dopo tanti anni, rimase tuttavia lettera morta? Ahimè, il primo; il più importante; l'essenziale; quello a cui gli altri sei avrebbero dovuto introdurre, o collaborare: il Teatro Stabile»<sup>289</sup>.

Mentre questi temi si sedimentavano progressivamente in quella dimensione complessa, politica e istituzionale, entro cui le nuove esperienze teatrali si andavano formando, sul piano culturale una notevole influenza fu generata dalla pubblicazione del famoso volume sul *Tramonto del grande attore* nel 1929. L'anno successivo, nel 1930, il già ricordato Ermete Zacconi prese atto di essere stato definito un 'grande attore'. Per tutta

---

<sup>286</sup> Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1934-1944)*, in S. D'Amico, *Cronache 1914/1955*, cit., v. IV, t. I, p. 28.

<sup>287</sup> Ivi, p. 28.

<sup>288</sup> «Alludiamo a quel progetto di Silvio D'Amico per la creazione d'un *Istituto Nazionale del Teatro Drammatico*, che da oggi non si chiama più 'progetto D'Amico', ma semplicemente progetto della Corporazione»: cfr. S. D'Amico, *I lavori della corporazione dello spettacolo. Per il rinnovamento del teatro italiano*, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. III, t. II, pp. 505-507. Nell'articolo egli riassume le linee del progetto nella «costituzione, non di un teatro locale, né di una compagnia stabile: ma d'un istituto unico, con sede in Roma, e con fini *nazionali*» (ivi, p. 506).

<sup>289</sup> S. D'Amico, *L'onesta verità sul teatro drammatico*, 15 agosto 1943, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. IV, t. III, pp. 734-738 (qui pp. 736-737).

risposta, egli pubblicò sulla «Gazzetta del Popolo» di Torino una lettera aperta in polemica alle posizioni sostenute da D'Amico. Così si legge, nella lettera di Zacconi:

Nato sul palcoscenico e vissuto fin dall'infanzia fra ribalta e camerini – come tutti quegli attori che oggi si chiamano *grandi* in tono ironico e calunnioso – mi par d'essere un sopravvissuto. L'arte drammatica, questa sì, è veramente morta. Ormai è divenuta un mestiere, e la passione un'abitudine, il fervore una studiata vanità. Mi vedo solo, nel mio favoloso mondo artistico; solo coll'enorme peso d'una vita frustrata nel lungo, desolato pellegrinaggio vagabondo; solo con i fantasmi che la poesia mi ha dato per compagni. E penso con melanconia alla mia vita passata, e guardo con stupore quella d'oggi, e spio con angoscia quella che verrà. È morto il grande attore! Ma dove hanno visto il suo cadavere i banditori di questa funebre novella? Più cerco di spiegarmi la base d'una simile asserzione e meno comprendo come sia stato possibile pronunziarla. Tutta la vita moderna è fatta di *grandi attori*, di 'assi', come si chiamano oggi. [...] Il 'maestro di scena', tiranno dello spettacolo, pensa a tutto: [...] ma non agli attori. Sono gl'intrusi, questi, dello spettacolo; carne che ha una voce e dei gesti: null'altro. Tristezza di tutta questa perfezione meccanica ed animale, arida di entusiasmo e di poesia! Il 'maestro di scena' per risollevare le sorti del teatro ha ucciso l'unica creatura indispensabile ed ha abbellito la sua labile e caduca casa. Il teatro è divenuto un salotto, un museo, una galleria piena di cose preziose, belle, raffinate. Ma è vuoto. Fra quattro o cinque anni in Italia il teatro sarà definitivamente morto. Allora anche lo spettacolo finirà per sempre. Poi, sorgerà nuovamente il grande attore a dominare il deserto scenico. Ed il teatro rinascerà<sup>290</sup>.

La risposta di D'Amico a Zacconi chiarisce ulteriormente il punto di vista del critico italiano. Accusando il fenomeno del 'divismo' cinematografico come «la malattia di cui è morta l'arte muta in Italia», egli opponeva alla vigente concezione dell'attore teatrale le competenze di una nuova figura: un «concertatore». Alludendo all'assetto politico del regime fascista, invocava, anche per il teatro, una nuova figura, ormai necessaria, di organizzatore e di regolatore della scena, un «*metteur en scène*» in grado di esprimere una

fusione di competenze che oggi è, in Italia, un fenomeno pressoché sconosciuto. E che tuttavia, sol che si desideri appena un principio di riordinamento della nostra sgangheratissima Scena, bisogna pretendere: a qualunque costo. C'è forse ancora qualcuno che al giorno d'oggi, anno 1930 di Cristo e nono del Regime, creda all'insuperabile indisciplina degli Italiani? Ad una loro radicale incapacità di sottoporsi a un capo?

Noi diciamo che se maestri nuovi si son rivelati non solo in Russia, in Germania, in Francia, ma in Polonia, in Norvegia, in Cecoslovacchia, abbiamo bene il diritto di pretenderne la rivelazione anche in questa Italia, dove tre secoli addietro nacque – con l'architettura, con la scenografia, con la tecnica dell'attore – il Teatro moderno. E dove sarebbe ridicolo rinunciare a rimettersi al passo con gli altri

---

<sup>290</sup> Per la lettera aperta di Zacconi, apparsa originariamente sulla «Gazzetta del Popolo»: *Ermete Zacconi difende il 'grande attore' contro coloro che lo vorrebbero morto e sepolto* in S. D'Amico, *Cronache 1914/1955*, cit., pp. 416-419. Per la risposta di D'Amico si veda *Polemica col 'grande attore'*. *Silvio d'Amico risponde a Ermete Zacconi* in *ivi*, pp. 424-428.

Paesi, che oggi purtroppo ci precedono, solo per lo scrupolo di non mancare di rispetto al ‘grande attore’<sup>291</sup>.

Il programma didattico e i corsi della nuova Accademia d’arte drammatica riflettono in buona parte la mutata sensibilità nei confronti della declamazione. A questo proposito, è significativo il fatto che lo Statuto, datato 25 aprile 1938, firmato da Bottai (Ministro per l’Educazione Nazionale), Alfieri (Ministro per la Cultura Popolare), Di Revel (Ministro per le Finanze) e approvato da Vittorio Emanuele III, non prevedesse insegnamenti relativi alla voce. Fu solo dall’anno accademico 1941/42 che venne introdotto un corso di «educazione della voce»: affidato inizialmente a Giuseppe Bellussi, l’insegnamento fu tenuto dall’anno successivo, e sino al 1964/65, da Isabella De Grandis Mannucci (le succederanno Decio Scuri, Domenico Tolone e Carlo Merlo). Solo per un anno, nel 1955, l’ex allievo di Rasi Annibale Ninchi ebbe un incarico come insegnante di lettura in versi<sup>292</sup>: una docenza che, nel contesto dell’Accademia, era stata inizialmente affidata da D’Amico a Mario Pelosini, avvocato, sotto la cui guida studiò anche Vittorio Gassman<sup>293</sup>.

Fra elogi e polemiche, rispetto al dibattito sul Grande attore, una posizione critica fu sostenuta da Lucio Ridenti: in un editoriale pubblicato sul «Dramma» nel 1965<sup>294</sup>, il critico torinese si espresse contro l’uso della terminologia coniata da D’Amico e denunciò i rischi di una classificazione, a suo avviso non scevra da effetti denigratori, di fenomeni attoriali

---

<sup>291</sup> Ivi, p. 428.

<sup>292</sup> Cfr. Teresa Viziano, *Silvio d’Amico & co. 1943-1955. Allievi e maestri dell’Accademia d’Arte Drammatica di Roma*, con una presentazione di Luigi Squarzina, Bulzoni, Roma 2005, p. 223.

<sup>293</sup> Dopo la liberazione di Roma, nel giugno del 1944, D’Amico si trovò infine nell’urgenza di ridare vita alle iniziative in seno all’Accademia. Così Teresa Viziano ha ricordato quei giorni concitati: «Recatosi al Ministero dell’Istruzione con la preoccupazione di regolarizzare i suoi insegnanti, trovò una vera baraonda: “sparite tutte le pratiche d’archivio, rimosso ogni funzionario esperto della materia”. Anche all’E.I.A.R., dove “al reparto conversazioni e dizioni” soprintendevano Edoardo Anton ed Ettore Giannini, non stavano meglio. D’Amico, d’intesa con Giannini, cercò di far rientrare alla radio Mario Pelosini, che se ne era allontanato prima dell’occupazione tedesca. Nella letteratura italiana, c’era un tesoro di liriche, e anche di prose classiche, più o meno direttamente ispirate all’eterno contrasto con i tedeschi, le quali, “scelte senza demagogia, ma con cura intelligente e discreta”, sarebbero apparse di viva attualità. E Pelosini, le cui “dizioni di versi” alla radio avevano avuto un alto gradimento, poteva leggerle». T. Viziano, *Silvio d’Amico & co. 1943-1955*, cit., p. 41. Le parti di testo citate sono tratte dalle lettere di Silvio d’Amico a Mario Pelosini e da d’Amico a Ettore Giannini del 3 agosto 1944, trascritte dalla Viziano.

<sup>294</sup> Lucio Ridenti, «*I piazzisti della prosa*», «Il Dramma», a. 41, n. 345-346, giugno-luglio 1965, pp. 2-4. Nell’articolo Ridenti rispondeva a un recente articolo di Gianni Pucci apparso su «Il Popolo», intitolato appunto *I piazzisti della prosa*.

naturali e congeniti all'arte del teatro. Una presa di posizione netta, che Ridenti aveva già espresso con toni non molto dissimili in uno scritto sull'*Attore padrone della scena* del 1947: «la gerarchia da molti precisata, e consistente – quale perfetta indicazione – in *autore, attore, regista*, non ci convince e va respinta per una più assoluta posposizione: *attore, autore, regista*»<sup>295</sup>. Il ritorno della centralità dell'attore, manifestato anche dalla crescente fortuna degli spettacoli individuali, era letto da Ridenti come il tentativo «di riportare il teatro sull'isola, trascinando con sé la moltitudine»<sup>296</sup>. Tale tentativo, a suo avviso, rivelava un'intrinseca ambiguità: da un lato, era percepito come sintomatico della «povertà di merito degli attori stessi, tal che in gergo si dice “appena uno è capace di aprire bocca si recita addosso»<sup>297</sup>: dall'altro, era riconosciuto come un'inevitabile «reazione all'“organizzazione”»<sup>298</sup> segnata dalla nascita dei teatri stabili e scaturita nei fenomeni di «resistenza al regista»<sup>299</sup>. Entro tale prospettiva Ridenti collocava, come pienamente sintomatici di questi processi, la recente ripresa di fortuna per i monologhi e le performance individuali: la medesima retta tangente lungo la quale, alcuni anni più tardi, Cesare Molinari collocherà al massimo grado gli spettacoli-concerto di Carmelo Bene, ultima manifestazione del «recitare da soli»<sup>300</sup>.

---

<sup>295</sup> Lucio Ridenti, *L'attore padrone della scena* in *L'attore*, a cura di L. Ridenti, Edizioni de «Il Dramma», Set, Torino 1947, pp. 85-88.

<sup>296</sup> *Ibidem*.

<sup>297</sup> Bene, al contrario, intese sempre il «recitarsi addosso» come un complimento. Si veda, a questo proposito, l'*Autografia d'un ritratto* («quel recitarsi addosso, magico che non sfuggì ai più sensibili ascoltatori») in *Id.*, *Opere*, cit., p. XXXIV.

<sup>298</sup> Ridenti definì la «cosiddetta “organizzazione”, che vorrebbe essere l'orgoglio dei Teatri Stabili [...] la peste del teatro e la sua stessa rovina, dal momento che impedisce o mette limiti a qualsiasi libertà mentale ed individuale»: L. Ridenti, *I piazzisti della prosa*, «Il Dramma», a. 41, n. 345-346, p. 2.

<sup>299</sup> *Ibidem*.

<sup>300</sup> Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2007 (cap. VIII: *Recitare da solo*, pp. 229-237).



## PARTE IV. IL *MANFRED* DI BENE FRA BYRON E SCHUMANN

«A eccezione di poche parole insignificanti, Manfred parla solo a se stesso»<sup>1</sup>: così scriveva nel 1831 un anonimo osservatore sulla rivista tedesca «Blätter für literarische Unterhaltung»<sup>2</sup>, recensendo la fresca edizione delle *Letters and journals* di Byron, curata da Thomas Moore sette anni dopo la scomparsa del poeta inglese<sup>3</sup>. Nel leggere i monologhi dell'antieroe byroniano e le numerose interpretazioni che ne ha dato la critica, tra colpa e assenza di senso di colpa<sup>4</sup>, tecniche di auto-incantamento<sup>5</sup>, ricerca dell'oblio<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> «Manfred spricht, mit Ausnähme weniger unbedeutender Worte, nur zu sich selbst»: recensione, senza firma, a *Letters and journals of Lord Byron, with notices of his life. By T. Moore. 2 Bände*, «Blätter für literarische Unterhaltung», 331, 27. November 1831, pp. 1-3 (anche raccolto in *Blätter für literarische Unterhaltung. Jahrgang 1831*, Bd. II. *Juli bis Dezember*, Brockhaus, Leipzig 1831, pp. 1429-1431).

<sup>2</sup> La rivista «Blätter für literarische Unterhaltung» era stata fondata da Friedrich Arnold Brockhaus sulle ceneri della «Literarischen Wochenblatt hervor» di August Friedrich Kotzebue; dopo la morte del drammaturgo tedesco, avvenuta nel 1818, Brockhaus aveva acquisito la rivista nel '20, dandole il nuovo nome. È da segnalare che lo stesso editore, nel 1819, aveva pubblicato la prima edizione tedesca del *Manfred* di Byron, con la traduzione di Adolf Wagner (*Manfred. Trauerspiel von Lord Byron. Deutsch von Adolf Wagner*, Brockhaus, Leipzig 1819; l'edizione non è citata in Brigitte Glaser, *Die Rezeption Byrons in der deutschen Kritik (1820-1914): eine Dokumentation*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2001). Brockhaus morì nel '23, lasciando la direzione della rivista ai figli Hermann e Heinrich: fu soprattutto quest'ultimo a proseguire l'attività a Lipsia, seppur spesso sotto anonimato per la stretta della censura prussiana (è plausibile che egli abbia anche firmato la recensione all'edizione delle *Lettere* di Byron sopra citata). La rivista, nel 1853, pubblicò infine il primo saggio de *Gli dèi in esilio* (*Die Götter im Exil*, pubblicato dalla rivista con il titolo *Die Götter im Elend*) di Heinrich Heine. In Italia, l'opera era stata pubblicata in una nuova traduzione da Lia Secci nel 1978, un anno prima del *Manfred* di Carmelo Bene, con l'aggiunta delle *Annotazioni a Lumley, Esquire. Director of the Theater of Her Majesty the Queen*. In quest'ultimo testo, Heine narra un episodio di uno spettacolo teatrale ibrido, fra il *Faust* e il *Manfred*, cui egli aveva assistito durante una fiera equina ad Hannover («In mezzo a un prato sorgeva un piccolo teatro di legno e, sebbene si recitasse in pieno giorno, la scena dell'evocazione era non poco impressionante. Il demonio apparso non si chiamava Mefistofele, ma Astaroth, un nome che forse in origine era identico a quello di Astarte [...]. Re Salomone il saggio, l'adorava in segreto, e Byron l'ha celebrata nel suo *Faust*, che chiamava Manfred»).

<sup>3</sup> *The works of Lord Byron. With his letters and journals, and his life by Thomas Moore*, Murray, London 1832.

<sup>4</sup> Cfr. Emily Bernhard-Jackson, *Love in the First Degree: Manfred, Byron, and Incest*, «Romantic circles», s. d: <https://romantic-circles.org/praxis/manfred/praxis.2019.manfred.bernhard-jackson.html> (ultima consultazione 20 febbraio 2020).

<sup>5</sup> Cfr. Daniel M. McVeigh, *Manfred's Curse*, «Studies in English Literature, 1500-1900», 22, 4, 1982, pp. 601-612 (qui p. 601).

<sup>6</sup> «Forgetfulness» e «self-oblivion» sono i desideri espressi da Manfred, interrogato degli Spiriti nella prima scena del primo atto (vv. 135 e 145).

e orrore per il teatro<sup>7</sup>, si sarebbe tentati di voler rinvenire alcuni degli elementi di familiarità che potettero risuonare nelle corde del loro ultimo dicitore novecentesco italiano, da sempre ostile alla rappresentazione, alla Storia e alle vicende dei caratteri.

Negli studi musicali la nascita del melologo è stata spesso indicata come l'esito più avanzato della riflessione illuminista sui rapporti fra musica e linguaggio, 'punta intellettualistica' della teoria dell'arte nel Settecento europeo<sup>8</sup>. Eppure, a questo proposito, una parte della riflessione filosofica novecentesca ha attribuito proprio alla creazione del *Pygmalion*, lo spettacolo che ha segnato l'avvio del genere, «il merito di sfuggire alle aporie insite nella corrispondenza fra musica e parola»<sup>9</sup>. Lungo questa linea ideale, avviata con Rousseau, Elio Matassi ha collocato le composizioni musicali di Nietzsche, espressione dell'«estetica romantica del “frammento”»<sup>10</sup>, e le riflessioni di Adorno, nelle quali l'«esperienza compositiva e l'esperienza filosofica» trovarono la loro massima coniugazione nella «dialettica negativa»<sup>11</sup>. Punto di incontro ideale fra teatro, musica e filosofia, l'operazione di Bene sul *Manfred* accoglie al suo interno anche tali conflitti teorici e ne offre una sintesi scenica di particolare forza espressiva<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> «I composed it actually with a horror of the stage»: così Byron scriveva al suo editore John Murray, in una lettera da Venezia l'8 marzo 1817 (cfr. “*So Late into the Night*”: *Byron's Letters and Journals*, edited by Leslie A. Marchand, London, Murray 1976, p. 185). La nota insofferenza nei confronti del palcoscenico, da parte del poeta inglese, fu notata anche dai suoi contemporanei: cfr. la già citata recensione all'edizione delle opere di Byron nei «*Blätter für literarische Unterhaltung*», 331, 27. November 1831, p. 1. Per uno studio recente, cfr. David E. Erdman, *Byron's Stage Fright: the History of his Ambition and Fear of Writing for the Stage*, in *The Plays of Lord Byron. Critical Essays*, edited by Beatty Gleckner, Robert F. Gleckner, Bernard G. Beatty, Liverpool University Press, Liverpool 1997, pp. 5-31.

<sup>8</sup> Giorgio Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven*, EDT, Torino 1979, p. 65.

<sup>9</sup> Elio Matassi, *Musica*, Guida, Napoli 2004, p. 90.

<sup>10</sup> *Ibidem*. Sono numerosi gli studi dedicati al ruolo esercitato dalla musica su Nietzsche: fra gli altri elementi, per la rilevanza rispetto all'argomento qui trattato, mi limito a sottolineare l'interessante frammento, evidenziato da Guido Morpurgo Tagliabue dedicato «al problema “musica e parola”», nel quale Nietzsche confuta le tesi di Wagner sull'argomento già nel 1871: cfr. G. M. Tagliabue, *Nietzsche contro Wagner*, Studio tesi, Pordenone 1994, p. 63.

<sup>11</sup> Elio Matassi, *Musica*, cit., p. 90.

<sup>12</sup> Negli stessi anni del lavoro sul *Manfred*, Bene rileggeva fervidamente Nietzsche, anche attraverso la «reciproca, grande stima e amicizia» con Giorgio Colli (cfr. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 384). Un anno dopo la scomparsa di Colli, Bene lesse alcuni testi dello studioso torinese, insieme ad alcuni passi di Nietzsche, nel film *Modi di vivere – Giorgio Colli: una conoscenza per cambiare la vita*, prodotto nel 1980 da Mauro Misul, per la Rai, con la regia di Marco Colli. È interessante ricordare che lo stesso Nietzsche, nella sua giovinezza, aveva maturato una passione travolgente per il poema di Byron, come ricordato da Mazzino Montinari (cfr. Id., *Che cosa ha detto Nietzsche*, a cura e con una nota di G. Campioni, Adelphi, Milano 1999, pp. 36-37).

Sul piano letterario, la versione beniana, pur al netto di vistosi e significativi interventi, si presenta al tempo stesso originale e fedele al testo. I vincoli stabiliti dalla scrittura musicale di Schumann sollecitarono l'attore a un confronto particolarmente serrato fra la poesia declamata e la musica. Fra operazioni di ri-scrittura, traduzione e reinvenzione, Bene produsse un nuovo copione teatrale adatto alle sue esigenze. Il risultato testuale, pubblicato inizialmente a Firenze nel 1980<sup>13</sup>, è oggi contenuto nel volume delle *Opere*<sup>14</sup>. L'ascolto e la visione dello spettacolo, inoltre, sono resi possibile dalle due incisioni sonore effettuate con l'Orchestra sinfonica RAI presso l'Auditorium di Torino<sup>15</sup> e alla Scala di Milano<sup>16</sup>; a queste si aggiunge la registrazione televisiva, diretta dallo stesso Bene al Teatro Comunale di Bologna nel 1979<sup>17</sup>. Salutato da Deleuze come

---

<sup>13</sup> C. Bene, *Manfred (Byron-Schumann)*, Giusti, Firenze 1980.

<sup>14</sup> Id., *Manfred Byron – Schumann. Versione italiana e rielaborazione per concerto*, in *Opere*, cit., pp. 925-951.

<sup>15</sup> Registrazione del 22 giugno 1979, trasmessa dalla RAI il 9 novembre 1979, effettuata alle "Cupole" di Torino (Via Artom), nell'ambito della 23esima stagione sinfonica pubblica con l'Orchestra sinfonica e il Coro della RAI di Torino. Oltre a Bellugi come direttore d'orchestra e della Mancinelli nel ruolo di Astarte, l'edizione torinese vide la partecipazione di Fausta Truffa (soprano), Renata Colombatto (contralto), Vincenzo Passuello (Tenore), Ilio Bonomi, Lucio Folileo, Angelo Mameli, Giacomo Robotti (bassi). Cfr. g. p., *Schumann, Byron e i loro tormenti*, e m. ven., *La voce dell'attore diretta da Bellugi*, «La Stampa», 22 giugno 1979, p. 7. In quest'ultimo articolo, Marinella Venegoni trascrive alcuni stralci dalla conferenza stampa di Bene a Torino: fra gli altri, uno relativo all'operazione condotta dall'attore sul testo («Ho dato una sforbiciata al testo per conferirgli una scansione più musicale, più metrica») e uno inerente alla conduzione d'orchestra di Bellugi («Non è stata fatta violenza alla musica in nome di Carmelo Bene; ci sono molte parti con musica e recitazione contemporaneamente, e ho la possibilità di diriger anche la voce di Bene»). Cfr., infine, Alessandro Di Giorgio, *Carmelo Bene stasera in «Manfred»*: «Sono venuto per dare una lezione» e Enzo Restagno, *Un Faust ipocondriaco*, entrambi in «Stampa Sera», 22 giugno 1979, p. 25.

<sup>16</sup> Carmelo Bene, *Manfred – Byron-Schumann*, Fonit-Cetra (LMA 3004). Direttore d'orchestra Donato Renzetti, direttore del coro R. Gandolfi, con C. Bene, L. Mancinelli (voci recitanti) e S. Baleani (soprano), W. Borelli (mezzosoprano), E. Buoso (tenore), C. del Bosco (basso), Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, produzione a cura di Rino Maenza, direttore musicale della registrazione F. Miracle; regia del mixaggio C. Bene; registrazione dal vivo effettuata alla Scala di Milano il 1 ottobre 1980. Carlo Brusati ha raccontato che il *Manfred* alla Scala fu seguito da «quaranta minuti di applausi»: cfr. C. Brusati, *Carmelo Bene, ovvero intervista con il profeta*, «Corriere d'informazione», 15 ottobre 1981, p. 3. Per due recensioni sull'incisione discografica, cfr. Guido Nastasi, *Dischi Lirica*, «Il Dramma», LVII, 3, 1981, pp. 94-95 e Gianfranco Manfredi, *La parola di Carmelo Bene diventa musica, gesto, immagine*, «La Stampa», 24 gennaio 1981, p. 7.

<sup>17</sup> *Manfred – Byron-Schumann. Versione per concerto in forma d'oratorio*. Regia di C. Bene. Con C. Bene e Lydia Mancinelli e i cantanti A. Tammaro (soprano), S. Mukhametova (contralto), D. Di Domenico (bassi), F. Tasin, B. Ferracchiato, A. Picciau, A. Santi. Orchestra e coro comunale di Bologna; direttore d'orchestra Piero Bellugi, maestro del coro L. Magiera; direttore di scena Mauro Contini. Produzione RAI 1979, trasmesso il 12 settembre 1983 su Rai 2 (cfr. *Carmelo Bene, Manfred in tv*, «La Stampa», 11 settembre 1983, p. 19).

un «rinnovamento straordinario»<sup>18</sup>, il *Manfred* di Bene, a distanza di quasi quarant'anni dalla sua realizzazione, conserva elementi di novità e complessità che ancora oggi appaiono insuperati.

Per la preparazione del *Manfred*, svolta inizialmente 'a tavolino' e in vista di un numero di prove con l'orchestra necessariamente ridotto<sup>19</sup>, Bene poté operare in piena libertà creativa, in virtù della carta bianca che gli era stata concessa da Francesco Siciliani, fautore dell'iniziativa. Da un lato, egli operò traducendo il testo, con uno sguardo rivolto alle precedenti edizioni italiane del poema e apportando alcuni interventi sostanziali volti all'esaltazione dell'attorialità, da lui intesa come massima espressione vocale. Dall'altro, dovette confrontarsi con le esigenze imposte dall'organizzazione musicale della composizione di Schumann, già di per sé particolarmente attenta ai rapporti fra testo e musica. Le due fasi, inizialmente separate, andarono progressivamente avvicinandosi, sino a una sostanziale sovrapposizione secondo un *modus operandi* che sarà raccontato da Bene, a distanza di anni, nella seguente maniera: «lavoravo sentendo con un occhio la musica, che mi facevo dare in cassetta»<sup>20</sup>. Nella sua autobiografia in forma d'intervista, egli descrisse così il fulcro del proprio lavoro preparatorio:

Proposi a Siciliani una formula “nuova”, inedita: sottrarre il Manfred all'operistica e riportarlo in forma d'oratorio. Mi sarei assunto da voce recitante tutti i “ruoli”, come evocati dal se stesso-mago, accentuando così in parodia-patetica l'eroismo dell'autore, e asciugando il testo a poco più di un'ora, introducendo la strumentazione fonica in concerto per consentire alla magnifica musica di Schumann (affrancata dal servilismo delle scene) d'essere centrale per tutto lo spettacolo, giocando una fusione sincrona e asincrona con gli armonici dell'orchestra, nel dire della voce solista<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> G. Deleuze, *Manfred : un extraordinaire renouvellement* in Id., *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Minuit, Paris 2003 (edizione ebook 2014). Nel suo articolo, Deleuze annunciava l'ingresso, da parte di Bene, in una nuova stagione: «Le *Manfred* de Bene est le premier résultat d'un très grand travail, et d'une nouvelle étape de création. Dans *Manfred*, cette voix, ces voix de Carmelo Bene se glissent entre les chœur chantés et la musique, et conspirent avec eux, s'y ajoutent ou s'en soustraient. [...] Entre le chant et la musique, Carmelo Bene insère le texte devenu sonore, le fait coexister avec eux, réagir sur eux, de telle manière que nous entendions l'ensemble pour la première fois, et que se fasse une profonde alliance de l'élément musical et chanté avec l'élément vocal inventé, créé, rendu nécessaire. Oui, réussite extraordinaire qui inaugure les nouvelles recherches de Carmelo Bene».

<sup>19</sup> A proposito dei preparativi per il *Manfred* alla Scala, nel settembre del 1980, Bene ha raccontato di aver potuto fare affidamento solo «due, tre prove rubate»: una limitazione dettata da esigenze produttive, ma anche in linea con il carattere di straordinarietà dell'iniziativa: «Un solista deve entrare e basta, il solista non è un attore che prova, è scontato» (cfr. *Bene in cucina*, cit., pp. 139-140).

<sup>20</sup> Ivi, p. 30.

<sup>21</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 351.

Il conferimento di un'assoluta centralità alla presenza vocale dell'attore non implicava, dunque, una messa in secondo piano della musica. Al contrario, tale tentativo intendeva liberare la musica dalle sovrastrutture scenografiche e registiche degli allestimenti tradizionali, reputate come limitative della sua piena potenzialità espressiva. Percorrendo questa via sottrattiva, a lui congeniale, in continuità con una concezione 'teologica' dell'arte, Bene operò attraverso tutti i livelli dell'organizzazione scenica: quello sonoro (testuale e musicale) e quello visivo (tecnico e scenografico). Non a caso, gli osservatori più interessati al suo lavoro riscontrarono proprio in quella fase l'avvenuta sintesi fra *phonè* e immagine, nel *continuum* espressivo del non-luogo del teatro (l'interpretazione del θέατρον come luogo fisico è, in questo senso, rovesciata da Bene<sup>22</sup>). Una sintesi determinante che, in seguito, diverrà chiave di studio anche per altre stagioni della storia del teatro: ad esempio per il teatro elisabettiano, indagato nel 2013 da Roberto Tessari proprio all'insegna di una «peculiare sintesi di parola-*phonè*-immagine, in grado di interagire col pubblico mettendone in moto l'*imaginatio agens*, attraverso una manipolazione tutta *simbologica* del verbo attoriale e della figura apparente»<sup>23</sup>.

Sollecitato dalle prestigiose investiture teoriche ricevute, Bene enfatizzò, nelle dichiarazioni di quel periodo, l'appartenenza a una poetica volta alla creazione di quella «musica per gli occhi», per usare le parole di Verdi che egli amava spesso citare<sup>24</sup>. Tale sovrapposizione sinestetica non era un paradosso, bensì l'estrema conseguenza di una ricerca sul rapporto dialettico fra significante e significato, sull'uso della partitura scenica e sul rifiuto dell'immedesimazione, che erano da lui già stati pienamente maturati e che

---

<sup>22</sup> Per Bene «il teatro è il non-luogo della storia, è quel *quid* che la storia estromette» (*Carmelo Bene. Il teatro senza spettacolo*, cit., p. 11). Ma anche il cinema, per l'attore, è «non-luogo»: cfr. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 267.

<sup>23</sup> R. Tessari, *Cinque cortesi trappole per topi. Immagine, phonè e immaginazione nelle mise en abyme del teatro barocco*, «Il castello di Elsinore», 67, 2013, pp. 141-167. Secondo Tessari, proprio dalla sintesi parola-*phonè*-immagine si configura il processo poetico alla base del teatro elisabettiano, da lui definito come «una *pòiesis* drammaturgico-scenica imperniata su quelle stesse qualità dell'*intelligere* cui, nei codici del linguaggio matematico, si affida l'opzione scenica secondo la quale un semplice «sgorbio di cifre» può servire «in breve spazio a rappresentare un milione» (ivi, p. 146).

<sup>24</sup> «Verdi ha creato un'arte drammatica per le orecchie, io creo musica per gli occhi». Così Bene in Noël Simsolo, *Carmelo Bene: Capricci*, in C. Bene, *Contro il cinema*, cit., p. 34 (dai «Cahiers du cinéma», 213, 1969, trad. it. di R. Censi).

trovarono nella stagione concertistica massima realizzazione. A questo proposito, non appare troppo fuorviante individuare un'analogia, sul piano musicale, fra la «presenza-assenza» perseguita da Bene<sup>25</sup> e la sua attuazione sulla base di una piattaforma ideale individuata proprio nella scrittura di Schumann, dove persino l'*Augenmusik* («musica per gli occhi») è stata recentemente posta in relazione alla procedura della «melodia assente» nel compositore tedesco<sup>26</sup>.

Schumann, è stato ripercorso in numerosi studi a lui dedicati, aveva lavorato all'op. 115 fra l'ottobre e il novembre del 1848, l'anno «più fruttuoso» della sua vita<sup>27</sup>. Dopo una prima lettura del poema di Byron nel 1829, nella traduzione tedesca di Karl Adolf Suckow (sotto lo pseudonimo «Posgaru»<sup>28</sup>) conservata nella biblioteca del padre, egli si era dedicato alla composizione musicale in uno stato emotivo febbrile e di profonda immedesimazione. Il critico Richard Pohl, recatosi da Dresda per l'occasione, narrò la forte impressione suscitatagli dalla figura del compositore, impegnato nell'esecuzione dell'ouverture in un concerto mattutino al Gewandhaus di Lipsia il 14 marzo di quell'anno, nel pieno degli eventi della *Märzrevolution*. Nei ricordi di Pohl, Schumann era «estremamente serio» e conduceva l'orchestra «totalmente immerso nella partitura, completamente dimentico del pubblico e persino poco attento ai musicisti, egli viveva nei toni, fondendoli al suo scopo: egli stesso divenne Manfred. Sentii che egli aveva versato più del suo cuore in quest'opera forse che in qualunque altra, come se in essa stessa egli ci parlasse dal profondo della sua anima»<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 269.

<sup>26</sup> Sull'*Augenmusik* in Schumann, cfr., per una trattazione musicologica, R. Larry Todd, *On quotation in Schumann's music*, in *Schumann and his world*, edited by R. Larry Todd, Princeton University Press, Princeton 1994, p. 80. Per alcune riflessioni di carattere teorico, cfr. anche Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, Verso, London-New York 2008<sup>2</sup>, p. 203 e Federico Nicolaci (*Esserci e musica. Heidegger e l'ermeneutica musicale*, Il Prato, Saonara 2012, edizione ebook). Oltre a questi riferimenti segnalò che l'*Augenmusik* era stata citata come nozione, nell'ambito dell'arte figurativa, anche dal filosofo sassone Wilhelm Traugott Krug: cfr. a questo proposito, il lessico enciclopedico *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte von Wilhelm Traugott Krug, Professor der Philosophie an der Universität zu Leipzig*, Bd. I. A bis E., Brockhaus, Leipzig 1827, pp. 216-217), dove l'autore annuncia «una musica per gli occhi che appartiene al regno dell'arte sognata, più bella delle arti» («*Es gehört daher die Augenmusik in das Reich der erträumten schönen Künfte*»).

<sup>27</sup> Nancy B. Reich, *Clara Schumann. The artist and the woman*, Ithaca (New York) 2001, p. 103.

<sup>28</sup> Cfr. Posgaru [pseud. Karl Alfred Suckow], *Manfred. Einleitung, Uebersetzung und Anmerkungen. Ein Beitrag zur Kritik der gegenwärtigen deutschen dramatischen Kunst und Poesie*, Max, Breslau 1839.

<sup>29</sup> Richard Pohl, *Reminiscences of Robert Schumann* (1878), in *Schumann and his world*, cit., p. 250.

Fu questa la genesi della più fortunata, ma non unica, scrittura musicale ispirata al poema di Byron: fra le altre, possono essere qui ricordate la versione corale di Henry Bishop, debuttata al Covent Garden nel 1834, e la sua parodia a cura di Gilbert Beckett, *Man-fred. A burlesque ballet opera* (1834-1835)<sup>30</sup>; la versione operistica toscana di Giovacchino Maglioni del 1848<sup>31</sup> (importante per la fortuna fiorentina dell'opera di Byron) e il duetto per pianoforte *Manfred-meditation* di Nietzsche del 1872, di poco anteriore alla pubblicazione della *Nascita della tragedia*<sup>32</sup>; infine, la Sinfonia *Manfred*, op. 58, di Čajkovskij del 1885, la cui versione per balletto con Rudol'f Nureyev alla Scala di Milano avvenne nello stesso anno del *Manfred* di Bene<sup>33</sup>.

Relativamente alla tradizione degli allestimenti del *Manfred* di Schumann, è interessante constatare che la scelta di assumere su di sé tutti i ruoli, pur se raggiunta da Bene mediante percorsi personali, non era del tutto nuova. Anzi, essa rientra pienamente in una delle due linee interpretative che la studiosa Ardelle Striker, in un saggio del 1982<sup>34</sup>, ha individuato a proposito degli allestimenti ottocenteschi in Germania e negli Stati Uniti (a mio avviso, applicabili anche al contesto francese<sup>35</sup>). La prima modalità realizzativa prevedeva rappresentazioni complete, con un numero di attori coinvolti pari al numero dei personaggi del dramma, come era avvenuto nel debutto dell'opera il 13 giugno 1852 all'Hoftheater di Weimar, con la direzione di Franz Liszt (Schumann, già gravemente

---

<sup>30</sup> Gilbert Abbott à Beckett, *Man-Fred. A burlesque ballet opera*, Cumberland, London 1835. Per uno studio sulla fortuna della vicenda di Manfred nei teatri londinesi, cfr. Laura Tunbridge, *From Count to Chimney Sweep: Byron's 'Manfred' in London Theatres*, «Music & letters», 87, 2, 2006, pp. 212-236.

<sup>31</sup> Al *Manfred* operistico di Maglioni, Giuseppe Galigani ha recentemente dedicato uno studio intitolato *Il Manfred di Lord Byron. Un'opera fiorentina*, in *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra*, a cura di Camillo Faverzani, LIM, Lucca 2018, pp. 101-120.

<sup>32</sup> Per uno studio sulla *Manfred-Meditation* di Nietzsche segnalo, fra gli altri, il saggio di James Soderholm, *Byron, Nietzsche, and the mystery of forgetting*, «Clio: A Journal of Literature, History, and the Philosophy of History», 23, 1, 1993, pp. 51-62.

<sup>33</sup> Il *Manfred* con Nureyev, debuttato al Palais des Sports di Parigi nel 1979, suscitò un riscontro misto da parte del pubblico e della critica: si veda, a questo proposito, Brendan Fitzgerald, *Nureyev coreografo delude Parigi*, «La Stampa», 22 novembre 1979, p. 18.

<sup>34</sup> Cfr. Ardelle Striker, *Manfred in concert: An American Premiere*, «Bulletin of Research in the Humanities», 85 (1982), pp. 479-488.

<sup>35</sup> Sulle rappresentazioni del *Manfred* in Francia, da parte di Mounet-Sully, Lugné-Poe, Appia, Moreau, ho dedicato un approfondimento in *Un Manfred di troppo. Fortuna di un'opera non rappresentabile in Francia tra Ottocento e Novecento*, «Annali dell'Università di Ferrara - Lettere», XII 2 (2017), pp. 144-157.

malato, non poté assistervi<sup>36</sup>); la seconda era incentrata sulle *performance* individuali, affidate a due soli voci (una femminile e una maschile) scaturite dall’adattamento del libretto tedesco per mano del già ricordato Richard Pohl nel 1859<sup>37</sup>. Quest’ultimo, nella sua versione, aveva anche previsto l’inserimento dei cosiddetti *Zwischenreden*, al fine di coniugare narrativamente le diverse parti del dramma non recitate, a vantaggio del pubblico: *textes de liaison*, o testi di raccordo<sup>38</sup>, di cui Bene non fece certamente uso, confermando la propria estraneità alle esigenze del racconto.

Per quanto riguarda le traduzioni del *Manfred*, la più recente era quella già menzionata di Giorgio Manganelli, realizzata per la messa in scena con Enrico Maria Salerno all’Opera di Roma nel 1966<sup>39</sup>. Come si vedrà, rispetto alla versione di Manganelli, Bene operò la sostanziale e significativa scelta di restituire interamente in versi il poema drammatico, alla ricerca di una maggiore musicalità del *dictum* confacente alla propria poetica teatrale. Oltre al costante confronto con l’edizione manganelliana, Bene prese ispirazione, per la propria rielaborazione, anche da alcuni brani tratti dalla traduzione ottocentesca di Pasquale De Virgili<sup>40</sup> (1832) relativi alle battute del personaggio di Astarte (affidato a Lydia Mancinelli) e a quelle degli Spiriti<sup>41</sup>. Entrambe queste fonti, non

---

<sup>36</sup> In una lettera del 26 giugno 1852, Liszt informava Schumann dell’esito della prima e della seconda esecuzione del *Manfred*, alle quali il compositore non aveva potuto assistere: cfr. *Letters of Franz Liszt. Collected and edited by La Mara* [pseudonimo di Marie Lipsius], translated by Constance Bache with a portrait, vol. I. *From Paris to Rome. Years of travel as virtuoso*, Scribner’s Sons, New York 1894, pp. 135-136.

<sup>37</sup> *Manfred: dramatisches Gedicht von Byron. Musik von Robert Schumann. Verbindende Dichtung für Concert-Aufführungen von Richard Pohl*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1864.

<sup>38</sup> Carlo Romano ha tradotto il termine *Zwischenreden* in «testi vincolati», con una sfumatura a mio avviso fuorviante (cfr. Carlo Romano, *Fenomenologia e simbologia musicale nel Manfred di Schumann*, «NRMI», 2, 2009, pp. 145-172).

<sup>39</sup> Cfr. *supra*, p. 131. Nella prima metà del Novecento il *Manfred* fu anche tradotto dal fiorentino Guido Ferrando: cfr. G. G. Byron, *Manfredi*, introduzione e note a cura di Guido Ferrando, Sansoni, Firenze 1926 (seconda edizione 1950).

<sup>40</sup> *Tragedie di Lord Byron recate per la prima volta in italiano dall’originale inglese per P. de Virgiliis*, vol. III. *Manfredi*, Stamperia del Petrarca, Chieti 1837. Per un profilo biografico dell’autore si vedano Guido Mazzoni, *De Virgili Pasquale*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato 1950, vol. XII e Maria Paola Saci, *De Virgili Pasquale*, 39, 1991 (ora [http://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-de-virgili\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-de-virgili_(Dizionario-Biografico)/), ultima consultazione 2 febbraio 2020).

<sup>41</sup> In una recensione al *Manfred* torinese, Massimo Mila notò la scelta particolare, nel testo di Bene, di «perle ottocentesche come “ponno”, “fia”, “ria”, “piè”, alle quali la recitazione della Mancinelli cerca coraggiosamente di dare credibilità», ma non ne ricercò la fonte: cfr. M. Mila, *Il manifesto della disperazione romantica con la voce-orchestra di Carmelo Bene*, «La Stampa», 24 giugno 1979, p. 9.

dichiarate esplicitamente da Bene né fino a ora messe in evidenza dalla critica, appaiono riscontrabili in maniera lampante in numerosi passi della rielaborazione beniana. L'uso di quest'ultima traduzione invita inoltre a rivolgere uno sguardo alle altre edizioni italiane ottocentesche<sup>42</sup>: a questo proposito, tuttavia, seppure non del tutto infondata può essere l'ipotesi di una possibile lettura di altre versioni, non appaiono forti elementi a sostegno di un'ispirazione dalla versione di Silvio Pellico (1818<sup>43</sup>), e da quella di Andrea Maffei (1870, usata da Rasi per il *Manfred* a Firenze tra il 1894 e il 1899<sup>44</sup>). È curioso constatare come Bene abbia prediletto proprio la traduzione del De Virgili, il cui stile letterario valse in seguito a questo poeta, da parte di Guido Mazzoni, l'appellativo del «più tremendo d'Italia»<sup>45</sup>; ma le «invenzioni lugubri e pessimistiche» del poeta abruzzese dovettero evidentemente risultare a Bene tratti stilistici particolarmente efficaci per l'apparizione del personaggio ancestrale di Astarte<sup>46</sup>. Ci si potrebbe domandare, infine, se Manganelli, «ascoltatore maniacale»<sup>47</sup>, possa essere stato consapevole del tipo di confronto letterario condotto da Bene nei confronti della sua traduzione precedente. Senz'altro, è innegabile che un ruolo di autorialità è riconosciuto da Bene a Manganelli per il tramite dell'inclusione, nel libretto di sala distribuito a teatro, del saggio di quest'ultimo *Il privilegio della dannazione*, originariamente licenziato dallo scrittore per il *Manfred* del '66<sup>48</sup>.

---

<sup>42</sup> Oltre a quelle altrove citate, ricordo le traduzioni ottocentesche del *Manfred* di Marcello Mazzoni (Milano 1832) Giuseppe Gazzino (Pompa, Torino 1852-53), Gabriele De Stefano (Rosci, Napoli 1857), Pasquale Perrone (Perrone, Napoli 1887), anonimo (Bideri, Napoli 1891).

<sup>43</sup> *Manfredo. Poema drammatico di Lord Byron. Versione in prosa di Silvio Pellico*, Pirota, Milano 1818.

<sup>44</sup> *Manfredo. Poema drammatico di Giorgio Byron*, trad. it. Andrea Maffei, Le Monnier, Firenze 1870.

<sup>45</sup> Cfr. G. Mazzoni, *De Virgili Pasquale*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, cit.

<sup>46</sup> In uno studio dedicato ai rapporti fra lo zoroastrismo e il *Manfred* di Byron, Maurice J. Quinlan ha avanzato l'ipotesi che, nonostante la circolazione di opere sulla mitologia e le religioni antiche, Byron abbia potuto prendere ispirazione non tanto dalla dea Astarte quanto da un personaggio delle *Lettere persiane* di Montesquieu. Come ricordato dallo stesso Quinlan (Id., *Byron's "Manfred" and Zoroastrianism*, «The Journal of English and Germanic Philology», 57, 4, 1958, pp. 726-738; qui p. 734), la presenza di questa possibile fonte in Byron era stata già proposta Alois Brandl nel saggio *Die Herkunft von Manfreds Astarte*, «Anglia», LX (1936), pp. 197-202.

<sup>47</sup> Traggo lo spunto per l'uso di questo epiteto dal volume di Paolo Terni su *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Sellerio, Palermo 2001.

<sup>48</sup> Prima ancora dell'edizione del *Manfred* di Bene, il saggio di Manganelli intitolato *Il privilegio della dannazione* era stato pubblicato nel libretto di sala della messa in scena all'Opera di Roma del '66, per il quale Manganelli aveva lavorato alla traduzione.

L'intervento letterario di Bene, in dialogo con le traduzioni precedenti, appare in maniera evidente già nell'avvio del poema, nel monologo iniziale di Manfred. Se, infatti, il poema di Byron si apriva con i seguenti versi:

The lamp<sup>49</sup> must be replenish'd, but even then  
It will not burn so long as I must watch.  
My slumbers-- if I slumber-- are not sleep,  
But a continuance of enduring thought,  
Which then I can resist not  
[I, i, 1-5<sup>50</sup>]

e Manganelli aveva così tradotto, in prosa:

La lampada vuol essere colmata una seconda volta: non basterà ugualmente alla mia veglia; nei miei rari torpori, non sonni, persiste l'ostinazione del pensiero, cui non so contrastare;<sup>51</sup>

Bene, per parte sua, giunse alla seguente versione poetica, distribuendo il testo in cinque endecasillabi (due a maiore, uno a minore, e infine uno nuovamente a maiore):

Ecco, si spegne il lume. Nuovamente  
m'è forza rianimarlo, anche se certo  
morirà di nuovo prima del mio tempo  
d'insonnia... Il sonno mio – pure io dormiente  
non è sonno: è continuo (un) pensiero  
ostinato<sup>52</sup>

La scelta della traduzione, non strettamente letterale, di *enduring* in «ostinato» è uno dei casi di approvazione, da parte di Bene, della precedente versione di Manganelli, il

---

<sup>49</sup> Confrontando la traduzione tedesca usata da Schumann con l'originale byroniano, Antonio Meneghello ha sottolineato nell'avvio del poema l'opposizione fra «notte» (*die Nacht*) e luce (*the lamp*) nelle due distinte versioni, anticipatrice di un tema che segnerà significativamente l'intero sviluppo dell'opera: cfr. A. Meneghello, *Manfred di Byron-Schumann: Carmelo Bene alla Scala di Milano. Il verso declamato e cantato. Romanticismo, teatro, sogno*, in *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra*, a cura di Camillo Faverzani, LIM, Lucca 2018, pp. 121-130 (qui p. 122).

<sup>50</sup> D'ora in avanti

<sup>51</sup> G. G. Byron, *Manfred*, trad. it. Giorgio Manganelli, cit., p. 6. D'ora in avanti indicherò la traduzione di Manganelli del 1966 con la sigla *Mf*<sup>3</sup>, seguita dal numero di pagina.

<sup>52</sup> C. Bene, *Manfred Byron – Schumann*, cit., p. 927. Successivamente, indicherò l'edizione di Bene con la sigla *Mf*<sup>4</sup>, seguita dal numero di pagina corrispondente al testo nel volume delle *Opere*, sin qui citato, nella terza edizione del 2008.

quale aveva già rafforzato l'aggettivo inglese nell'italiano «ostinazione». Anche un richiamo al De Virgiliis, seppur qui non palese come un vero ricalco, sembra emergere nella ricaduta sulle parole «lume», «forza rianimarlo» e «il sonno mio». Così aveva infatti tradotto il poeta abruzzese:

Presso è il lume a spirar: forza è di nuovo  
Rianimarlo; pur non fia ch'ei duri  
Quanto è d'uopo ch'io vegli – Il sonno mio,  
S'io dormo; ah! non è sonno! ma tremenda  
Succession di torbidi pensieri,  
cui resister non posso:<sup>53</sup>

È possibile osservare, nel prosieguo del monologo iniziale, alcune affinità tra l'edizione di Manganelli e quella di Bene. Quasi coincidenti appaiono, ad esempio, le traduzioni del secondo emistichio del sesto verso di Byron («*and these eyes but close*»<sup>54</sup>): per Manganelli «gli occhi miei si chiudono solo per guardarmi dentro»<sup>55</sup>; per Bene «gli occhi miei si chiudono solo a guardarmi dentro»<sup>56</sup>. Talvolta è la risonanza con la versione ottocentesca a spiccare maggiormente, come ad esempio al v. 12 byroniano («*The Tree of Knowledge is not that of Life*»<sup>57</sup>), scomposto in entrambi i casi in due versi distinti (De Virgiliis: «L'albero della scienza, ah!, non fu mai / L'albero della vita!»<sup>58</sup>; Bene: «l'albero della scienza non fu mai / l'albero della vita»<sup>59</sup>). La traduzione, da parte dell'attore, dei vv. 15-16<sup>60</sup> ricalca la resa di De Virgiliis («Tutto provai, tutto compresi e tutto / Abbracciai col mio genio»<sup>61</sup>), nella seguente forma: «tutto provai. Tutto compresi e tutto / abbracciai col mio genio»<sup>62</sup>. È da segnalare, inoltre, l'accurata attenzione da parte di Bene alla

---

<sup>53</sup> *Tragedie di Lord Byron recate per la prima volta in italiano dall'originale inglese per P. de Virgiliis*, vol. III. *Manfredi*, Stamperia del Petrarca, Chieti 1837, pp. 21-22 (d'ora in avanti, *Mf.*<sup>2</sup>).

<sup>54</sup> I, i, 6.

<sup>55</sup> *Mf.*<sup>3</sup>, p. 5.

<sup>56</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 927.

<sup>57</sup> I, i, 12.

<sup>58</sup> *Mf.*<sup>2</sup>, p. 22.

<sup>59</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 927.

<sup>60</sup> Così Byron in I, i, 15-16: «I have essay'd, and in my mind there is / A power to make these subject to itself--».

<sup>61</sup> *Mf.*<sup>2</sup>, p. 22.

<sup>62</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 927.

suddivisione metrica, ottenuta anche distribuendo gli endecasillabi su più versi. Tale attenzione è manifestata in maniera esemplare al già citato sesto verso, così reso da Bene: «ostinato / e gli occhi miei si chiudono [...] solo a guardarmi dentro... / Eppure io vivo»<sup>63</sup>). Il computo delle sillabe si avvale di un uso cospicuo di figure metriche, affidate nella resa vocale alla dizione dell'attore: si pensi all'uso frequente di anasinafe (ad esempio: «la forma / il respiro»<sup>64</sup>) e sinalefi («pure^io dormiente»<sup>65</sup>), queste ultime adoperate anche in presenza delle reticenze («d'insonnia...^Il sonno mio»<sup>66</sup>).

Gli interventi di Bene non sono volti unicamente alle esigenze dell'adattamento metrico; ai vv. 9 e 10 del monologo iniziale egli ribalta il significato dell'intera frase, rendendo il «sapere» causa del «patire» e definendo «sventura», «la scienza». Riecheggiano qui i principi della *docta ignorantia* professata da Bene, il quale avocava a sé il «depensamento» come strada filosofica e teatrale<sup>67</sup>. Tuttavia, almeno in Byron, il significato era diverso, se non di segno contrario, quando il protagonista aveva affermato che il «dolore è conoscenza» («But grief should be the instructor of the wise; / Sorrow is knowledge»<sup>68</sup>). La traduzione di Bene, ad ogni modo, concorda con l'originale nel prosieguo dei vv. 10-11 («they who know the most / Must mourn the deepest o'er the fatal truth»<sup>69</sup>), resi più fedelmente dall'attore in «Coloro che più sanno / più amaramente devono piangere il vero fato», rispetto a quanto avvenisse sia in Manganelli<sup>70</sup> sia in De Virgili<sup>71</sup>.

---

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> Ereditato dalla *dépense* di Georges Bataille (*La Notion de dépense*, «La Critique Sociale», 7, janvier 1933), il «depensamento» occupa uno spazio cospicuo nel vocabolario di Bene. Per un approfondimento a questo proposito cfr. Sara Baranzoni, *Il depensamento filosofico di Bene* Orthotes, Napoli-Salerno 2013, pp. 307-319. Fra le nozioni di maggior fortuna nella diffusione del pensiero di Bene (cfr., ad esempio, Sergio Fava, *Carmelo Bene e Carlo Sini: la resa dei conti con il linguaggio. Cosmologia e semiologia*, «Mimesis Journal», 6, 2, 2017, pp. 39-48) essa è stata acquisita nel Dizionario Italiano Olivetti, con l'attribuzione di uso corrente nel linguaggio teatrale e senza tuttavia citare Bene, il suo autore più importante (cfr. la voce «Depensamento [teatro]: allontanamento di contenuti e significati a tutto vantaggio dell'azione drammatica e del gioco scenico»; <https://www.dizionario-italiano.it/dizionario-italiano.php?parola=depensamento>, ultima consultazione 12 febbraio 2020).

<sup>68</sup> I, i, 9-10.

<sup>69</sup> I, i, 10-11.

<sup>70</sup> Così recita la traduzione di Manganelli: *chi più sa, più lamenta la verità fatale*.

<sup>71</sup> Così si legge in De Virgili: *e saggio è quei / che sul vero fatal più gemer dee*.

A metà strada fra significato e musicalità del testo, anche l'uso della punteggiatura subisce una revisione sostanziale da parte di Bene, il quale evita l'uso delle virgole e le mantiene solo a fine di verso. L'«abolizione della punteggiatura», abituale per Bene e in continuità con le sue esperienze letterarie precedenti, fra appassionate letture di Joyce<sup>72</sup> e recitazioni dei poemi futuristi<sup>73</sup>, è stata oggetto di diverse interpretazioni<sup>74</sup>: nel caso del *Manfred*, Antonio Meneghello ha indicato l'assenza di contrapposizione fra gli opposti, «Bene» («Good») e «male» («evil»), da parte dell'attore (in Byron, al verso 21, le due parole erano invece separate<sup>75</sup>). Nella traduzione di Bene, a mio avviso, la distanza fra queste nozioni appare efficacemente marcata dalla scelta del maiuscolo per i sostantivi, rimarcando anche nella resa orale una scansione particolare: «Bene Male Passioni Energia Vita». Una scelta che Bene aveva già compiuto per la traduzione dei vv. 13 e 14 di Byron («Philosophy and science, and the springs / Of wonder»<sup>76</sup>), tradotti dall'attore in «Filosofia Meraviglioso Scienza»<sup>77</sup>.

La «sforbiciata»<sup>78</sup> apportata da Bene al testo originale diviene vero e proprio taglio al v. 28 del poema di Byron: «Now to my task.--»<sup>79</sup>, tradotto sia da Manganelli sia da Bene «Ora, al mio compito!...»<sup>80</sup>, con l'aggiunta da parte dell'attore del punto esclamativo, presente già in De Virgili<sup>81</sup>. Qui Bene opera il primo e più vistoso intervento in rapporto alla struttura stessa dell'opera, interrompendo il monologo a metà e inserendo l'ouverture

<sup>72</sup> Nello stesso anno della pubblicazione della prima traduzione dell'*Ulisse* di Joyce, immediatamente letta da Bene, l'editore Lerici (vicino all'attore in quegli anni; cfr. *supra*, p. 23) dette alle stampe la traduzione italiana del volume del 1957 di Patricia Huchins, *James Joyce's World*, con la traduzione di Roberto Sanesi e Cathy Berberian (Lerici, Milano 1960; a proposito delle indicazioni da parte di Joyce sull'uso della punteggiatura cfr. p. 17).

<sup>73</sup> Per uno studio sulla «naturale abolizione della punteggiatura», annunciata da Marinetti sin dal *Manifesto tecnico della letteratura futurista* dell'11 maggio 1912 (Taveggia, Milano 1912), cfr. Ciro Vitiello, *La nozione di liposegno tra teoria e prassi nel sistema parolibero di Marinetti* in *F. T. Marinetti futurista. Inediti, pagine disperse, documenti e antologia critica a cura di «ES.»*, Guida, Napoli 1977, p. 135 (poi anche in Id., *Teoria e tecnica dell'avanguardia*, Mursia, Milano 1984, p. 47).

<sup>74</sup> Cfr. S. Giorgino, *L'ultimo trovatore*, cit., p. 332.

<sup>75</sup> A questo proposito cfr. Antonio Meneghello, *Manfred di Byron-Schumann: Carmelo Bene alla Scala di Milano*, cit., p. 122.

<sup>76</sup> I, i, 13-14.

<sup>77</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 927.

<sup>78</sup> Cfr. *supra*, p. 286, n. 15.

<sup>79</sup> I, i, 28.

<sup>80</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 928; *Mf.*<sup>3</sup>, p. 5.

<sup>81</sup> «Fia si riprenda!»: *Mf.*<sup>2</sup>, p. 22.

di Schumann, che era stata sino a quel momento posticipata. Sono tre gli accordi musicali introduttivi (occupanti una medesima battuta, e accompagnati dall'indicazione agogica «forte»<sup>82</sup>), e sono tre le ultime sillabe scandite a teatro dall'attore (*com-pi-to*), sostenuto nella voce dalla cospicua amplificazione sonora. Da un lato, lo spostamento dell'ouverture in questo punto dello spettacolo, dalla sua posizione convenzionale, conferisce ulteriore effetto drammatico all'avvio della musica, così rinforzata nel suo ruolo drammaturgico; dall'altro, come è stato notato da Meneghello, «evoca le forze che si rendono percepibili come suoni»<sup>83</sup>.

Nella regia televisiva del *Manfred*, condotta in bianco e nero, con l'uso spiccato dei chiaroscuri e dei primissimi piani, Bene incentra l'intera esecuzione dell'ouverture sulla figura del direttore d'orchestra. Durante la conduzione, eseguita senza l'uso della bacchetta, le mani di Piero Bellugi sono inquadrare per più di undici minuti, in un dialogo gestuale con la musica di particolare espressività e suggestione. In questa fase, nell'edizione televisiva, sono mostrati per pochi attimi i volti del direttore d'orchestra, di Manfred e di Astarte (Lydia Mancinelli). Punto di realizzazione ideale dei rapporti fra suono e immagine, la regia televisiva è condotta da Bene all'insegna di un nuovo superamento dei limiti e delle abitudini acquisite anche in questo ambito. È interessante rileggere le dichiarazioni programmatiche di Bene rilasciate in un'intervista del dicembre del 1979. Dopo aver presentato il *Manfred* come una certezza («Il *Manfred* s'ha da fare»), egli illustrava i propri intenti, contestualmente al nucleo della propria critica:

Con il *Manfred*, a esempio, si tratterà di esaminare veramente l'ennesima, forse l'ultima possibilità di proporre la concertistica, la musica, in televisione. Tu sai benissimo quanto siano fallimentari le riprese dei concerti. È roba da ridere: inimicano Bach, Beethoven, Schumann – allontanano dalla musica. E questo perché l'ascolto televisivo non sarà mai buono finché non si arriverà all'uso degli altoparlanti come normale amplificazione domestica.

*E visto che questo non c'è ancora, tu cosa conti di fare?*

Deconfezionare. Il problema non è come confezionare ma come deconfezionare qualcosa e vedere se resiste ai dieci-quindici milioni di telespettatori. Ogni volta è una sfida. Ogni volta che metto piede in televisione è come se dovessi risolvere una rogna, e tutto diventa quanto mai garibaldino là dentro,

---

<sup>82</sup> R. Schumann, *Manfred. Dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen von Lord Byron, op. 115*, in *Robert Schumann's Werke*, hrsg. von Clara Schumann, Serie IX, Breitkopf & Härtel, Leipzig, s. d.

<sup>83</sup> A. Meneghello, *Manfred di Byron-Schumann: Carmelo Bene alla Scala di Milano*, cit., p. 122.

quanto mai eroico... Sì, la mia in televisione è proprio una vita da eroe, straussiana. Problemi tecnici, monitor...<sup>84</sup>

Dopo l'ouverture, Manfred riprende la parola e invoca l'apparizione degli spiriti. Al primo *Canto degli spiriti* (n. 1. *Gesang der Geister*) segue un dialogo con gli esseri fantastici, che Bene rende nella forma del monologo interiore alternando la sua voce dal vivo (Manfred) con quella precedentemente registrata. La traduzione del testo è in questo passo particolarmente fedele all'originale. Rispetto alla versione in prosa di Manganelli si evidenzia la continuità metrica, nella lunghezza dell'endecasillabo ricercata da Bene, ricercata persino unendo battute diverse di Manfred e del Primo spirito, come se essi fossero una sola voce («I SPIRITO: Che vuoi da noi, mortale? / MANFRED: L'oblio<sup>85</sup>»). Al culmine della scena, dopo aver invocato per sé l'oblio, Manfred afferma la propria estraneità alle «forme della terra» e lascia agli spiriti la scelta sull'aspetto da assumere per la loro apparizione. In questo passo (in Byron, vv. 184-187) si osserva nuovamente la vicinanza con la versione ottocentesca di De Virgili: ad esempio, per la resa dell'aggettivo *hideous* (I, i, 185) con «turpe»<sup>86</sup>, che Manganelli aveva invece tradotto «orrendo»<sup>87</sup>. Come sono completamente omesse, nella elaborazione di Bene, le indicazioni in merito alla successione delle scene, così è anche cassata la maggior parte delle didascalie: ad esempio, al termine del dialogo con gli spiriti, dove Bene sopprime lo svenimento del protagonista<sup>88</sup>.

Questa scelta è valida per tutto lo spettacolo: il *Manfred* di Bene si svolge sul piano della voce e porta al massimo grado la componente oratoria, eliminando ogni gesto e ogni azione. Tale cifra attoriale comporta la quasi assoluta immobilità del corpo da parte dell'attore e dell'attrice, concentrando l'espressività sul primissimo piano del volto. Da questo modo di operare deriva quella che è stata definita una «sorta di corpo d'aria tonante e amplificato, quanto resta di una serie di sparizioni: dell'attore, in primo luogo, del

---

<sup>84</sup> Franco Cuomo, *Giocare sul terreno dell'irrapresentabile, Panta. Carmelo Bene*, cit., pp. 261-267 (qui p. 265).

<sup>85</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 929.

<sup>86</sup> *Mf.*<sup>2</sup>, p. 32 e *Mf.*<sup>4</sup>, p. 931.

<sup>87</sup> *Mf.*<sup>3</sup>, p. 9.

<sup>88</sup> Nell'originale di Byron così recita la didascalia, dopo il v. I, i, 192: «[MANFRED falls senseless».

personaggio, negato o ucciso, e infine, dell'autore stesso»<sup>89</sup>. In questo senso, secondo Federica Spinella, la voce diviene «il simbolo, o l'ultimo residuo, di tutte queste assenze, rappresentando però soprattutto l'assenza o la negazione fondamentale, quella del corpo»<sup>90</sup>.

A conclusione della prima scena del primo atto, un lungo incantesimo è pronunciato da «una voce». Anche questo passo del testo, cantato nell'opera di Schumann, subisce un nuovo sostanziale intervento da parte di Bene a favore della parola declamata. La seconda e la terza strofa dell'originale di Byron (vv. 202-221) sono infatti sottratte al canto e sono affidate alla lettura ad alta voce di Lydia Mancinelli. Qui Bene sceglie di avvalersi interamente della versione di De Virgili, il cui gusto aulico è mitigato dalla precisa e composta dizione dell'attrice, sostenuta dall'accompagnamento musicale. Questa parte del testo, resa da Bene nella forma del melologo, non è presente nell'edizione a stampa del *Manfred* apparsa nel volume delle *Opere*. Così recita il brano in questione:

Sia pur profondo il tuo notturno sonno,  
L'anima tua non potrà mai dormir;  
Ombre vi sono che svanir non ponno,  
Pensier che mai tu non potrai bandir.  
Per un poter, per un segreto incanto,  
Non sarai solo, fino al tuo morir.  
Tu involto sei con un funèreo ammanto,  
Nebbia ti cinge che non può svanir<sup>91</sup>.

In questo punto, il monologo è mutilato dei vv. 210-211 («E starti con verrà per tutte l'ore / Con questo spirto che giammai non muore»<sup>92</sup>). La declamazione riprende dal v. 212, e prosegue sino al v. 219:

Benché vedermi dato a te non fia,  
L'influsso sentirai che vien da me:  
Siccome cosa, che invisibil, ria,

---

<sup>89</sup> Federica Spinella, *Dare corpo alla voce: la riscrittura del Manfred di Carmelo Bene*, in *Poeti all'Opera. Sul libretto come genere letterario*, a cura di Andrea Landolfi e Giovanna Mochi, Artemide, Roma 2013, pp. 267-274 (qui pp. 268-269).

<sup>90</sup> Ivi, p. 269.

<sup>91</sup> *Mf.*<sup>2</sup>, p. 32.

<sup>92</sup> *Mf.*<sup>2</sup>, p. 32.

Esser debbe mai sempre accanto a te.  
E quando nel terror che il cor l'ingombra,  
Ti volgerai nell'orme del tuo piè;  
Sorpresa proverai, che pari all'ombra  
Che in terra stampi, l'ombra mia non è<sup>93</sup>.

Rispetto al testo originale, Bene anticipa di trenta versi la conclusione dell'incantesimo, interrompendo il monologo al v. 219, anziché al 261. Nella traduzione di questo passo da parte di De Virgili, è da sottolineare la voluta ripetizione della parola «ombra», assente in Byron e addirittura ulteriormente rafforzata dal verbo «ingombra».

Anche nel *Manfred* Bene non indica, come suo solito, la scansione in scene e atti. Coerentemente alla decisione di sottrarre il testo e la musica al «servilismo delle scene»<sup>94</sup>, Bene sopprime inoltre ogni indicazione in merito all'ambientazione della seconda scena che, nell'originale, mostrava «Manfred solo sulle rocce» della Jungfrau. Alla ripresa di conoscenza dopo lo svenimento, egli si rende conto di essere stato ingannato dal settimo spirito che aveva assunto la forma di Astarte. Un 'inganno' che, a ben vedere, costituisce proprio uno dei tasselli di quella che è stata definita da Twitchell «la struttura soprannaturale»<sup>95</sup> del poema: del resto, usando le parole dello stesso Byron, l'opera era stata concepita dall'autore come un «selvaggio, metafisico e non spiegabile» poema, nel quale «quasi tutte le persone – salvo due o tre – sono spiriti della terra, dell'aria o dell'acqua, [e] l'eroe è una sorta di mago [che] va errando invocando spiriti che gli appaiono ma sono inutili...»<sup>96</sup>.

La presenza della figura femminile è stata letta da una parte della critica come uno dei numerosi elementi a sostegno della stretta vicinanza tra la vicenda di Manfred e quella di Faust, attraverso il confronto dell'apparizione di Astarte con quella di Elena di Troia. L'ingresso di quest'ultima figura, secondo Lia Secci, è manifestazione della «Grecia

---

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> Cfr. *supra*, p. 288.

<sup>95</sup> James Twitchell, *The supernatural structure of Byron's Manfred*, «Studies in English Literature, 1500-1900», 15, 4, 1975, pp. 601-614 (qui p. 602).

<sup>96</sup> *Ibidem*.

stessa, di quell'ellenismo che emerge a un tratto nel cuore della Germania»<sup>97</sup>. Fra le diverse influenze letterarie presenti nel poema di Byron, quella con il *Faust* è stata sicuramente la più nota e discussa<sup>98</sup>. A questo proposito, è innegabile che il tema dei rapporti fra i due poemi, e fra i rispettivi autori, abbia esercitato una notevole influenza culturale: fra gli altri, su Kierkegaard, nei cui quaderni sono stati rinvenuti diversi riferimenti al poema di Byron successivi alla lettura, da parte del filosofo danese, del saggio del 1830 di Karl Ernst Schubarth dedicato a un confronto fra le due opere<sup>99</sup>. Oltre all'inevitabile richiamo letterario del *Faust*, Frederick Burwick ha inoltre riassunto alcune altre influenze rinvenibili nel *Manfred*: la citazione, tre volte ripetuta, della dichiarazione di Satana nel *Paradiso perduto* («The mind is its own place»<sup>100</sup>), l'allusione alla fama di Guglielmo Tell (II, i, 40) nella scena dell'incontro con il cacciatore di camosci, e un riferimento alla figura di Tannhäuser nella scena della Maga delle Alpi<sup>101</sup>.

---

<sup>97</sup> Cfr. la postfazione di Lia Secci all'edizione da lei curata di Heinrich Heine, *Gli dèi in esilio*, Adelphi, Milano 2000 (edizione ebook 2019). Della stessa autrice ricordo lo studio sul *Mito greco nel teatro tedesco espressionista*, Bulzoni, Roma 1968, nella quale la studiosa ha evidenziato la presenza del mito di Astarte nel bagaglio di riferimenti culturali e letterari posseduto da Gottfried Benn (cfr., a questo proposito, p. 107).

<sup>98</sup> Gli studi comparati fra il *Manfred* e il *Faust* hanno conosciuto una crescente fortuna sin dalla prima metà dell'Ottocento. Relativamente all'ambito tedesco, è da segnalare lo studio giovanile del filologo classico Heinrich Düntzer («Doktor von Philosophie»), in relazione anche al *Faust* di Lessing: cfr. Id., *Goethe's Faust in seiner Einheit und Ganzheit, wider seine Gegner dargestellt. Nebst Andeutungen über Idee und Plan des Wilhelm Meister und 2 Anhängen: über Byron's Manfred und Lessing's Doktor Faust*, Eisen, Köln 1836. Fuori dall'Europa, segnalo la tesi di laurea in germanistica di Mary Anna Haan, *A comparison of Goethe's Faust and Byron's Manfred*, University of Illinois 1912 e, più tardi ancora, la tesi di Mary Dee Harris Shorter, *Faust and Byron. The influence of Goethe's Faust on certain writings of Lord Byron*, Texas Technological College, 1965. Si trova spesso ricordata, in questi e altri studi, una famosa considerazione di George Sand su Byron come l'unico poeta in grado di comprendere la grandezza di Goethe: cfr. Id., *Essai sur le drame fantastique. Goethe – Byron – Mickiewicz*, originariamente apparso sulla «Revue des deux mondes», 1 décembre 1839 (in Italia, il saggio è stato ripubblicato con la curatela di Annarosa Poli, Università di Bologna - Centro italo-polacco di studi musicologici, Bologna 1979).

<sup>99</sup> Cfr. Karl Ernst Schubarth, *Ueber Goethe's Faust. Vorlesungen*, Enslin, Berlin 1830; Bartholomew Ryan, *Lord George Gordon Byron: Seduction, Defiance, and Despair in the Works of Kierkegaard*, in *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions*, t. III. *Literature, Drama and Music*, edited by Jon Stewart, Ashgate, Farnham 2009, pp. 2-11 (qui p. 3).

<sup>100</sup> «The mind is its own place, and in itself / Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n»: John Milton, *Paradise Lost*, I, 253-254.

<sup>101</sup> Frederick Burwick, *A History of Romantic Literature*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2019, p. 324. Dello stesso autore ricordo anche lo studio *Lord Byron's Faustian Plays Manfred (1817), Cain (1821), and The Deformed Transformed (1822)*, edited by Loma Fitzsimmons, Purdue University Press 2016, pp. 46-65. In quest'ultimo saggio, Burwick analizza i rapporti di influenza tra l'opera di Goethe e quella di Byron, prendendo in esame il ripudio della conoscenza, la rovina di una figura femminile innocente, il rifiuto di un ordine morale dettato dalla chiesa o dalle forze dell'inferno. In aggiunta ai riferimenti citati da Burwick, è anche curioso ricordare che Charles E. Robinson aveva già proposto una lettura del *Manfred* di Byron (1816-

Anche la seconda scena del primo atto si apre con un monologo di Manfred. Prima dell'incontro con il Cacciatore di camosci<sup>102</sup>, il giovane nobile delle Alpi bernesi contempla la bellezza della montagna e si espone pericolosamente al precipizio, ma scarta l'ipotesi del suicidio. Bene sopprime interamente questo monologo insieme alle prime battute del Cacciatore di Camosci (I, i, 262-326) e riaffida significativamente la parola a Manfred solo quando questi, osservando i pini invernali e il paesaggio alpino, riflette sulla vecchiaia, per lui segnata non dagli anni, ma «da istanti / più lunghi e torturati dell'eterno»<sup>103</sup>. La trasformazione testuale operata da Bene, di particolare suggestione poetica, è qui sostanziale. Vera e propria reinvenzione letteraria, essa prende spunto inizialmente dalla traduzione di De Virgili, come ad esempio nell'avvio del monologo successivo (De Virgili: «Ridurmi a tale!»<sup>104</sup>; Bene: «Esser ridotto a tale»<sup>105</sup>), ma si evolve poi in una nuova scrittura nella quale il contenuto e il significante sono reciprocamente amplificati. Si avverte, nell'insieme delle scelte operate da Bene, la risonanza dei temi a lui più cari: uno su tutti, l'impossibilità a vivere una vita di tormenti, rimarcata dalla decisione di ripetere il verso iniziale a metà del monologo, con l'aggiunta di un verbo appartenente al periodo precedente («Esser ridotto a tale e sopravvivere...»). L'azione devastatrice della natura avviene, per il Manfred di Bene, *solo* «sulle cose che vogliono vivere», a punizione ideale della volontà e degli sforzi dell'esistenza.

L'interruzione fra la fine del primo e l'inizio del secondo atto, nella riduzione di Bene, non contempla pause, ma si raccorda in un unico brano dedicato all'incontro fra Manfred e il Cacciatore di camosci. Qui Bene declama i versi non ancora affidandosi al *playback*, bensì alternando le voci dei due personaggi e marcando le battute mediante un cambio

---

17) sulla scorta del poema *Alastor* di Shelley, di poco precedente (1815): cfr. Id., *Shelley and Byron: The Snake and the Eagle Wreathed in Fight*, John Hopkins University Press, Baltimore 1976.

<sup>102</sup> Sul cacciatore di camosci, figura alpina per eccellenza, cfr. il saggio di Piero Crivellaro *Byron sulla Jungfrau* nel libretto di sala dello spettacolo andato in scena al Teatro Regio di Torino, in coproduzione con il Teatro Stabile, dall'11 al 23 giugno del 2010, pp. 35-46.

<sup>103</sup> C. Bene, *Manfred*, cit. Il tema della giovinezza, opposto alla vecchiaia, era stato enfatizzato da Bene anche nella declamazione della *Nuvola in calzoni* di Majakovskij («Intronando l'universo con la possanza della mia voce, / cammino - bello, / ventiduenne»). Ripellino, traduttore di questi versi, ha accostato il tema al gigantismo di Majakovskij: cfr. A. M. Ripellino, *L'arte della fuga*, introduzione e cura di Rita Giuliani, Guida, Napoli 1987, p. 86.

<sup>104</sup> *Mf*:<sup>2</sup>, p. 37.

<sup>105</sup> *Mf*:<sup>4</sup>, p. 932.

d'illuminazione a fine di ogni frase. Sul piano diegetico, pur al netto dei tagli, l'ordito si conserva fedele all'originale. Il Cacciatore, sostenuto musicalmente dalla melodia dell'oboe, esorta il giovane a «gustare un po' di vino», per distrarlo dai suoi pensieri; questi, disgustato, rifiuta la bevanda e indica la presenza di «sangue» («blood») sull'«orlo» («brim»; cfr. II, i, 21). Questo passaggio del poema di Byron, a detta di Alan Richardson<sup>106</sup>, sembrerebbe suggerire un richiamo alla scena del banchetto nel *Macbeth* (III, iv). Nel *Manfred* di Bene tale suggestione non sembra immediatamente rintracciabile, ma è quanto mai interessante riscontrare che nella sua versione della tragedia shakesperiana, di tre anni successiva (1982), egli avrebbe enfatizzato proprio la presenza del sangue («Sangue se n'è versato prima d'ora [...] Altro sangue Il sangue chiama sangue» / Io mi sono inoltrato così avanti / in questo fiume di sangue»<sup>107</sup>). L'elemento del vino, inoltre, sarà usato da Bene come avvio 'dionisiaco' della narrazione nell'*Egmont* del 1983 («Vino! Vino! Vino!»<sup>108</sup>).

Tornando al *Manfred*, un confronto fra la versione a stampa di Bene e la sua registrazione a teatro consente di rilevare una variazione significativa nel testo recitato. Innanzi tutto, è da notare che l'attore aggiunge qui la parola «bicchiere», assente nell'originale e non contemplata nella traduzione di Manganelli («c'è sangue sull'orlo»<sup>109</sup>, aveva tradotto lo scrittore). Questa scelta appare ereditata dalla traduzione di De Virgili, il quale aveva aggiunto la parola «nappo»<sup>110</sup>. Così procedendo Bene giunge alla seguente versione del testo:

...no!, c'è sangue sulle labbra  
del tuo bicchiere. Non mi sarà dato  
dunque mai che la terra l'assorba!<sup>111</sup>

---

<sup>106</sup> Cfr. Alan Richardson, *Byron and the theatre* in *The Cambridge Companion to Byron*, edited by Drummond Bone, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 133-150 (qui p. 138).

<sup>107</sup> C. Bene, *Macbeth. Libretto e versione da William Shakespeare*, in Id., *Opere*, cit., pp. 1205-1232 (qui p. 1227).

<sup>108</sup> C. Bene, *Egmont. Ritratto di Goethe. Versione italiana e rielaborazione per concerto da Goethe, musica di L. van Beethoven*, in Id., *Opere*, cit., pp. 953-990.

<sup>109</sup> *Mf.*<sup>3</sup>, p. 14.

<sup>110</sup> *Mf.*<sup>2</sup>, p. 44.

<sup>111</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 933.

Nella declamazione di questi versi si assiste a un'ulteriore variazione interessante. Ascoltando la registrazione di Bene, è possibile distinguere le seguenti parole: «c'è sangue sulle labbra / delle tue preghiere». L'attore sostituisce a teatro «bicchiere» con «preghiere», giocando sull'isosillabismo fra le due parole. Non si tratta di un intervento incoerente o casuale, quanto piuttosto sintomatico dell'importanza attribuita a un tema centrale quale fu il rapporto inquieto con la religione intrattenuto dal protagonista<sup>112</sup>. Alla domanda di un chiarimento da parte del Cacciatore di camosci («Che vuoi dire? Sei pazzo?»<sup>113</sup>), il Manfred di Bene non risponde, ma prosegue il proprio soliloquio:

Dico è sangue!  
Il mio sangue; l'umore puro e caldo  
che scorse nelle vene dei miei padri  
e nelle nostre quando noi eravamo  
giovani ed avevamo un cuore solo,  
e ci amavamo come non avremmo  
dovuto amarci. E, sparso, mi riappare  
colore le nubi che mi chiudono  
il cielo ove non sei e non sarò mai<sup>114</sup>.

Uno sguardo alla traduzione in prosa di questo medesimo brano da parte di Manganelli mostra il rapporto di parentela istituito da Bene:

È sangue, dico... Sangue mio! Quello che, puro e tiepido, scorse per le vene dei padri, e per le nostre, quando, giovani, avevamo un solo cuore e ci amavamo come non ci era consentito e fu versato, questo... che risale ancora, sempre, e tinge le nubi che mi escludono dal cielo, ove tu non sei ed io non sarò mai<sup>115</sup>.

---

<sup>112</sup> Il tema dei rapporti fra Byron e la religione è stato ampiamente trattato negli studi critici dedicati all'autore inglese. Fra gli altri, ricordo le considerazioni contenute nello studio, di epoca ottocentesca, di Theodor Rohmer, *Die Religion Jesu*, hrsg. Von Gustav Widenmann, Nördlingen, Beck'schen 1859: in opposizione all'interpretazione prevalente di uno scetticismo religioso, il personaggio di Manfred è considerato da Rohmer come «una glorificazione piena e indiretta della Morale cristiana» (cfr. *ivi*, pp. 260-261 e n.). Una discussione sull'argomento è inoltre contenuta nella tesi di laurea di Joseph Fred Marcus, *Lord Byron's religious philosophy; with emphasis on Manfred and Cain*, Department of English, University of Arizona, 1954.

<sup>113</sup> *Mf*<sup>4</sup>, p. 933.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 934.

<sup>115</sup> *Mf*<sup>3</sup>, p. 16.

In questa operazione di confronto letterario, Bene si riaccosta sensibilmente al modello originale di Byron<sup>116</sup>: non solo per il ritorno alla struttura verticale del testo, ma anche per la riduzione lessicale resa necessaria dal computo sillabico. Ristabilita la misura metrica, l'attore si affida qui alla resa di De Virgili, ereditando la scelta dell'uso dell'aggettivo verbale «sparso», assente sia in Manganelli sia nel testo originale di Byron. Così infatti aveva già tradotto l'abruzzese:

Sangue diss'io, mio sangue; il puro e caldo  
 Umor che scorse nelle vene antiche  
 De' miei maggiori, e nelle nostre ancora,  
 Quand'era in noi la giovinezza, e un core  
 Avevam per amarci, ed ah! ci amammo  
 Come dovuto non avremmo mai!  
 Ma quel sangue fu sparso – Ah! ch'io lo veggo  
 Sorger da terra e colorar le nubbi,  
 Che mi chiudono il cielo, u'tu non sei,  
 Nè io sarò giammai!<sup>117</sup>

Nel prosieguo del dialogo-monologante con il Cacciatore di camosci, Bene affida a Manfred lo sviluppo della polemica filosofica contro la concezione del tempo («Credi tu forse / che la vita dipenda dal tempo?»<sup>118</sup>). È proprio intorno a questo nodo concettuale che si articola infatti l'adattamento letterario nella parte conclusiva della scena. A tal fine, l'attore isola i versi più significativi sull'argomento ed elimina la parte residua del testo originale; così facendo, porta in primo piano le riflessioni di Manfred sul tempo, in una misura nettamente superiore rispetto a quanto avvenisse in Byron. Manganelli aveva preferito evitare la ripetizione verbale pur presente in Byron («ages, ages»; II, i, 46), traducendo come segue: «secoli, infinito, eternità... e coscienza e questa ardente sete di morire, implacata!». Bene, al contrario, procede in senso opposto e recupera tale enfasi semantica: «Età, età, spazi, / eternità, coscienza, questa sete / di morte, estinta mai...»<sup>119</sup>. Nella ripetizione lessicale del sostantivo «età», dunque, l'attore sceglie significativamente

---

<sup>116</sup> «I say 't is blood-- my blood! the pure warm stream / Which ran in the veins of my fathers, and in ours / When we were in our youth, and had one heart / And loved each other as we should not love, / And this was shed: but still it rises up / Colouring the clouds, that shut me out from heaven / Where thou art not-- and I shall never be» (II, i, 24-30).

<sup>117</sup> *Mf.*<sup>2</sup>, p. 45.

<sup>118</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 934.

<sup>119</sup> *Ibidem.*

di riaccostarsi alla poesia di Byron «ages-- ages-- / Space and eternity-- and consciousness, / With the fierce thirst of death-- and still unslaked!» (II, i, 46-47).

Sono questi i primi segnali della ‘follia’ di Manfred, rinvenuta dal Cacciatore di Camosci, il quale poco dopo mormorerà: «Alas! He’s mad--» (II, I, 59). Ed è proprio sul tema shakesperiano della follia (da notare è la presenza di un’identica battuta nell’*Amleto*, pronunciata da Gertrude<sup>120</sup>) che Bene interrompe la ‘scena’ bruscamente, tagliando il testo di altri trenta versi e lasciando soltanto l’ultima battuta al cacciatore, nuovamente incentrata sulle preghiere («Per te voglio pregare...»<sup>121</sup>). Manfred, sprezzante, rifiuta l’utilità, ma afferma di poter tollerare il sentimento della pietà («Non mi serve! Ma posso sopportare la tua pietà...»<sup>122</sup>).

La seconda scena del secondo atto, in Byron, si apre con una nuova invocazione da parte del protagonista: ad apparire, questa volta, è la Maga delle Alpi. Bene rinuncia alla prima metà del monologo iniziale di Manfred, nel quale il protagonista afferma di volersi apprestare a compiere l’incantesimo (II, i, 95-106). L’attore lascia dunque alla musica di Schumann l’avvio della narrazione, compiendo una scelta polivalente: da un lato, elimina un’azione descrittiva, gestuale; dall’altro, privilegiando la componente musicale in questa scena fantastica, risponde a un criterio coerente con il funzionamento intimo dell’opera schumanniana. A questo proposito, è stato infatti osservato che l’uso dei melologi all’interno del *Manfred* s’intensifica con lo svolgimento del dramma; le parole declamate sulla musica bene accompagnano il mondo degli spiriti (*Geisterwelt*<sup>123</sup>) che popolano il poema drammatico e le sue frequenti interazioni con quello degli uomini. A questo proposito, fra gli altri studiosi, Elizabeth Paley ha sottolineato come il melologo evochi «l’autonomia spirituale» sia del testo sia della musica: «accompagnando incanti, trasformazioni e apparizioni spettrali [esso] connette i vuoti tra il visibile e l’invisibile, tra il silenzio e il parlato, tra il vivente e il defunto»<sup>124</sup>. Gli spiriti sono «alonati di musica» e

---

<sup>120</sup> *Hamlet*, atto III, scena IV (GERTRUDE: «Alas, he’s mad!»).

<sup>121</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 934.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 935.

<sup>123</sup> Sul desiderio di Byron di confrontarsi con il mondo invisibile degli spiriti, cfr. Siegfried Sinzheimer, *Goethe und Byron*, Dogma, Bremen 2013, pp. 37-38.

<sup>124</sup> Elizabeth Paley, “*The Voice Which Was My Music*”: *Narrative and Nonnarrative Musical Discourse in Schumann’s Manfred*, «19<sup>th</sup>-Century Music», XXIV/1, 2000, pp. 3-20.

spesso, come da didascalia, si ode cantare ancora prima che essi appaiano. Inoltre, «mentre il canto trasmette la poesia attraverso la musica (e la musica attraverso la poesia), il melologo fornisce al mondo parlato ritmo e inflessioni non esclusivamente musicali, consentendo al tempo stesso alla musica una presenza autonoma non verbale che talvolta supporta e talvolta compete con le parole che accompagna»<sup>125</sup>.

Nel caso dell'apparizione della Maga delle Alpi, Bene enfatizza i caratteri di musicalità del testo, restituendo alla prosa manganelliana una dimensione ritmica nuovamente individuata nell'endecasillabo. La porzione di testo dell'originale (II, i, 106-126) è dimezzata dall'attore di dieci versi. L'operazione è particolarmente complessa e rivela un'attività compositiva sul testo di particolare cura. Nella traduzione di Manganelli possono essere osservate le parti testuali che saranno poi riusate da Bene:

Mirabile Spirito! Capelli di luce, occhi abbaglianti! Nella tua forma, le grazie delle meno mortali tra le figlie terrestri crescono a misura non umana, in un'essenza di più puri elementi; mentre i colori della giovinezza, teneri come guancia di infante addormentato, cullato dal pulsante cuore materno, o il roseo lume del crepuscolo sulla vergine neve del ghiacciaio impervio, rossore della terra, che si allaccia al suo cielo, tingono il tuo aspetto celestiale, mortificano la bellezza dell'iride che si inclina sopra di te. Mirabile spirito! Sulla tua calma, chiara fronte, ove si rispecchia, indizio di immortalità, l'anima serena, leggo che tu perdonerai ad un figlio della terra – cui talora è concessa la conversazione dei poteri inaccessibili – se si avvale dei suoi incantesimi per evocarti e vagheggiarti un attimo<sup>126</sup>.

Nella versione di Bene gli endecasillabi, a maggiore (1°, 4°, 8°), non canonici di quinta (2°, 3°) e a minore (5°, 7°), sono raggiunti mediante un abbondante uso di sinalefi, dialefi e, in alcuni casi, tramite la scomposizione in più versi. Il ritmo, inoltre, è intervallato da due novenari (6° e 10°) e da un ottonario (9°):

O mirabile Spirito capelli /  
di luce^abbaglianti  
occhi di gloria /  
sulla tua fronte ferma' e chiara /  
dove si specchia l'anima serena /  
pura immortale leggo /  
che tu perdoni^a un figlio della terra, /  
se si avvale di questi suoi^incantesimi /

---

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> *Mf*<sup>3</sup>, pp. 18.-19.

per evocarti così /  
per contemplarti un attimo<sup>127</sup>

Un meccanismo analogo è osservabile nella risposta successiva della Maga delle Alpi (nell'originale di Byron: cfr. II, i, 126-131), affidata alla voce registrata di Lydia Mancinelli. Così aveva tradotto Manganelli:

Figlio della terra! Io conosco te e chi ti dà potenza; ti so uomo di molteplici pensieri, di imprese empie ed oneste, in entrambe estremo; di fatali e funesti patimenti. Non giungi inaspettato: che vuoi tu da me?<sup>128</sup>

Bene, per parte sua, trasforma il brano in una versione lirica dal ritmo particolarmente incalzante. La velocità del *dictum* è incentivata dall'uso degli *enjambement* e trova il suo culmine nella variazione metrica finale in due novenari dattilici. Così si legge infatti:

Figlio della terra!, io ti conosco. / So  
chi ti dà potenza. Ti so uomo / di  
molti pensieri e imprese tante /  
vili ed oneste in entrambe estremo. /  
Agli altri e a te fatale / nel tuo soffrir[e].  
Che vuoi da me?<sup>129</sup>

La Maga esorta Manfred a esprimere il desiderio per cui egli l'ha invocata; questi, titubante, si lascia andare a un ulteriore e lungo monologo introspettivo (II, i, 143-190). Pur rimanendo ancorato al testo originale, nel suo adattamento Bene enfatizza alcuni temi a lui congeniali. Fra l'altro, appare emblematica l'enfasi conferita all'affermazione del sentirsi «straniero», a causa del proprio «genio», «in questa terra»<sup>130</sup>. È da segnalare che, seppur con una traduzione maggiormente libera e personale, Bene si avvicina qui maggiormente all'originale di Byron («My joys, my griefs, my passions, and my powers, / Made me a stranger»; II, i, 149-150), rispetto a quanto avvenga nella traduzione di

---

<sup>127</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 935.

<sup>128</sup> *Mf.*<sup>3</sup>, p. 19.

<sup>129</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 935.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 936.

Manganelli, dove la resa è invece più sfumata («gioie, dolori, passioni, poteri, mi fecero solitario»<sup>131</sup>). Nella traduzione di questo passo, l'attore potrebbe aver voluto rievocare la definizione coniata da Deleuze nei suoi confronti di «straniero nella propria lingua»<sup>132</sup>. Bene, come noto, fece un vessillo di questa definizione, come avrebbe poi dichiarato nella sua autobiografia: «'Straniero nella propria lingua': è quanto ho perseguito nei miei scritti»<sup>133</sup>.

All'interno di questo monologo è interessante soffermarsi su altri punti emblematici, messi in evidenza da Bene nella sua rielaborazione. Spicca qui la ripresa, con un' enfasi maggiore rispetto all'originale di Byron, dell'immagine degli occhi e del tema della visione introspettiva. Già presente nel monologo iniziale («e gli occhi miei si chiudono solo a guardarmi dentro»<sup>134</sup>), essa diviene qui forma di auto-accecamento prima («e i fulmini / accecanti fissare fino a chiudere / gli occhi»<sup>135</sup>) e di assuefazione poi («ho gli occhi miei assuefatto a quell'eterno»<sup>136</sup>). Successivamente, il protagonista ammette di avere indugiato troppo a lungo, da giovane, sull'osservazione degli «ossami disseccati, teschi e polvere»<sup>137</sup>: a questo proposito, possono essere ricordate le scene iniziali del primo film di Bene *Nostra Signora dei Turchi*, girate nelle cripte della Cattedrale di Otranto. Nelle scene iniziali del film, il regista si era soffermato a lungo sui teschi e sulle ossa dei martiri della conquista della città, avvenuta il 14 agosto 1480<sup>138</sup>, da parte di Gedik

---

<sup>131</sup> *Mf.*<sup>3</sup>, p. 19.

<sup>132</sup> G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in *Opere*, cit., p. 1442.

<sup>133</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 224.

<sup>134</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 927.

<sup>135</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 936.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> Anche in questo caso è significativo un confronto tra la traduzione di Manganelli e quella di Bene dall'originale di Byron (II, i, 173-177). Manganelli aveva così tradotto: «Nei miei viaggi solitari discesi poi fino alle caverne della morte, indagandone la causa nell'effetto e da ossami disseccati e teschi e polvere trassi vietate conclusioni. Per anni spesi le notti in antiche scienze» (c *Mf.*<sup>3</sup>, p. 20); la versione di Bene recita: «Sprofondai nei miei viaggi solitari / nelle caverne della morte, sempre / cercandone le cause negli effetti; / ... da ossami disseccati, teschi e polvere / trassi vietate conclusioni. Per anni spesi le notti in antiche scienze» (*Mf.*<sup>4</sup>, p. 936).

<sup>138</sup> Donato Moro ha sottolineato che l'episodio della presa di Otranto, prima ancora che per Bene, era stato pretesto di narrazione teatrale per Ariosto, nei *Suppositi* (Id., *Hydruntum: fonti documenti e testi sulla vicenda otrantina del 1480*, Congedo, Galatina 2002, p. 15; cfr. a questo proposito, nell'opera di Ariosto, la quinta scena del quinto atto: «Altempo che li turchi, Otranto presero. / Voi mi tornate i miei danni a memoria). Per uno studio sulle tracce della cultura salentina in Bene, ricordo inoltre il volume di Lorena Liberatore, *Il Salento metafisico di Carmelo Bene*, introduzione di Carlo Coppola, F.A.L. Vision, Bari 2012.

Ahmet Pascià (un nome, quest'ultimo, che Bene suggerirà anni più tardi per l'apertura di un ristorante vicino alla sua casa nella città salentina<sup>139</sup>). Come si è visto in precedenza<sup>140</sup>, proprio l'ambientazione gotica fu uno dei tratti in comune tra la città di Otranto, *Il Monaco* di Lewis e il *Manfred* di Byron. Infine, nel prosieguo del monologo al cospetto della Maga delle Alpi, Manfred si dichiara estraneo a ogni vincolo familiare («Io non ho nominato padre o madre, / amante, amico, o altri con cui avessi / Legami umani, o tali a me non parvero»<sup>141</sup>). Un tema – quello della paternità – non estraneo neanche a Bene; sebbene egli sia spesso ricordato per il suo ostentato rifiuto della nozione di paternità, sul piano artistico, il suo reale rapporto fu senz'altro più intimo e privato<sup>142</sup>.

Incalzato dalla Maga, Manfred prosegue la sua narrazione e descrive l'amata Astarte. David Lorne MacDonald<sup>143</sup> ha rivenuto in questa scena gli elementi di «sensibilità narcisistica» incarnati dal protagonista del poema, usando una definizione già adoperata da Peter L. Thorslev<sup>144</sup>: descrivendo Astarte alla Fata delle Alpi, Manfred descrive la sua amata scomparsa come «simile a sé» («She was like me in lineaments – her eyes, / Her hair, her features, all, to the very tone / Even of her voice, they said were like to mine»: II, ii, 199-201). Già nella poesia di Majakovskij, *All'amato se stesso*, Bene aveva potuto declamare versi dotati di un analogo significato («Dove trovare un'amata uguale a me? /

---

<sup>139</sup> Cfr. N. Savarese, *Cronache di una gentilezza. Ovvero conoscere Carmelo Bene senza la bibliografia precedente*, in *Bene in cucina*, cit., pp. 56-57.

<sup>140</sup> Cfr. *supra*, p. 80 e n.

<sup>141</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 936.

<sup>142</sup> Il presunto rifiuto della paternità, che per Bene fu segnata dal lutto del primo figlio Alessandro all'età di sette anni, è stato riproposto in un numero molto ampio di citazioni, spesso di carattere puramente teorico o divulgativo, non teatrale e non biografico. Meno considerate sono state alcune sue affermazioni degli ultimi anni, dopo la nascita della seconda figlia Salomè. Fra le altre, ricordo un'intervista del 1998, dove Bene riflette anche nuovamente sul tempo: «La perdita è stata grande, anche se non ho mai sentito la paternità che immagino come un vuoto su cui poggia la trinità della Chiesa. Nessuno è padre a un altro – “Non le dispiacerà la definizione di antimoderno”. Certo non mi sento un classico. Il moderno e il postmoderno sono cose ridicole. Si sta per festeggiare il Duemila. Ma cos'è il Duemila fuori dal nostro calendario? Hegel parlava della mestizia delle cose che finiscono. Ma lo sfiorire dei fiori non ha un'origine, essa è solo nella nostra rappresentazione». Cfr. Antonio Gnoli, *Carmelo Bene. Nel gran teatro dell'infamia*, «la Repubblica», 10 novembre 1998 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/11/10/carmelo-bene-nel-gran-teatro-dell-infamia.html>, ultima consultazione 20 febbraio 2020).

<sup>143</sup> David Lorne Macdonald, *Incest, Narcissism and Demonality in Byron's "Manfred"*, «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», 25, 2, 1992, pp. 25-38 (qui p. 30).

<sup>144</sup> Peter L. Thorslev, Jr., *Incest as Romantic Symbol*, «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», 25, 2, 1992, pp. 25-38.

Angusto sarebbe il cielo per contenerla»<sup>145</sup>). Se Manfred denuncia la sua mancanza di «simpatia per la carne che respira», anche l'Amleto laforguiano, tradotto da Bene, aveva espresso concetti simili («e tu non sei che carne umana»<sup>146</sup>).

Come già era avvenuto per la nozione del tempo, nella traduzione del verso 224 Bene restituisce dall'originale di Byron il rafforzamento lessicale dato dalla ripetizione («My solitude is solitude no more»: II, ii, 224; tradotto da Bene «questa mia solitudine non è più solitudine»<sup>147</sup>), sfumata invece da Manganelli («la mia solitudine non è più solitaria»<sup>148</sup>). La condizione di agognata solitudine è guastata, per Manfred, dall'affollarsi delle Furie; per l'attore, essa è rovinata dalla ressa di 'esegeti' che, tra ammirazione e insofferenza, banalizzavano il suo pensiero e ne imitavano lo stile. Se infatti, sul piano artistico, la «teoria della solitudine» era stata riscontrata da Cosetta G. Saba come sostanziale per il cinema di Bene<sup>149</sup>, sul piano culturale, a detta di Giacchè, l'«eccezione» rappresentata da Bene nel panorama teatrale dei suoi anni ne aveva sancito proprio la «condanna alla solitudine»<sup>150</sup>. Una solitudine che, nel tempo, diverrà esistenziale e spietata, che ci restituisce lo stesso Bene nell'amaro racconto del lutto per il gatto domestico, il 19 maggio 1998. Tornato a casa dopo un seminario sul «verso di d'Annunzio» al Teatro Valle di Roma, dall'esito deprimente («Nauseato, riguadagno in un lampo la solitudine del mio eremo»<sup>151</sup>), Bene assiste alla morte del gatto, restandone sconvolto («Nel cervello sconvolto mi rimbalzano gli echi villani e stolidi del repellente fragore “umano” dei condannati a vita palchettisti del “Valle”, alternati all'indicibile stupore inanimato del gatto mio»<sup>152</sup>). Nelle parole di cordoglio, spese per l'animale amato, l'attore descrive una fase della sua vita che, in diversi scritti a lui dedicati, è stata spesso trascurata. Rispetto

---

<sup>145</sup> V. V. Majakovskij, *All'amato se stesso dedica queste righe l'autore*, in *Poesia russa del Novecento*, a cura di A. M. Ripellino, cit., p. 281.

<sup>146</sup> C. Bene, *Hamlet suite. Versione-collage da Jules Laforgue* in Id., *Opere*, cit., p. 1364.

<sup>147</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 937.

<sup>148</sup> *Mf.*<sup>2</sup>, p. 21.

<sup>149</sup> Cosetta G. Saba, *Carmelo Bene*, cit., p. 35; P. Giacchè, *Carmelo Bene*, cit., p. xv.

<sup>150</sup> P. Giacchè, *Premessa* a Id., *Carmelo Bene*, cit., p. XV.

<sup>151</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 405.

<sup>152</sup> Ivi, p. 406. Bene a sua volta, soffriva di uno stato di salute molto compromesso sin dall'intervento al cuore del 1987, in occasione del quale egli aveva dichiarato: «coi miei quattro bypass ho la morte in tasca»: cfr. R. Di Giammarco, *Il genio scandaloso che coltivava la solitudine*, «la Repubblica», 17 marzo 2002 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/03/17/il-genio-scandaloso-che-coltivava-la-solitudine.html>, ultima consultazione 16 gennaio 2020).

all'attrazione del vuoto, dell'inorganico e del nichilismo pur spesso inseguita da Bene, questo passo risuona come un lamento umano spontaneo, di istintivo dolore:

Questo gatto (una gatta deliziosa che da sempre ho nominato "gatto") è stato l'unico amico mio. Da sette anni. Signore incontrastato del giardino, ha tollerato le mie frequenti assenze, sfoderando un'autonomia straordinaria; così come ha saputo con-dividere questa mia solitudine spietata, da che ho deciso di non più soltanto limitarmi ad aborrire il "prossimo" più di me stesso, ma evitarne visione e contagio. Un'attrazione reciproca e affettuosa di due solitudini stellari. [...] Tu potessi sentire, amico mio!, – sentire non so dirlo –, quando adesso me ne stia qui, bocca e orecchie murate, come un silenzio altrove. Come te, che il silenzio non più fastidia.<sup>153</sup>

L'attaccamento alla vita («vivo, vivo per sempre»<sup>154</sup>) si manifesta nel prosieguo del monologo di Manfred, costruito da Bene, come di consueto, sfoltendo i versi dell'originale e rivisitando metricamente la versione di Manganelli. Quest'ultimo aveva così tradotto: «Ho affrontato la morte, ma nella lite degli elementi le acque si scostarono da me, cose fatali mi furono innocue; la mano ghiaccia di un demone spietato mi trattenne per un capello che non volle rompersi»<sup>155</sup>. Sprezzante verso la morte, il giovane nobile racconta di essere stato tenuto in vita, da un demone, proprio per un capello, recitando, nella versione di Bene i seguenti versi: «ho affrontato la morte, ma la mano ghiaccia / d'un demone spietato mi trattenne / per un capello che non volle rompersi»<sup>156</sup>. Si percepisce, in questo brano, la possibile affinità indiretta con un altro riferimento letterario caro all'attore: il terzo canto di Maldoror, nell'episodio del capello spezzato del Creatore, riportato da Bene sia nel testo di *A boccaperta*<sup>157</sup> sia, nuovamente, nelle riflessioni contenute nel saggio sulla *Voce di Narciso*<sup>158</sup>.

La Maga delle Alpi è la prima figura alla quale Manfred rivolge un rifiuto ostinato, gridato con piena emissione vocale («Obbedire? Chi? Spiriti ch'io comando? Farmi

---

<sup>153</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 406-407.

<sup>154</sup> Così in Byron, II, i, 244: «And live-- and live for ever»). Per la traduzione di Bene cfr. *Mf*.<sup>4</sup>, p. 938.

<sup>155</sup> *Mf*.<sup>3</sup>, p. 21.

<sup>156</sup> *Mf*.<sup>4</sup>, p. 938.

<sup>157</sup> C. Bene, *A boccaperta*, cit., p. 121.

<sup>158</sup> C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 74. In Italia, con i suoi richiami al poema, Bene ha offerto un contributo significativo alla notorietà dei *Canti di Maldoror*, del Conte di Lautréamont, pseudonimo di Isidore Ducasse (1868). Fra le opere successive alla 'riscoperta' da parte di Bene del poema, segnalo la composizione musicale di Sylvano Bussotti delle *Poésies à Maldoror* (2000).

schiavo di chi mi serve? Mai!»<sup>159</sup>). Rimasto nuovamente solo, Manfred muta improvvisamente stato d'animo e riflette angosciosamente sull'esistenza. In questo passo (in Byron: II, ii, 258-298), Bene opera un taglio vistoso al testo e concentra in un breve monologo di dodici versi l'espressione, da parte del protagonista, dei propri pensieri. Sono dunque soppressi i riferimenti storici alle vicende di Saul e di Pausania presenti nell'originale<sup>160</sup>. È inoltre plausibile che, nei versi di questo brano, Bene abbia potuto esprimere un omaggio a una poesia degli *Ossi di seppia* di Montale che era da lui particolarmente amata («Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / [...] Codesto solo oggi possiamo dirti, ciò che non siamo, ciò che non vogliamo»<sup>161</sup>).

Il confronto con il modello manganelliano offre lo spunto per una successiva rielaborazione poetica il cui esito, con una ripetizione quasi ossessiva e ridicolizzante, enfatizza le parole spese per la figura femminile e per l'amore stesso in quanto sentimento umano. L'aggiunta dell'articolo indeterminativo «una», in funzione pronominale («Che cosa è ora? Una che soffre per i miei peccati»<sup>162</sup>), è accompagnata, nella resa orale, da un segno interrogativo assente nell'edizione a stampa. La frase delimita in maniera significativa la distanza fra il protagonista e il suo oggetto d'amore e consente di rintracciare, fra le chiavi interpretative adottate da Bene, la messa in parodia di questi temi. Ciò che farà «gelare stranamente il cuore» al protagonista è altro dall'amore perduto, e sarà presto evocato. Così, dunque, si legge nel brano tradotto da Bene:

... Posso evocare i morti e domandare  
 cos'è quello che noi temiamo d'essere...  
 Non fossi mai vissuto, lei che amo  
 sarebbe ancora viva; lei che amo  
 sarebbe ancora bella e felice,  
 se non avessi amato. Dov'è ora?  
 Che cosa è ora? Una che soffre

<sup>159</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 938. Il passo qui citato corrisponde, nel poema di Byron, a II, ii, 252-254.

<sup>160</sup> 275-285: «The buried Prophet answered to the Hag / Of Endor; and the Spartan Monarch drew / From the Byzantine maid's unsleeping spirit / An answer and his destiny-- he slew / That which he loved unknowing what he slew, / And died unpardon'd-- though he call'd in aid / The Phyxian Jove, and in Phigalia roused / The Arcadian Evocators to compel / The indignant shadow to depose her wrath, / Or fix her term of vengeance-- she replied / In words of dubious import, but fulfill'd».

<sup>161</sup> Cfr. *supra*, p. 168 e n.

<sup>162</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 939.

per i miei peccati. O forse nulla.  
Fino a quest'ora non ho mai temuto  
d'evocare spiriti buoni o perfidi.  
Tremo e mi gela stranamente il cuore.  
Ma io so fare quel che più aborro<sup>163</sup>.

Con queste parole di angoscia e al tempo stesso di auto-esortazione, Manfred si avvia verso le nuove tappe del suo cammino. Il cambio fra la seconda e la terza scena del secondo atto è accompagnato, nell'esecuzione di Bene, da un breve rullo di percussioni a sostegno delle voci degli spiriti, declamate dall'attore con alternanza di toni e di ritmo. Delle tre Parche e delle due voci coinvolte in questa scena, egli conserva solo pochi versi della «seconda voce» e della prima parca. La prima è resa con voce nasale, incerta, concitata e quasi balbuziente. La velocità della navigazione della nave, descritta in questo brano, è enfatizzata dalla traduzione poetica di Bene, che così recita:

... la nave veleggiava veleggiava  
rapida. Non le ho lasciato una sola  
vela. Non un solo albero, non una tavola  
della sua coperta, né un disgraziato  
vivo, per lamentarsi del suo naufragio<sup>164</sup>.

Come già in precedenza («ages, ages»<sup>165</sup>), Bene non rinuncia alle ripetizioni di parola («veleggiava veleggiava») e ricerca anzi una rapidità stilistica sopprimendo la punteggiatura, una scelta congeniale alla sua resa orale. Così facendo, egli accentua la velocità del ritmo originale di Byron sin dal primo verso («The ship sail'd on, the ship sail'd fast,»; II, iii, 324), in misura maggiore rispetto a quanto avvenisse nella traduzione in prosa di Manganelli («Navigava la nave, navigava veloce»<sup>166</sup>). Con voce bassa, invece, egli declama i versi della seconda Parca, dedicati alla descrizione della città avvolta nella peste<sup>167</sup>. Il quadro lugubre della città circondata dall'epidemia, dipinto dalla Parca, è

---

<sup>163</sup> *Ibidem.*

<sup>164</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 939.

<sup>165</sup> Cfr. *supra*, p. 276.

<sup>166</sup> *Mf.*<sup>3</sup>, p. 24.

<sup>167</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 939: «...La città giace addormentata. / Il mattino, per deplorarla, albeggerà / su lei in lacrime. Lenta e sinistra / la nera peste... Dolore e angoscia, terrore / e male ammantano una nazione tutta. / Benedetti i morti che non vedono / il quadro della loro desolazione...».

bruscamente interrotto nel Manfred di Bene con un'azione inattesa: nel pieno del monologo, l'attore «strappa il foglio e cestina»<sup>168</sup>, come si legge testualmente nella didascalia al testo. Nella registrazione televisiva, l'azione è immortalata con un brevissimo cambio sequenza della durata di quasi due secondi. In essa, il copione di Bene è mostrato capovolto, inquadrato da una posizione speculare al punto di vista dell'attore. Il gesto improvviso, amplificato dal microfono, produce il suono di uno squarcio tempestoso e di una spaventosa lacerazione. Eseguendo un fermo della sequenza in questione, è possibile ricavare la seguente immagine:

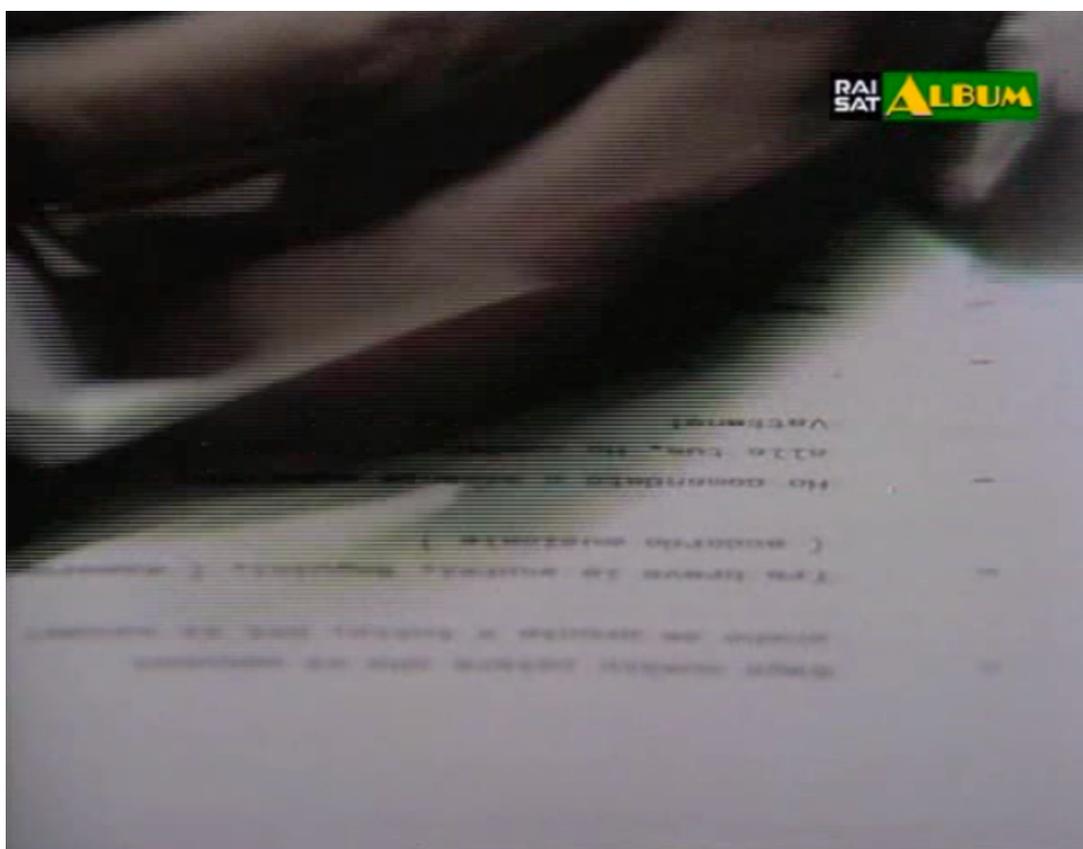


Figura 1. Manfred. 41'29" (fermo immagine)

Ribaltando l'immagine di centottanta gradi, si distinguono in maniera più nitida alcune parole leggibili:

---

<sup>168</sup> *Ibidem.*

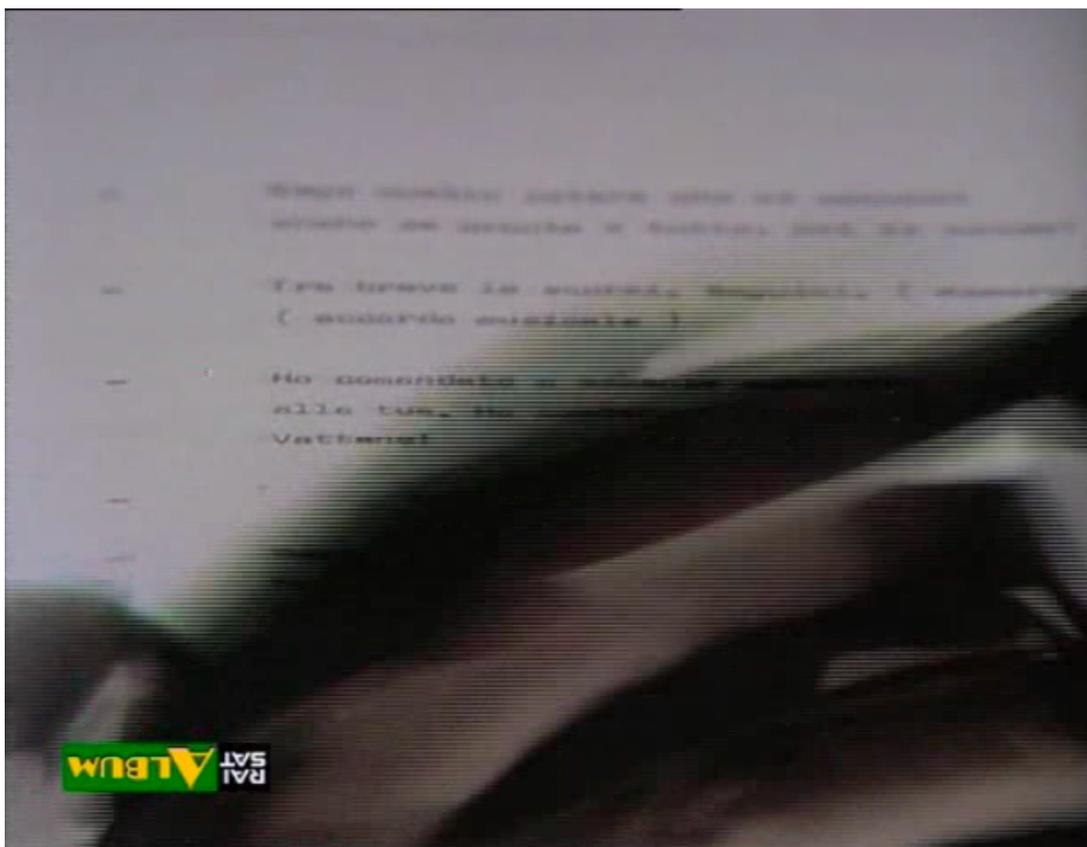


Figura 2. Manfred. 41'29" (immagine ribaltata di centottanta gradi)

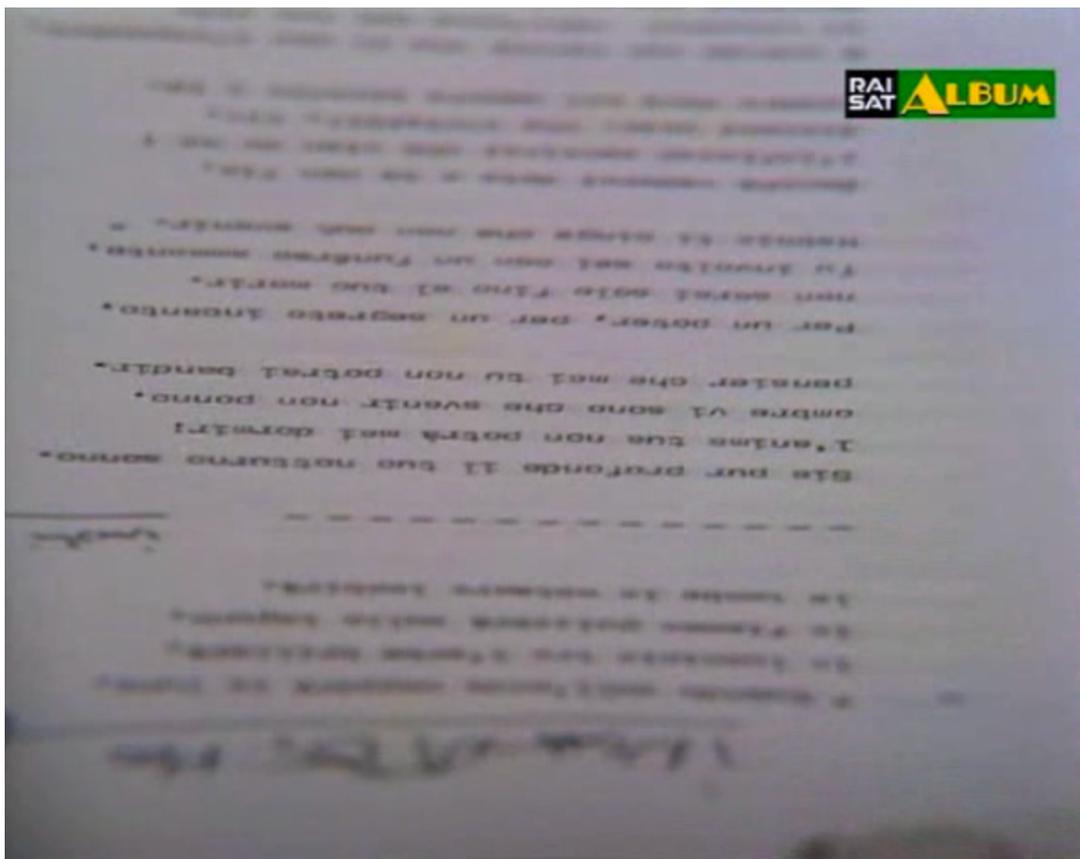
Nel foglio del copione di Bene qui mostrato, alla terza battuta, si leggono le seguenti parole, appartenenti a una delle ultime frasi pronunciate da Manfred: «Ho comandato a [essenza superiori] / alla tua. Ho [combattuto i tuoi padroni] / Vattene!»<sup>169</sup>. Non si tratta, dunque, della parte del testo che Bene stava recitando in quel punto, bensì di una parte conclusiva, ancora da venire rispetto allo svolgimento dello spettacolo.

Un'analoga azione, del resto, si era compiuta nel primo monologo iniziale di Manfred, del cui testo si è già parlato<sup>170</sup>: anche in quell'occasione, Bene aveva intercalato la declamazione sfogliando repentinamente un foglio di carta. Dopo aver valutato l'inutilità delle scienze e della filosofia, egli aveva infatti girato rapidamente pagina del

<sup>169</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 950 (cfr. in Byron, III, iv, 348-350: «I knew, and know my hour is come, but not / To render up my soul to such as thee: / Away! I'll die as I have lived-- alone»).

<sup>170</sup> Cfr. *supra*, p. 293.

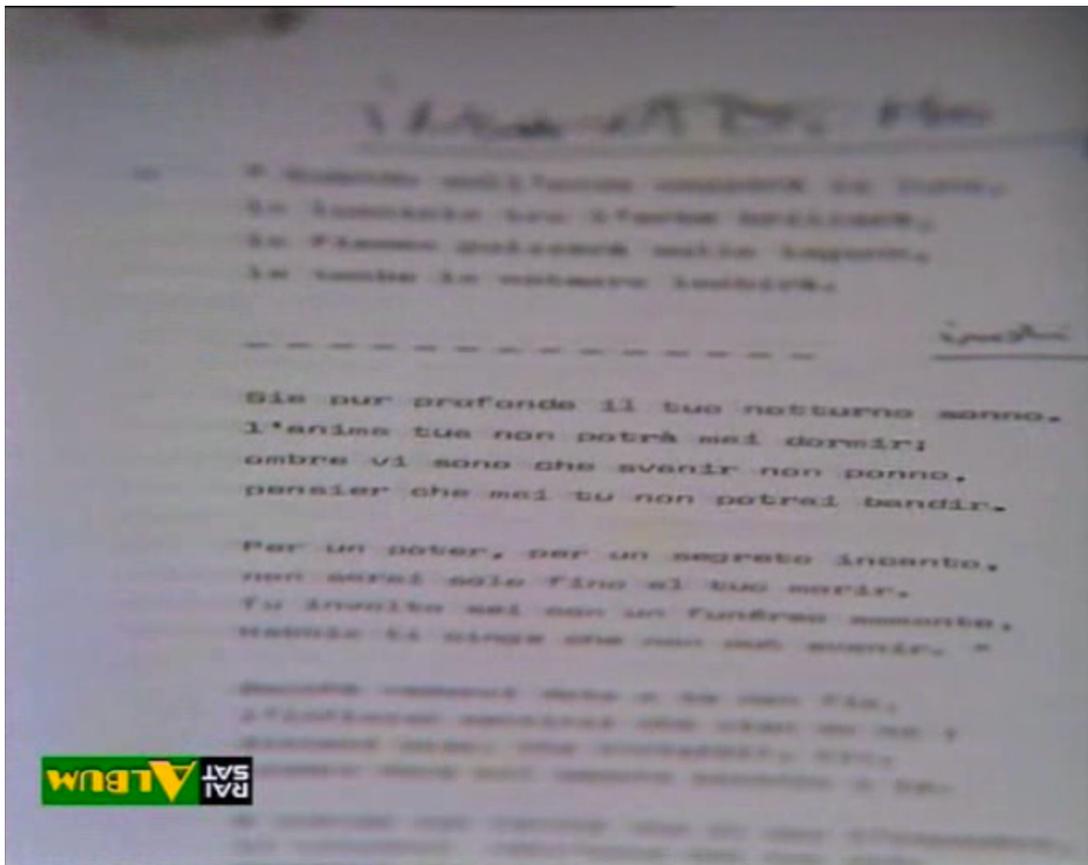
suo copione dopo aver pronunciato le battute: «A nulla valse, vano fu il tutto»<sup>171</sup>. Il cambio sequenza in questo caso è ancora più rapido (la durata complessiva è di un secondo), ma l'inquadratura è più nitida e mostra il foglio quasi nella sua interezza:



Anche in questo caso l'inquadratura ci presenta il foglio al rovescio, inquadrato frontalmente rispetto allo sguardo dell'attore. Ribaltando l'immagine è possibile leggere in maniera più chiara il testo contenuto:

---

<sup>171</sup> *Mf*<sup>4</sup>, p. 927.



Come si legge nella seconda e nella terza strofa, è qui riportato il testo dell'incantesimo della fine della prima scena del primo atto, nella traduzione di Pasquale De Virgili di cui ho parlato in precedenza («Sia pur profondo il tuo notturno sonno»<sup>172</sup>). Non sono purtroppo leggibili, per il momento, le due annotazioni a mano, che potranno essere esaminate se l'imminente riapertura dell'archivio di Bene consentirà uno studio diretto anche sui materiali di scena del *Manfred*.

Nel poema, frattanto, l'azione si è spostata alla reggia di Arimane, in vetta alla Jungfrau; ma di tali indicazioni scenografiche e dei personaggi coinvolti lo spettatore della versione beniana non può avere contezza. È tuttavia significativo il fatto che Bene conservi, nella sua edizione a stampa, l'indicazione didascalica («...La vetta dello Jungfrau. Entra il primo destino...»<sup>173</sup>), utile a ricordare all'attore il cambio di voce.

---

<sup>172</sup> Cfr. *supra*, p. 299.

<sup>173</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 939.

L'avvio della terza scena del secondo atto era stato suggerito da un veloce rullo di percussioni, a incitamento della voce dell'attore<sup>174</sup>; ora, dopo il lamento sulla desolazione della peste, il monologo di Manfred è seguito da un'invocazione, gridata con toni di sfida ed eroismo, rivolto alla reggia di Arimane:

MANFRED (forte, annuncia, sfidando...)  
Reggia di Arimane.  
Arimane sul trono che ha forma  
di globo di fuoco, circondato da spiriti!<sup>175</sup>

All'invocazione di Manfred rispondono gli spiriti, il cui Inno è musicato da Schumann in un brano di particolare forza drammatica. Le successive risposte dei quattro spiriti (in precedenza, essi erano sette) sono declamate da Bene con uso del *playback*: a questo proposito, è da segnalare il fatto che l'attore abbia deciso di ridurre significativamente il numero complessivo delle battute, rispetto al poema originale, preservando il nesso sostanziale dello scambio irrisolto fra Manfred e gli spiriti. Egli rifiuta di inchinarsi, seppur tale gesto gli sia stato ordinato, e si trova finalmente al cospetto di Arimane. Rispetto ai cinquantanove versi dell'originale (II, iv, 396-455) Bene riduce lo scambio con gli spiriti a sole undici battute, rendendolo con alternanza ravvicinata di domande e risposte e con i commenti musicali. Alla voce velata e misteriosa degli spiriti corrisponde la voce maestosa dell'antieroe, il cui grido d'orgoglio risuona con fermezza: «Io lo conosco e tuttavia, / vedete, non m'inchino»<sup>176</sup>. Anche in questo caso è da segnalare la decisione di disporre in versi una traduzione altrimenti molto simile alla versione in prosa manganelliana («Lo conosco; e tuttavia vedete: io non mi prostro»<sup>177</sup>); una vicinanza percepibile a ogni parola con la sola eccezione del verbo, per il quale Bene si mantiene più vicino al significato del testo originale («I know it; / And yet ye see I kneel not»; II, iv, 406-407). La vicinanza alla traduzione di Manganelli è anche ben riscontrabile alla

---

<sup>174</sup> Come è stato accennato, Bene aveva cominciato a maturare progressivamente un rapporto privilegiato con gli strumenti delle percussioni già nello *Spettacolo concerto Majakovskij*; nell'*Adelchi* del '84, musicato da Gaetano Giani Luporini, tale strumento diverrà l'unico accompagnamento a musicale a sostegno della sua voce: cfr. *supra*, p. 71.

<sup>175</sup> *Mf*.<sup>4</sup>, p. 940.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> *Mf*.<sup>3</sup>, p. 27.

conclusione di questo dialogo, reso in maniera identica da Bene («NEMESI: Chi vuoi disseppellire? / MANFREDI: Una che non ha tomba. Evoca Astarte»<sup>178</sup>).

L'avvio dell'evocazione di Astarte è preceduto da una frase musicale di violino, la cui presenza è indicata da Bene con la didascalia «(*Musica*)»<sup>179</sup>. Avviata la narrazione musicale, e coerentemente con la scelta di assumere su di sé tutti i ruoli, Bene declama l'evocazione di Astarte da parte della Nemese: l'effetto, per lo spettatore, è quello di un sostanziale accorpamento al personaggio di Manfred, ma i diversi registri della voce impiegati dall'attore consentono all'ascoltatore più attento di distinguere l'alternarsi delle situazioni. L'evocazione, troncata da Bene dell'ultima frase<sup>180</sup>, si conclude con la ripetizione, per ben tre volte, del verbo al modo imperativo. Nel caso di Bene, esso è indicato questa volta senza il punto esclamativo («Appari. Appari. Appari»); anche la resa orale, di conseguenza, riflette questa particolare scelta di un'invocazione che assume quasi il tono della rassegnazione.

Un ulteriore intervento è apportato da Bene alla didascalia relativa all'apparizione del fantasma di Astarte. Se nell'originale di Byron tale didascalia recita «The Phantom of ASTARTE rises and stands in the midst» ed è tradotta da Manganelli: «Appare nel mezzo, eretto, il fantasma di Astarte»<sup>181</sup>, Bene modifica il connotato della condizione del fantasma di Astarte: «*Apparizione nel silenzio / del fantasma di Astarte*»<sup>182</sup>. Il silenzio, assente in Byron, è dunque un elemento sottolineato da Bene, che anticipa un tema che diverrà centrale per lo scambio, basato su pochissime parole, che di lì a poco Manfred intratterrà con il fantasma dell'amata scomparsa. L'apparizione del fantasma non è immediatamente seguita dalla presa di parola da parte di Astarte. In questa sezione Bene non opera tagli e traduce fedelmente dall'originale inglese, fatta eccezione per l'ultima battuta di Nemese, mutilata dell'ultima proposizione: «And we are baffled also» (III, iv, 485), tradotta da Manganelli «noi siamo impotenti»<sup>183</sup>. La vicinanza al modello manganelliano è

---

<sup>178</sup> Cfr. *Mf*.<sup>4</sup>, p. 941 e *Mf*.<sup>3</sup>, p. 29.

<sup>179</sup> Cfr. *Mf*.<sup>4</sup>, p. 941.

<sup>180</sup> Bene rinuncia qui alla traduzione del verso 467: «Who sent thee there requires thee here!», reso invece da Manganelli come segue: «Chi ti mandò laggiù, qui ti richiama!»: cfr. Manganelli, cit., p. 29.

<sup>181</sup> *Mf*.<sup>3</sup>, p. 29.

<sup>182</sup> Cfr. *Mf*.<sup>4</sup>, p. 941.

<sup>183</sup> *Mf*.<sup>3</sup>, p. 30.

percepibile in quasi tutte le battute, con la sostanziale differenza della messa in metrica da parte dell'attore.

Fra i brani di maggior fortuna nel melologo schumanniano, vi è senz'altro l'evocazione di Astarte. Accompagnata dalla melodia di Schumann del brano *II. Ansprache an Astarte*, la declamazione di questi versi da parte di Bene si coniuga mirabilmente con la musica e raggiunge un esito di particolare suggestione drammatica. Anche in questo caso, un confronto fra la traduzione di Manganelli e la rielaborazione di Bene rivela l'intimo rapporto stabilito dall'attore con tale traduzione: in prosa la prima, in poesia la seconda. Per un riscontro visivo, trascrivo qui di seguito entrambi i passi. Nel testo di Manganelli sottolineo inoltre le parti che saranno poi usate dall'attore; nella versione di quest'ultimo aggiungo i segni grafici corrispondenti alle figure metriche per il raggiungimento dell'endecasillabo, privilegiato da Bene e congeniale alla sua declamazione. Così si legge nella traduzione manganelliana:

Odimi, odimi, Astarte! Parlami, amata: tanto ho sofferto, e soffro: guardami. Per te sono mutato non meno di quanto ti ha mutato la tomba. Troppo mi amasti, come io ti amai; non eravamo fatti per torturarci così, a vicenda, quantunque fosse empio amarci come noi ci amammo. Dimmi che non mi hai in odio, che io patisco punizione per entrambi, che tu sarai accolta fra i beati ed io morirò; giacché ora tutto ciò che è odioso cospira a legarmi all'esistenza – ad una vita che mi fa ripugnante l'immortalità – un futuro simile al passato. Non ho tregua; ignoro quel che chiedo e cerco; questo solo sento: quel che tu sei, e che io sono; prima di morire, vorrei udire di nuovo quella voce che per me fu musica. Parlami! Ti ho invocato nelle notti tranquille, ho spaventato gli uccelli sonnolenti tra i quieti rami, ho destato i lupi montani, le caverne hanno imparato il tuo nome, eco vana che mi rispondeva: molte cose mi risposero, uomini e spiriti, ma non tu. Parlami! Ho osservato le stelle fino al loro tramonto, ho scrutato invano il cielo per cercarti. Parlami! Ho vagato per la terra, ma non ho incontrato creatura a te simile. Parlami! Vedi: i demoni mi circondano; hanno pietà di me. Non li temo: non ho sentimento che per te. Parlami! Sdegnata anche... ma parla... non importa... ma che oda la voce... Questa volta... ancora!<sup>184</sup>

Tradotto da Bene, il medesimo brano ritrova la sua disposizione metrica mediante un uso abbondante di figure metriche che è possibile tentare di individuare con il computo sillabico:

---

<sup>184</sup> *Mf*<sup>3</sup>, p. 30.

Odimi, odimi, Astarte,  
amata, parlami! Tanto ho sofferto  
e soffro ancora tanto. Guardami  
La tua fossa non ti ha mutato tanto  
quant'io son mutato per te.  
Troppo mi amasti, come io ti amai.  
Non eravam[o] fatti per torturarci [così],  
quantunque fosse il più empio dei peccati  
amarci come noi ci amammo...  
Dimmi che tu non mi detesti...  
Che io sconto il castigo per entrambi,  
che tu sarai del numero beato,  
e io morirò... Perché finora tutto  
quel che odio cospira a incatenarmi  
all'esistenza, a una vita che mi esclude  
dall'immortalità, dove il futuro  
è simile al passato. Non ho tregua.  
Non so che cosa chiedere o cercare.  
Sento soltanto quello che tu sei  
e io sono. Ma, prima di morire

vorrei udire di nuovo quella voce  
che era la mia musica.  
Parlami! Ti ho invocato nelle notti  
serene, ho spaventato gli uccelli  
addormentati tra i silenziosi rami,  
per chiamare te...  
Ho risvegliato i lupi montani  
ho appreso alle caverne a riecheggiare  
invano il nome tuo adorato; tutto  
rispose, tranne la tua voce. Parlami!  
Ho errato sulla terra e non ho mai  
trovato a te l'uguale. Parlami!  
T'ho cercato tra le stelle a venire,  
ho contemplato il cielo inutilmente,  
senza trovarti mai. Parlami! Guarda,  
i demoni a me attorno, hanno pietà  
di me che non li temo ed ho pietà  
per te soltanto. Parlami! Sdegnata,  
se vuoi, ma parlami!... Dimmi  
non so che cosa, ma che io ti senta  
una volta ancora...<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> *Mf*.<sup>4</sup>, pp. 942-943.

Vale la pena segnalare che nella resa orale la dizione dell'ultima parola del monologo è scandita in levare da Bene e con enfasi sull'ultima sillaba («an-co-rá...»), con un voluto effetto di sospensione che suggerisce l'atto del protendersi verso il fantasma dell'amata, oggetto dell'evocazione. Altrettanto interessante è la voluta ripetizione della parola «pietà», nel sestultimo e nel quintultimo verso, a significativo rinforzo di un concetto centrale in questo brano; un concetto tuttavia non altrettanto evidenziato nella traduzione di Manganelli, ma pur suggerito dall'originale inglese mediante la ripetizione del verbo («feel»; II, v, 514-515) ed esito della traduzione di De Virgilio («senton / pietade»<sup>186</sup>). Nell'insieme del monologo è «Parlami!» il verbo su cui Bene esercita la maggiore forza declamatoria, enfatizzando l'azione disperatamente agognata da Manfred: questi, dopo aver esordito dicendo due volte «Odimi», ripete per ben sette volte il verbo «Parlami!», come sette erano stati gli spiriti apparsi nel primo atto.

Seppur all'insegna di una sostanziale adesione, in alcuni punti la traduzione di Bene differisce dalle soluzioni manganelliane. A questo proposito, è interessante constatare come le sistemazioni sintattiche di Bene, nei punti di maggior distacco dalla versione di Manganelli, appaiano ispirate dalle scelte ottocentesche di De Virgilio, adeguate a un uso moderno della lingua. La traduzione di quest'ultimo del medesimo passo così recitava:

- M'odi! deh m'odi!  
 Astarte, amata mia! – parlami! – Ah troppo  
 Io sopportai! troppo io sopporto! Almeno  
 D'un sol guardo mi degna! Ah no! la tomba  
Te non cangiò. quant'io per te cangiai.  
 Teneramente tu mi amasti, e il mio  
 Amor del tuo fu degno; e ancor che in noi,  
 L'amor con cui ci amammo, il più mortale  
 De' delitti si fosse; pur, creati  
 Non fummo noi per tormentarci insieme.  
 Dì che non m'odii; che de' falli nostri  
 Paghi la pena io sol; che benedetta  
 Sarai fra l'alme; che morir degg'io –  
 Poi che finora ogni abborrita cosa  
 A legarmi congiura all'esistenza;  
 Una esistenza che mi rende odiosa  
 L'eternitade istessa, ed un futuro

---

<sup>186</sup> *Mf*<sup>2</sup>, p. 73.

Tremendo al pari che il passato – Ah! ch'io  
 Bramo riposo, e riposar non posso!  
 Io non so che mai chiedo – in me non sento  
 Che l'esser mio, e l'esser tuo – vorrei  
 Udirti ancor, bear mi anco un momento,  
 Prima ch'io mora, di tua voce, un giorno  
 Sola armonia che mi scendea nel core!  
 Deh! Mi rispondi, o mia diletta! – parlami!  
 Poi che appellai te nelle eterne notti;  
 Poi che i dormenti augei scossi da' loro  
 Tranquilli rami; ed i montani lupi  
 Destai dal sonno; ed echeggiar le cave  
 Feci del vano tuo nome adorato.  
 L'eco rispose alla mia voce; i bruti,  
 I monti ancor, gli uomin, gli spirti – tutti  
 Risposero– tu sol silenziosa  
 Fra tutti fosti – Parlami! le stelle,  
 Il ciel con gli occhi, per vederti, io scorsi;  
 Ma tutto invan! Scorsi la terra, e mai  
 Trovar mi avvenne ciò che a te simile  
 Fosse in sembianza – Vedi? a me d'intorno  
Son demoni tremendi, e pur pietade  
 Senton essi di me – Nulla io non temo!  
 E per te sola, per te sola io sento!  
 Benchè sdegnosa, pur mi parla – Dimmi...  
Ma che chieder non so – ch'io t'oda ancora!  
 Che una volta, una volta a me favelli!<sup>187</sup>

La lettura della traduzione di De Virgillii risuona, nell'innesto operato da Bene, sia a livello semantico, sia ancora nel ritmo generale perseguito nella resa metrica. In più occasioni è possibile apprezzare le scelte di adesione al testo originale di Byron, raggiunte per il tramite della lettura di De Virgillii. Sulla base di questa struttura ottocentesca, Bene aggiornò l'uso della lingua avvalendosi in misura significativa della versione in prosa di Manganelli. L'esito fra queste tre componenti – l'estetica romantica di De Virgillii, la traduzione in prosa di Manganelli e la rielaborazione da parte dell'attore – costituisce la sintesi dell'operazione condotta da Bene sul testo letterario.

Nell'evocazione di Astarte, tale rapporto è emblematicamente riscontrabile, ad esempio, confrontando i diversi approcci adottati per la resa del quarto e del quinto verso.

---

<sup>187</sup> *Mf*<sup>2</sup>, pp. 73-74.

Qui la traduzione di Bene («La tua fossa non ti ha mutato tanto / quant'io sono mutato per te»<sup>188</sup>) si avvicina maggiormente alla struttura dell'originale («the grave hath not changed thee more / Than I am changed for thee»; II, iv, 489-490), rispetto a quanto non avvenisse in Manganelli. Questi aveva infatti invertito l'ordine delle proposizioni e aveva introdotto un comparativo di minoranza («Per te sono mutato non meno di quanto ti ha mutato la tomba»<sup>189</sup>); strade diverse da quelle percorse da Bene, il quale, in questo caso, sembra aver tratto maggiore ispirazione dalla resa di De Virgilio («Ah no! la tomba / Te non cangiò, quant'io per te cangiai»<sup>190</sup>). Un'analogha considerazione traspare nella traduzione del v. 508 («Acquainted with thy vainly echo'd name»), reso da Bene con «Invano il nome tuo adorato /»<sup>191</sup>: una forma più vicina alla versione ottocentesca di De Virgilio («Feci del vano tuo nome adorato»<sup>192</sup>), dalla quale Bene eredita la scelta dell'aggettivo «adorato», assente in Manganelli («il tuo nome, eco vana che mi rispondeva»<sup>193</sup>). Si osservi, infine, il secondo emistichio dell'ultimo verso dell'evocazione, reso da De Virgilio «ch'io t'oda ancora!»<sup>194</sup>, e da Bene «che io ti senta / una volta ancora...»<sup>195</sup>: una traduzione meno letterale della disposizione delle parole nel verso byroniano («but let me hear thee once-- / This once-- once more!»; II, iv, 516-517), resa più pedissequamente da Manganelli «ma che oda la voce... Questa volta... ancora!»<sup>196</sup>.

Nonostante le struggenti parole dell'evocazione, la risposta di Astarte è lapidaria e annuncia l'imminente «fine» alle «sventure terrene» del protagonista. Per ben tre volte, il fantasma pronuncia il nome del giovane tormentato, addirittura scandendone le sillabe nello spettacolo («Man-fre-di»). A questo proposito, può essere interessante sottolineare il fatto che Bene, per primo, eviti l'italianizzazione del nome del personaggio e, di conseguenza, del titolo del poema. Il suo «Manfred» resta tale dal titolo di Byron, mentre

---

<sup>188</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 942.

<sup>189</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 30.

<sup>190</sup> *Mf.*<sup>2</sup>, p. 72.

<sup>191</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 943.

<sup>192</sup> *Mf.*<sup>2</sup>, p. 72.

<sup>193</sup> *Mf.*<sup>3</sup>, p. 30.

<sup>194</sup> *Mf.*<sup>3</sup>, p. 72.

<sup>195</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 943.

<sup>196</sup> *Mf.*<sup>3</sup>, p. 30.

Manganelli aveva preferito «Manfredi» e De Virgilio «Manfredo»<sup>197</sup>. Tuttavia, proprio in questa scena, il solo fantasma di Astarte, nella versione beniana, appella qui il giovane tormentato «Manfredi», così come esso era stato già rinominato da Manganelli.

Il ‘dialogo’ fra i due personaggi è testualmente breve ma ritmicamente lento; la concisione delle frasi del testo è efficacemente resa da Lydia Mancinelli e da Bene con un rallentamento ritmico significativo della dizione, in dialogo con le frasi musicali. In questo brano la traduzione di Bene ricalca completamente la precedente versione di Manganelli, con la sola eccezione della prima battuta pronunciata da Manfred («Parla, continua! Io vivo in questo suono. / È la tua voce»<sup>198</sup>), dove l’attore eredita da De Virgilio la traduzione dall’originale inglese («I live but in the sound»; II, iv, 520; tradotto dall’abruzzese «in questo suono io vivo!»<sup>199</sup> e da Manganelli più liberamente «basta questo suono alla mia vita»<sup>200</sup>). Lo scambio di battute fra i due personaggi e l’uso preciso delle pause, ben evidenziate da i due attori, aumenta la sensazione di un dialogo impossibile e irrisolto. Il fantasma di Astarte è accompagnato da una musica che, a seconda dell’esecuzione, può dare esito a differenti letture. Freud ha fornito una interpretazione simbolica di questa scena all’insegna di una visione idealizzata della figura femminile, concepita da un ego maschile, che celerebbe in realtà un rapporto incestuoso (tema effettivamente al centro dell’opera)<sup>201</sup>. Volendo superare la teoria freudiana, Elizabeth Paley ha tuttavia sottolineato il rapporto potenzialmente conflittuale rispetto a tale immagine idealizzata, già insito nell’autonomia melodrammatica concessa da Schumann per l’esecuzione orale delle parole scritte<sup>202</sup>.

Scomparso il fantasma di Astarte e terminata la musica, gli spiriti e Nemese riprendono la parola per un ultimo scambio con Manfred. Questa parte del testo subisce un intervento sostanziale da parte di Bene, il quale riconduce a soli cinque versi le voci

---

<sup>197</sup> Anche una più recente traduzione, a cura di Diego Saglia, ha mantenuto invariato il nome di Manfred: cfr. George G. Byron, *Manfred*, a cura di Diego Saglia, Marsilio, Venezia 2019.

<sup>198</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 943.

<sup>199</sup> *Mf.*<sup>2</sup>, p. 74.

<sup>200</sup> *Mf.*<sup>3</sup>, p. 31.

<sup>201</sup> Si veda, anche a questo proposito, il già ricordato saggio di D. L. Macdonald, *Incest, narcissism and Demonicity in Byron's "Manfred"*, cit., pp. 25-38.

<sup>202</sup> E. Paley, *"The Voice Which Was My Music"*, cit., p. 6.

degli esseri fantastici, a commento della condizione di solitudine del protagonista. In particolare, sono due le voci riprodotte a teatro mediante l'uso del *playback*: « - Strano davvero! Notte dopo notte / ha vegliato per anni in questa torre / ... solo... v'è certamente qualche stanza / dove nessuno entra... / - Contentati di quello che già sai...»<sup>203</sup>. Questi ultimi versi, tuttavia, appartengono a un'altra scena nel poema drammatico di Byron: la terza scena del terzo atto, che sarà poi soppressa da Bene nella parte conclusiva dello spettacolo. L'attore opera dunque qui uno spostamento delle voci degli spiriti, attribuendo agli esseri fantastici parole che, nell'originale, erano invece attribuite al personaggio secondario di Herman.

Si consuma in questi cinque versi il passaggio fra la fine del secondo atto e l'inizio del terzo atto, la cui chiusura del sipario è naturalmente omessa da Bene. È sufficiente un cambio di illuminazione sul volto di Manfred (durante le voci degli spiriti, egli era quasi avvolto nell'oscurità) per restituire subito la parola al protagonista. Con voce sprezzante, Manfred si assicura brevemente che i preparativi nella sua torre, per progetti non esplicitati, siano stati predisposti, dialogando con un'altra voce (nell'originale, con Herman). È nuovamente la musica a suggerire lo stacco scenico (*N. 12. Dritte Abtheilung*).

Così come *molto lento* («sehr langsam») è il tempo della musica in questo brano, calmo è lo stato d'animo di Manfred al suo termine («c'è in me una calma / una serenità inspiegabile, finora / sconosciuta alla mia vita...»<sup>204</sup>). Il successivo incontro con l'Abate di San Maurizio, tuttavia, è accompagnato da una voce spaventosa, che Bene riproduce nello spettacolo con l'uso del *playback*. In questo modo, una figura potenzialmente salvifica, quella dell'abate, assume connotati di terrore: caratteristiche non espressamente suggerite da Byron, ma che non appaiono incoerenti con il tipo di rapporto con la religione intrattenuto dal personaggio di Manfred, non propenso ad accettare la strada della redenzione indicata dalla chiesa. Rifiutando il pentimento, e invocando per se stesso una punizione, il Manfred di Bene afferma la propria posizione spirituale e teologica nei confronti del ruolo dei 'mediatori': «[...] questo è un arcano / tra il cielo e me. Non scelgo

---

<sup>203</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 944.

<sup>204</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 944-945.

mediatori. / Se mai ho peccato contro i tuoi decreti, / prova e punisci»<sup>205</sup>. Una traduzione non letterale da parte di Bene che potrebbe rispecchiare in parte, almeno per gli anni di quell'operazione teatrale, la sua posizione intorno ai temi della fede e della religione. Nell'originale, infatti, Byron aveva affidato al suo protagonista parole dal significato diverso: «I shall not choose a mortal / To be my mediator» (III, i, 54-55), tradotte più fedelmente da Manganelli in «Non sceglierò un mortale a mediatore»<sup>206</sup>.

Il rifiuto della redenzione, tuttavia, non è motivato da un'esplicita ostilità verso la figura religiosa in quanto tale, che è invece inizialmente accolta da Manfred con benevolenza e cortesia. A questo proposito, è significativo che Bene abbia mantenuto invariato l'avvio del dibattito fra i due personaggi («Te ne ringrazio, reverendo padre. / Sii il benvenuto. Questa tua presenza / onora le mie mura e benedice / gli abitanti suoi... Eccomi, parla!»<sup>207</sup>). Tuttavia, la disillusione per il potere dei «sant'uomini» e il confronto con la propria angoscia sono tali da indurre Manfred a dare del «Vecchio» all'abate e a liquidare le sue offerte. Esortato da quest'ultimo ad accogliere gli insegnamenti spirituali della Chiesa (« - Tutto quanto la Chiesa può insegnarti»<sup>208</sup>), egli contrappone il potere temporale rievocando la figura di Nerone, «sesto imperatore di Roma». Nella resa di questo brano, Bene apporta uno degli interventi testuali di maggior suggestione poetica al verso 95 del poema originale («Some empire still in his expiring glance--»; III, i, 95), da lui tradotto «con un resto d'impero negli occhi»<sup>209</sup>. L'immagine della rovina e dell'imminente fine è così emblematicamente proiettata da Bene nello sguardo di Nerone, morto suicida; una scelta non suggerita né da Manganelli («non senza imperio nello sguardo agonizzante»<sup>210</sup>) né da De Virgili («Imperioso ancora, e 'l respingendo / con l'estrema una forza»<sup>211</sup>), ma che Bene individuò con spirito di auto-immedesimazione. Così egli ricorderà nel 1997 a questo proposito, discorrendo del suo modo di abitare la

---

<sup>205</sup> Ivi, p. 946.

<sup>206</sup> *Mf.*<sup>3</sup>, p. 35.

<sup>207</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 945.

<sup>208</sup> Ivi, p. 946.

<sup>209</sup> Ivi, p. 947.

<sup>210</sup> *Mf.*<sup>3</sup>, p. 37.

<sup>211</sup> *Mf.*<sup>2</sup>, *Manfredo*, cit., p. 83.

scena nell'intervista con Savarese: «Prima ti dai, dai quel che resta... un gesto un po' imperiale! Come ho tradotto io da Byron: “con un resto di impero...”»<sup>212</sup>.

I temi del mondo romano e delle rovine, per Bene, furono spesso fonte di ispirazione per analogie con il mestiere dell'attore. Basti pensare alla chiusura dei *Quattro modi di morire in versi*, il cui palcoscenico raffigurava un teatro in rovina<sup>213</sup>, e ai numerosi riferimenti alla concezione dell'arte come rovina di se stessi. Nell'inedito poema *Leggenda*, scritto nell'ultimo anno di vita, Bene rassegherà le «dimissioni imperiali» dal «mondo condòmino»<sup>214</sup>. Suggestioni dal mondo antico che l'attore, il cui nome completo era Carmelo Pompilio Realino Antonio, avrebbe rivolto in quegli anni anche nei confronti delle storie di Giulio Cesare e di Marco Antonio<sup>215</sup>.

È invece assente, nella versione di Bene, il lungo monologo di Manfred dedicato alle rovine del Colosseo (III, iv, 261-306). Nel poema originale, Byron aveva qui affidato al protagonista una digressione sulla decadenza delle rovine di Roma e sul fascino della loro struggente bellezza, contemplata in una notte di luna piena. Una scelta di omissione, da parte dell'attore salentino, che appare coerente con le sue numerose dichiarazioni di antiumanesimo e con il rapporto di insofferenza per le rovine di Roma. Così egli scriverà, in un passo della sua autobiografia del 1998:

---

<sup>212</sup> *Bene in cucina*, cit., pp. 164-165.

<sup>213</sup> Per una descrizione visiva del palcoscenico nell'edizione televisiva dello *Spettacolo-concerto Majakovskij*, cfr. Cosetta G. Saba, *Carmelo Bene*, cit., p. 100 («un palcoscenico divelto, pieno delle rovine, dei frammenti architettonici di un “teatro” devastato, sventrato; sul fondo (maxi-schermo) appaiono le alte fiamme di un fuoco (elettronico) che arde costantemente». Le rovine del teatro sono viste da Maurizio Grande come metafori degli stadi interiori dell'attore, da un lato, e del teatro di rappresentazione dall'altro: «L'attore giace fra le rovine del teatro degli eroi, nel tempio della rappresentazione che questo nuovo eroe sconsacra rendendola rovina al moderno, lusso inqualificabile, un'orgia di veli e di tessuti che sono altrettanti sipari dell'interiorità»: M. Grande, *L'automatico e l'autentico*, in *Per Carmelo bene*, cit., p. 24.

<sup>214</sup> «Rassegnare le tue dimissioni imperiali / dal mondo condòmino è no che non basta [...] Ecco son queste / le nostre dimissioni irrevocabili / per quanto attiene a che sa 'l disbrigo / cotidiano veterno attardato curioso / di ns. curatela d'mne provincia universa». Sul poema inedito *Leggenda*, terminato il 27 luglio 2000, cfr. le pagine di studio e le trascrizioni dei brani testuali a cura di Giorgino nel suo già ricordato volume *L'ultimo trovatore*, cit., pp. 337-338.

<sup>215</sup> Nel dialogo con Savarese del 1997, Bene propone alcuni riferimenti, in relazione a se stesso e al suo teatro, alle vicende di Cesare e di Antonio e Cleopatra, citate attraverso le due tragedie di Shakespeare. A questo proposito, cfr. *Bene in cucina*, cit., pp. 118-119, dove Bene ricorda la battuta «Cesare uscirà, Cesare non uscirà» dal *Giulio Cesare* (II, ii), e pp. 162-163, dove è presente un'analogia fra il rapporto di Antonio e Cleopatra e quello istituito con l'attrice Silvia Pasello nella *Macbeth Horror Suite* del 1997.

Nelle chiese non entravo, come già ho detto m'era cresciuta una forma di ripugnanza per i riti clericali. Le rovine non m'incuriosivano. Che restino lì queste rovine sverniciate, senza stucchi, questo Colosseo che sembra un enorme molare cariato, perché non lo abbattono?, mi dicevo. Non m'interessa. Mai interessato. Sono un antiumanista in ogni senso. Aveva ragione Jarry. Anche se allora non l'avevo ancora letto. *Bisogna rovinare le rovine*. Mi dava fastidio questa Roma in macerie<sup>216</sup>.

Sono numerosi, nella parte finale del *Manfred*, gli interventi testuali apportati da Bene nel segno della sottrazione. Dopo aver ricordato la figura di Nerone, Manfred declina nuovamente l'aiuto offerto dall'Abate ricordando le ultime parole dell'imperatore («Col romano rispondo: “Troppo tardi!”»<sup>217</sup>). Bene accorcia le successive battute dei due personaggi, concentrando l'attenzione sulle frasi per lui più significative. Ad esempio, nella denuncia dell'impossibilità a vivere la vita, ridotta da Bene a un solo verso («La mia natura è avversa a questa vita»<sup>218</sup>), rispetto al più lungo brano di Byron originale (III, iv, 116-123). Nel brano omissso sulle rovine di Roma, Manfred avrebbe invece pronunciato parole diverse, denotando un conflitto interiore e un attaccamento alla natura che è tuttavia sacrificato da Bene («I linger yet with Nature, for the night / Hath been to me a more familiar face / Than that of man;»; III, iv, 263-265). All'Abate di San Maurizio è lasciata una sola frase per esprimere il proprio spavento per le sorti di Manfred, il quale ribadisce ostinatamente il senso di estraneità alla vita terrena («Non stupirti / se sono quel che sono, ma che io sia / nato e che, essendo io esistito, io viva!»<sup>219</sup>).

Prima di volgersi al proprio destino, Manfred dedica un ultimo, struggente, saluto al sole. Il brano, fra i più noti dell'opera di Byron (III, ii, 172-201), è concentrato da Bene in sette versi, ricavati unendo la parte iniziale con quella finale del monologo originale, dal quale è soppresso lo svolgimento centrale. L'innesto operato dall'attore unisce infatti il vocativo del primo verso («Glorious orb!»: III, ii, 174) con gli ultimi sette dell'originale (194-201). Anche in questo caso, egli rispetta la misura dell'endecasillabo, raggiunta con un'abile operazione di *collage* testuale di confronto fra il testo originale, la traduzione di

---

<sup>216</sup> C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 48.

<sup>217</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 947. Qui Bene traduce letteralmente da Byron («I answer with the Roman-- / 'It is too late!'; III, iv, 96-97).

<sup>218</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 947.

<sup>219</sup> *Ibidem*.

Manganelli e gli spunti romantici di De Virgili, uniti dall'uso delle figure metriche. Propongo, qui di seguito, un'analisi del brano nella traduzione di Bene:

Glorioso astro, tu sorgi e risplendi  
e tramonti nella tua gloria. Addio!  
Non ti vedrò mai più. Come il mio primo  
sguardo d'amore, prima meraviglia,  
fu per te, prendi tu questo mio ultimo.  
Non splenderai mai più sopra un vivente  
a cui la vita sia stata più fatale.  
Svanì... lo seguò...<sup>220</sup>

Come accennato, il primo verso del monologo è abilmente composto da Bene unendo il primo emistichio del verso 174 («Glorious orb») con la fine del 194 («thou dost rise») e l'inizio del 195 («And shine»). La soppressione dei venti versi intermedi, oltre a focalizzare maggiormente l'espressione vocale dell'attore in un numero ridotto di parole, ottiene una voluta ripetizione dei nessi «glorioso» e «gloria», associati al sole. Sempre relativamente a questo primo verso, è da segnalare la resa più letterale da parte di Bene per l'aggettivo «glorious», tradotto in «glorioso», e la particolare scelta di «Astro» per «orb». L'ispirazione, per quest'ultima parola, è ricavata da De Virgili, che aveva infatti tradotto («O glorioso, / Mirabil astro»<sup>221</sup>), mentre Manganelli aveva preferito più sobriamente «Splendida sfera»<sup>222</sup>. Bene dunque eredita la traduzione dell'abruzzese, ma sopprime la particella dell'«o» vocativo, la sineresi nella seconda sillaba di «glorioso» e l'aggettivo «Mirabil».

Nel prosieguo del monologo sono visibili le affinità sia con la traduzione di Manganelli sia con quella di De Virgili. Nei confronti della prima, essa si manifesta in maniera lampante nel ricalco testuale operato da Bene nella traduzione dei versi 195-196 di Byron («Addio! / Non ti vedrò mai più»<sup>223</sup>). Talvolta il *collage* operato dall'attore appare frutto di innesto fra le due traduzioni precedenti, come ad esempio nella

---

<sup>220</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, pp. 947-948.

<sup>221</sup> *Mf.*<sup>2</sup>, p. 88.

<sup>222</sup> *Mf.*<sup>3</sup>, p. 38.

<sup>223</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 947; *Mf.*<sup>3</sup>, p. 38. Già Manganelli aveva tradotto i versi di Byron («Fare thee well! / I ne'er shall see thee more») in «Addio! Non ti vedrò mai più». Sulla base di questa resa, Bene distribuisce metricamente il testo nella misura dell'endecasillabo.

rielaborazione dei versi 197-199, dove Bene accoglie parti dell'una e dell'altra. I suoi versi «fu per te, prendi tu questo mio ultimo. / Non splenderai mai più sopra un vivente / a cui la vita sia stata più fatale<sup>224</sup>» appaiono infatti debitori delle precedenti traduzioni. Da De Virgili, per la particolare scelta di tradurre l'inglese «one» con «vivente»<sup>225</sup> (per Manganelli: «uomo»<sup>226</sup>), e più in generale per l'impostazione della proposizione («Né brillerai sopra un vivente»<sup>227</sup>); da Manganelli, per la resa dei versi 199 e 200 di Byron («To whom the gifts of life and warmth have been / Of a more fatal nature»<sup>228</sup>), che lo scrittore aveva già tradotto nella seguente maniera: «cui i doni e l'ardore della vita siano stati più fatali»<sup>229</sup>. Dopo aver impostato il verso sulla forma ottocentesca, Bene si avvale della traduzione più moderna di Manganelli e vi inserisce la struttura metrica, raggiungendo il risultato poco sopra trascritto («Non splenderai mai più sopra un vivente / a cui la vita sia stata più fatale»<sup>230</sup>). Una operazione analoga è percepibile nella resa del penultimo verbo del monologo («sparì»; in Byron era «He is gone»<sup>231</sup>): qui Bene condivide con Manganelli la scelta del medesimo verbo («È scomparso»<sup>232</sup>), ma coniuga con De Virgili il tempo dal passato prossimo al passato remoto («disparve»<sup>233</sup>).

Pronunciato il suo ultimo commiato dal Sole, Manfred si trova nuovamente al cospetto dell'Abate di San Maurizio. È qui interamente soppressa da Bene la scena terza dell'ultimo atto, dedicata all'incontro con il personaggio di Herman nell'ora del crepuscolo. Come si è visto in precedenza, tuttavia, i primi cinque versi di questa scena («È strano, notte dopo notte, [...] Contentati di quello che già sai...»<sup>234</sup>) erano stati già espunti da Bene e spostati nel dibattito con gli spiriti prima dell'apparizione del fantasma di Astarte. Parimenti, è eliminato da Bene il primo monologo della quarta scena, contenente la memoria delle rovine romane e del Colosseo.

---

<sup>224</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, pp. 947-948.

<sup>225</sup> *Mf.*<sup>3</sup>, p. 39.

<sup>226</sup> *Ibidem.*

<sup>227</sup> *Ibidem.*

<sup>228</sup> III, iv, 199-200.

<sup>229</sup> *Mf.*<sup>3</sup>, p. 39.

<sup>230</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 948.

<sup>231</sup> III, iv, 200.

<sup>232</sup> *Mf.*<sup>3</sup>, p. 39.

<sup>233</sup> *Mf.*<sup>2</sup>, p. 89.

<sup>234</sup> Cfr. *supra*, p. 944.

La narrazione riprende dunque con l'ingresso dell'Abate (Bene annota, come didascalica, «voci concitate»<sup>235</sup>). Rispetto ai nove versi di Byron (305-313), l'attore accorcia la battuta del monaco a quattro versi, composti unendo parti di frasi tagliate dall'originale e traendo spunti dalle traduzioni dalle scelte di De Virgiliis e Manfred. Le parole pronunciate dall'Abate («Mio signore di nuovo perdono / Mi fosse concesso / richiamare una nobile anima / non del tutto perduta») sono frutto dell'accostamento dei versi 305-306 («My good Lord! / I crave a second grace») e 311-314 («I should / Recall a noble spirit which hath wander'd / But is not yet all lost»).

Il dialogo a due voci tra Manfred (Bene) e voce registrata (*playback*) si arricchisce con l'ingresso degli accordi musicali, ripetuti dopo il verso 317 («What dost thou see?»; Bene: «Che vedi?»<sup>236</sup>), 320 («-- now tell me what thou seest?»; Bene: «dimmi: cosa vedi»<sup>237</sup>), 333 («-- he is unbidden»; Bene: «è apparso senza il mio permesso»<sup>238</sup>). Sono invece seguiti da un solo accordo i versi 339 («Come!»; Bene: «Vieni»<sup>239</sup>) e 340 («Speak!»; Bene: «Rispondi!»). Nella edizione televisiva, entrambi gli interventi musicali sono accompagnati visivamente dall'immagine delle mani di Bellugi impegnate nella direzione d'orchestra. La tensione drammatica del dialogo cresce con lo scorrere delle battute; nell'edizione la voce registrata dell'Abate diviene quella dello Spirito, resa anch'essa con l'uso del *playback*. Nell'ascolto delle voci registrate, Manfred mantiene una postura immobile, con lo sguardo rivolto verso il basso. Invitato a seguire lo spirito, egli irrompe tuttavia con veemenza e grida il proprio rifiuto. Bene preserva fedelmente il testo originale ricalcando, ancora una volta, la traduzione di Manganelli. Se infatti questi aveva così tradotto:

MANFREDI	Parla! Qual è la tua missione?
SPIRITO	Vieni!
ABATE	Che sei, ignoto essere? Rispondi! Parla!
SPIRITO	Il genio di questo mortale. Vieni: è ora!
MANFREDI	Son pronto a tutto, ma nego il potere che mi convoca. Chi ti manda?

---

<sup>235</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 948.

<sup>236</sup> *Ibidem.*

<sup>237</sup> *Ibidem.*

<sup>238</sup> *Ibidem.*

<sup>239</sup> *Ibidem.*

SPIRITO In breve lo saprai. Vieni!  
 MANFREDI Ho tenuto in mio potere essenze assai più alte di te, ho affrontato i tuoi padroni.  
 Vattene!  
 SPIRITO Mortale, la tua ora è giunta, vieni; ti dico.  
 MANFREDI Sapevo e so che è giunta la mia ora; ma non renderò la mia anima ad un tuo pari.  
 Via! Morirò come vissi: solo.  
 SPIRITO Chiamerò dunque i miei fratelli. Sorgete!<sup>240</sup>

il medesimo passo (III, iv, 338-352) è reso da Bene con una traduzione molto vicina, con l'aggiunta di poche varianti che appaiono ispirate dal confronto con la resa di De Virgili. È inoltre interessante constatare che in questo caso Bene non rinuncia a indicare la presenza dello spirito come nome del rispettivo 'personaggio'. Così si legge infatti nel brano in questione, all'interno del quale sottolineo le varianti rispetto alla versione manganelliana sopra citata:

MANFRED Parla: qual è la tua missione?  
 SPIRITO ...Vieni!  
 ABATE Chi sei tu, ignoto essere? Rispondi! ~~Parla!~~  
 SPIRITO Il genio di costui<sup>241</sup>. Seguimi, è l'ora!  
 MANFREDI Nego questo potere che mi convoca anche se pronto a tutto<sup>242</sup>. Chi ti manda?  
 SPIRITO In breve lo saprai. Seguimi.<sup>243</sup> Vieni!  
 MANFREDI Ho comandato^a essenze superiori /  
 alla tua. Ho combattuto^i tuoi padroni.  
 Vattene!  
 SPIRITO ~~Mortale~~, La tua ora è giunta. Vieni! ~~ti dico~~.  
 MANFREDI Sapevo e so che la mia ora è giunta ~~la mia ora~~;  
 ma non ~~renderò a dar~~ la mia anima ad un tuo pari.  
~~Via!~~ Vattene! Morirò come ho vissuto ~~vissi~~: solo.  
 SPIRITO ~~Chiamerò~~ Vengano dunque i miei fratelli!  
 Ehi, voi, sorgete!<sup>244</sup>

<sup>240</sup> *Mf*.<sup>3</sup>, pp. 43-44

<sup>241</sup> In De Virgili: «Io sono / Il genio di costui»: *Mf*.<sup>2</sup>, p. 99.

<sup>242</sup> Rispetto alla traduzione di Manganelli («Son pronto a tutto, ma nego il potere che mi convoca») Bene inverte in questa frase l'ordine delle proposizioni («Nego questo potere che mi convoca anche se pronto a tutto»). Cfr. *Mf*.<sup>4</sup>, p. 949.

<sup>243</sup> In questo caso Bene sopprime la ripetizione del verbo, pur presente nell'originale («come, come»; III, iv, 344). Si tratta di una situazione inversa rispetto ai numerosi casi precedenti dove l'attore – come si è visto – aveva spesso prediletto l'enfasi della ripetizione.

<sup>244</sup> *Mf*.<sup>4</sup>, pp. 949-950.

L'evocazione ottiene l'effetto desiderato e l'Abate, in un primo momento, tenta disperatamente di allontanare gli spiriti maligni. Lo Spirito, tuttavia, decreta che la sorte di Manfred è ormai segnata («Vecchio, costui è perduto! Vieni! Vieni!»<sup>245</sup>); il giovane, per parte sua, reagisce con parole di orgoglio e di disperazione, tradotte da Bene «Io vi sfido! Anche se l'anima mi sfugge»<sup>246</sup>. È da segnalare, relativamente a questo passo declamato da Bene, l'anticipo di una parte di testo che, nella scrittura di Schumann, era invece prevista subito dopo il rapido svolgimento della scala musicale lì contenuta. Così facendo, egli sovrappone sulla scala musicale il testo declamato, originariamente concepito dal compositore come successivo a essa. L'accordo che dà lo spunto all'avvio del testo è infatti correttamente seguito dalle parole «Io vi sfido!», che Bene pronunzia una sola volta. Nell'originale il verbo era invece ripetuto due volte: in Byron all'inizio e alla fine dei vv. 359 e 360 («I do defy ye,-- though I feel my soul / Is ebbing from me, yet I do defy ye;»); in Suckow, all'inizio della frase («Ich weise euch zurück zurück»<sup>247</sup>), con una voluta ripetizione tra il verbo frasale *zurück weisen* (rifiutare, respingere) e l'avverbio *zurück* (indietro). Tuttavia, dopo aver pronunciato queste parole, Bene non attende la fine della veloce scala musicale, ma si giustappone ad essa ritmicamente completando l'endecasillabo con melodia della voce decrescente: «Anche se l'anima mi sfugge». La velocità nella dizione orale di questo verso, da un lato, insegue il ritmo e la dinamica (*fortissimo*, *forte*) della frase musicale; dall'altro, enfatizza il connotato di fuggevolezza dell'anima, nei suoi ultimi attimi di vita terrena.

L'intervento musicale operato da Bene, in sintesi, anticipa qui il dettato schumanniano, ma non ne tradisce l'effetto complessivo, rivelando un'attenzione di notevole precisione ed efficacia nei confronti dell'impostazione che il compositore aveva concepito come punto massimo di incontro fra parola e musica. Nella parte conclusiva dell'opera 115 (*14. Senza titolo*, e *15. Coro religioso*) il testo parlato era infatti stato interamente ritmato musicalmente da Schumann, salvo per un solo verso («Kalt, bis sum

---

<sup>245</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 950. Anche in questa battuta Bene riduce significativamente il dettato byroniano, abbreviandone la lunghezza dai cinque versi originali (III, iv, 364-368) a uno solo.

<sup>246</sup> *Ibidem*. Manganelli traduce il medesimo verso come segue: «Io vi sfido, sebbene senta che l'anima vien meno, io vi sfido» (*Mf.*<sup>3</sup>, p. 44).

<sup>247</sup> Posgaru [*pseud.* Karl Alfred Suckow], *Manfred*, cit., p. 174.

Herzen kalt», nell'avvio del Requiem conclusivo). Ormai i confini fra i due mondi, quello degli uomini e quello degli spiriti, sono stati definitivamente abbattuti e, di conseguenza, anche le barriere tra musica e parola sono venute meno, a favore di un nuovo di tipo di linguaggio, verbale e non verbale al tempo stesso. Con notevole cura Bene rispetta la concezione schumanniana trasferendo nella lingua italiana una comprensione ritmica basata sul tedesco. Non a caso, nelle incisioni musicali del *Manfred*, il rispetto di tale scansione è solitamente apprezzabile nelle esecuzioni sinfoniche tedesche, previo un lavoro di preparazione specifica degli attori in merito alla declamazione metrica. Bene, per parte sua, adatta alla lingua italiana e piega alla propria sensibilità di attore il testo scritto alla resa orale, raggiungendo soluzioni particolarmente efficaci come quella appena descritta.

Il resto della battuta di *Manfred* è declamato da Bene senza l'accompagnamento della musica. La scansione degli emistichi degli endecasillabi è particolarmente rilevabile nella resa orale dell'attore, segnata da un ritmo incalzante la cui *climax* è raggiunta nella chiusura del verso finale («quel che prenderete / lo dovrete strappare brano a brano»<sup>248</sup>). Un ultimo intervento significativo è apportato da Bene nelle successive due parti testuali di *Manfred*, accorpate in una sola battuta di dodici versi composto dall'unione dei vv. 369-373 e 397-401 del poema di Byron, dal quale è anche soppresso il breve e ultimo intervento dello Spirito (382-383<sup>249</sup>).

È dunque la morte, e non gli spiriti, a cogliere la vita di *Manfred*. Sconfitti i 'falsi demoni', il giovane appare pallido e ansimante, volto al proprio destino. La scomparsa dei demoni, pur segnalata da Bene con una didascalia apposita nel testo a stampa, non è un fenomeno visivamente percepibile. Sono le prime note del Requiem per coro e orchestra di Schumann (*N. 15. Schluss-Scene. Klostersong*) a introdurre la scena finale, nella quale l'attore sopprime tutte le parti di testo ad eccezione delle sole ultime parole pronunciate da *Manfred*: «Vecchio, / non è così difficile morire»<sup>250</sup> (per Manganelli:

---

<sup>248</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 950. In questo passo, la traduzione di Bene è più vicina alla forma originale di Byron («what ye take Shall be ta'en limb by limb»; III, iv, 363-364), rispetto alla versione di Manganelli «dovrete prendermi brano a brano» (*Mf.*<sup>3</sup>, p. 44)

<sup>249</sup> Così afferma lo Spirito nella sua ultima, inconclusa, affermazione: «But thy many crimes / Have made thee--». Manganelli traduce il verso «Ma I tuoi molti delitti ti hanno fatto...» (*ibidem*).

<sup>250</sup> *Mf.*<sup>4</sup>, p. 951.

«Vecchio! Non è così difficile morire»<sup>251</sup>). Nel finale dello spettacolo teatrale, sono soppresse da Bene le battute conclusive dell'Abate e la breve risposta di Manfred. È interessante, tuttavia, che l'attore avesse pur tradotto questa parte di testo nella sua rielaborazione, che è possibile dunque soltanto leggere nell'edizione a stampa:

*(i demoni scompaiono)*

ABATE – ... Come sei pallido: le tue...  
labbra... smorte...  
il tuo petto... ansima. Volgi una preghiera  
al cielo... anche... con il solo pensiero...  
prega... non morire così...

MANFRED – ... Addio... dammi la mano...

ABATE – Fredda... freddo... anche il cuore...  
Ahimè, che senti?<sup>252</sup>

Rispetto a questo scambio di battute finali, presente nell'edizione a stampa ma assente nella realizzazione teatrale, la versione orale appare dunque esito di un'ulteriore e significativa operazione di sottrazione (cifra poetica dell'intero spettacolo), lasciando nel vuoto e nel silenzio il peso di parole non pronunciate. Bene declama lentamente l'ultima frase di Manfred, intervallando le parole con brevi e ritmate pause dopo «Vecchio» e prima di «morire».

Non occorre che l'Abate, nell'elaborazione di Bene, dichiarò ad alta voce il decesso del protagonista<sup>253</sup>. Fra visibile e invisibile, udibile e non udibile, si conclude così il *Manfred* di Bene. Dopo aver pronunciato le sue ultime parole, l'attore chiude gli occhi e il buio del teatro cala sul suo volto e sul non-luogo dell'intero teatro, divenuto spazio metafisico. Il breve silenzio che separa il testo di Byron dal Requiem di Schumann risuona come un frammento di ascolto dell'eterno. Al netto delle soppressioni testuali precedenti,

---

<sup>251</sup> *Mf.*<sup>3</sup>, p. 45. I versi conclusivi di Byron (III, iv, 411) recitano: «Old man! 't is not so difficult to die».

<sup>252</sup> Bene, *Manfred*, cit., p. 951.

<sup>253</sup> Così recita Byron, ai versi conclusivi del poema drammatico 412-413: «He's gone, his soul hath ta'en its earthless flight; Whither? I dread to think; but he is gone». È interessante ricordare che Manfred aveva usato lo stesso verbo («he is gone»; cfr., ad esempio, il verso già ricordato III, ii, 200; *supra*, p. 333) anche per le sparizioni dei personaggi nel corso del poema. In questo senso, la morte di Manfred sembra essere indicata dal poeta come un andar via, un passaggio oltre.

il canto riprende dalla frase «*Et lux perpetua, et lux perpetua luceat eis, luceat eis!*». Da una fonte lontana, la luce illumina le figure del coro e dell'orchestra; le mani e il volto del direttore d'orchestra accompagnano la parte conclusiva della musica. Ad occhi chiusi, Bellugi porta a termine la direzione con compostezza, pur nel completo trasporto e nell'immedesimazione.



## CONCLUSIONI

Il 6 ottobre 2000 Carmelo Bene depositava a Roma il suo testamento, che conteneva fra l'altro le indicazioni per il progetto, poi interrotto e oggi ancora atteso, della «Fondazione Immemoriale»: fra le aree dell'«opera totale» di Bene, quella «concertistica» era indicata in prima posizione all'interno del lungo elenco dei diversi ambiti artistici nei quali l'attore aveva declinato la propria ricerca nel corso della sua vita e dei cui materiali egli predispondeva una nuova sistemazione archivistica, a uso e vantaggio di una futura attività di studio in sua memoria<sup>1</sup>.

Rimasta a lungo e in larga parte nell'ombra, proprio la svolta concertistica, esaminata in questo elaborato, si presenta come uno dei punti di raccordo di maggior interesse storico, teorico e critico nella straordinaria vicenda dell'artista salentino: sia per il ruolo di fase culminante all'interno del cammino da lui solcato, sia per la collocazione particolare che essa viene ad assumere nella storia del teatro, ponendosi insieme come eredità del passato e come traccia per futuri percorsi. Già ampiamente riconosciuto sul piano del valore artistico, ma ancora sommerso sul fronte della documentazione archivistica e della sua analisi, il contributo di Bene al teatro italiano ed europeo può essere ulteriormente valorizzato se esaminato in prospettiva storica. Profondamente legato alla cultura sia del suo tempo sia del passato, intimamente animato da vocazioni letterarie e filosofiche, innervato da radici solide da lungo tempo nella storia del teatro, Bene poté giungere agli esiti irripetibili del suo vortice produttivo proprio in virtù della sua straordinaria capacità di sintesi culturale e di elaborazione creativa, governata ben oltre l'inerzia trascinatrice delle correnti.

Nel primo dei *Quattro momenti su tutto il nulla*, ulteriore e definitiva *summa* teorica dell'artista risalente al maggio del 2001, la declamazione dell'*Ansprache an Astarte* dal

---

<sup>1</sup> Il testo del documento è consultabile in «Archivi per la storia: rivista dell'Associazione nazionale archivistica italiana», 17, 2, 2004, ed è ancora disponibile in una copia dell'ex sito web della Fondazione (<https://web.archive.org/web/20060508060843/http://www.immemorialecarmelobene.it/images/testamento.pdf>).

*Manfred* di Byron-Schumann apre la trattazione dedicata al «Linguaggio». L'importanza attribuita da Bene alla «parte sinfonica» della sua carriera è espressamente formulata nell'intervista con Nicola Savarese del 1997: «Basterebbe questo, non avessi fatto né il cinema, né la radio, né il teatro, né la televisione!»<sup>2</sup>. Eppure, guardando retrospettivamente al percorso dell'artista, proprio l'approdo ai melologhi mostra in maniera lampante i nessi con le attività precedentemente coltivate: in questo senso, l'incontro fortunato e costruttivo con alcuni esponenti della musica fu un collante fondamentale per la maturazione di un percorso che, come si è visto, accompagnò l'artista sin dal suo esordio. Rispetto al rapporto conflittuale intessuto con il mondo del teatro, il riconoscimento di un approccio costruttivo con altri artisti del suo tempo consente di superare un *Leitmotiv* ricorrente nella narrazione a posteriori dell'*enfant-terrible*, solitamente presentato come privo di alleanze e raffigurato come un viandante solitario.

Numerose sono state le sorprendenti conferme, dipanatesi con maggiore chiarezza nel lavoro di scavo, rispetto all'ipotesi sin dall'avvio sostenuta di una plausibile confluenza in Bene, in forma indiretta o diretta, di percorsi a lui anteriori. Osservando il cammino biografico dell'artista con una particolare attenzione rivolta ai temi dell'attorialità, da una parte, e ai progetti musicali (realizzati e irrealizzati) dall'altra, ho tentato di riordinare le tappe dell'elaborazione di una concezione del teatro orientata alla predilezione per la declamazione del testo poetico. Le passioni per la letteratura e per la musica, a questo proposito, furono alcuni dei fili fondamentali intorno ai quali Bene andò tessendo i nodi della rete che infine trasse verso sé nell'incontro con il repertorio dei melologhi. Fra gli altri elementi, nella prima parte della tesi ho in particolar modo messo in luce i rapporti culturali di Bene con la città di Firenze, dove egli intrattenne una fertile serie di relazioni dalle conseguenze determinanti, sin dal primo *Majakovskij* del 1960 con Sylvano Bussotti. A questo proposito, la comune appartenenza al capoluogo toscano e al suo *milieu* culturale traccia un illuminante *trait d'union* fra Bene, presente in città nel periodo formativo successivo all'esordio nel *Caligola* del '59, e i suoi futuri interlocutori musicali: sia come città di nascita comune ad alcuni (Bellugi, Bussotti) sia, soprattutto, per il periodo di studi

---

<sup>2</sup> *Bene in cucina*, cit., p. 136.

presso il Conservatorio “Luigi Cherubini” (oltre a Bussotti e Bellugi, vi studiarono anche Francesco Siciliani, Gaetano Giani Luporini, Giampiero Taverna) o ancora di collaborazione allo Studio di fonologia musicale S 2F M, poi annesso al Conservatorio (Vittorio Gelmetti). Né troppo distante da questo ambito del mondo musicale italiano appare la vicenda di ulteriori protagonisti dei melologi: in particolare, Marcello Panni, direttore dell’*Hyperion*, e Aldo Ceccato, direttore dell’unico *Egmont* del secondo Novecento italiano anteriore a quello di Bene (debuttato al Maggio Musicale Fiorentino con Gianandrea Gavazzeni nel ’66). Questi tratti comuni consentono di sostenere con maggiore vigore l’ipotesi che l’esperienza concertistica di Bene degli anni Ottanta del Novecento non sia stata priva di vincoli con quelle a lui precedenti che si erano insediate proprio in quella città alcuni decenni prima.

Più nel dettaglio e risalendo a ritroso, ho evidenziato le analogie con la prima e più organica stagione di messe in scena teatrali dei melologi in Italia (in particolare *Manfred* ed *Egmont*), avviata da Luigi Rasi a Firenze negli anni Novanta dell’Ottocento. Rimasta anch’essa nell’ombra per motivazioni storiografiche opposte, ma confluenti nell’esito, la ‘svolta concertistica’ di Rasi si era avvalsa proprio della collaborazione della medesima istituzione che in seguito formerà gli interlocutori fondamentali di Bene poco sopra ricordati: il Regio Istituto Musicale di Firenze (dal 1923 Conservatorio “Luigi Cherubini”), dove fra gli altri insegnò Ildebrando Pizzetti, collaboratore di Rasi prima e ‘maestro’ di Siciliani poi. Allievo non di Pizzetti, ma di Dallapiccola, fu invece Carlo Prospero, con il quale Bellugi tentò invano di avviare una collaborazione con Bene sul progetto mancato del *Tamerlano* operistico, che è stato ripercorso in questa sede. Proprio nella «Schola fiorentina», oggetto solo di un cenno in questo lavoro in quanto vicenda più pertinente alla storia musicale, avveniva quel rapporto di rispecchiamento reciproco fra Dallapiccola e Prospero da cui sarebbe promanata la ricezione italiana della dodecafonia di Schönberg, il cui *Sprechgesang* Deleuze riconobbe infine come superato dallo stesso Bene nella declamazione del *Manfred*.

Il tentativo di ricostruire gli sviluppi di questa articolata esperienza storica è stato gratificato dal reperimento di numerosi e preziosi materiali: fra i più importanti vi sono stati i sei copioni, annotati a mano da Rasi, relativi al ‘primo’ *Manfred* italiano, custoditi

presso il Fondo Teatro Universitario della Biblioteca Umanistica dell'Università di Firenze, ma prima d'ora rimasti inosservati e privi di attribuzione. A fronte dello scarso interesse che era stato in precedenza riservato a questa esperienza, anche per la vicenda di Rasi si è resa necessaria una operazione di 'messa in storia' condotta attraverso lo studio comparato dei testi, la ricostruzione storica degli eventi, la consultazione delle riviste dell'epoca. Non prive di legami storici reciproci, le avventure nei melologhi di Bene e di Rasi, oltre a condividere numerose premesse, sembrano accomunate anche dalla loro apparentemente ineluttabile sorte: l'oblio, condizione invocata sia dall'antieroe del poema byroniano sia da Bene, almeno stando alle affermazioni da lui rilasciate nelle trasmissioni televisive. Tale diafanità segna ancora oggi il reale stato in cui si presenta la memoria delle due più importanti esperienze recitative italiane nell'ambito del repertorio che era stato avviato con il *Pygmalion* di Rousseau.

Per quanto riguarda la declamazione, anche la concezione di Bene del teatro è apparsa non scevra da legami con tradizioni storiche precedenti, intorno alle quali ho articolato il secondo principale filone di ricerca. Il fatto che sia stata Sarah Ferrati (illustre attrice educata da Teresa Franchini, l'allieva prediletta di Rasi) fra le prime persone a riconoscere il talento declamatorio di Bene mi è sembrato uno degli elementi corroboranti, non solo simbolicamente, l'ipotesi di un legame di affinità fra mondi già divenuti distanti ma non ancora del tutto assopiti, consistente nel retaggio del mondo attoriale pre-registico e la persistenza di quella complessa eredità declamatoria nell'afflato interpretativo del giovane Bene espulso dall'Accademia. Avvalendomi anche delle già note affinità estetiche e interpretative con personalità del passato, mi sono inoltre interrogato sulla possibile confluenza in Bene di teorie declamatorie specifiche di estrazione ottocentesca. Chiarita la comune e significativa scelta da parte di Rasi e di Bene su opere minori, raggiunta tramite percorsi per molti versi non dissimili, l'eventuale condivisione di tecniche declamatorie necessiterebbe di una verifica presso gli archivi, attualmente ancora chiusi. Nell'ambito delle memorie individuali, in maniera sorprendente ma non del tutto inattesa, è emersa tuttavia nel novembre del 2017 una significativa testimonianza da parte di Gabriele Lavia: dialogando con Franco Perrelli al Teatro Stabile di Torino, a proposito di un allestimento dell'*Uomo dal fiore in bocca* di Pirandello, Lavia ha raccontato l'effettivo

uso da parte di Bene di una classificazione della voce in metalli (voce d'oro, voce di bronzo, voce d'argento), in tutto corrispondente a quella sistematizzata da parte di Rasi e di Ernest Legouvé nell'Ottocento. In attesa di un'ulteriore conferma presso le opportune fonti archivistiche, ho tentato di raccogliere e ordinare quanto più possibile i riferimenti da parte dell'attore che vanno in questa direzione e le analogie rispetto alle esperienze a lui precedenti.

Raccogliendo la polemica formulata da Bene contro le accademie di teatro, ho svolto un *excursus* sulle tappe dell'insegnamento della declamazione fra la Francia e l'Italia a partire dal Settecento. Anche il mondo accademico, in prima istanza attaccato per gli aspetti di cristallizzazione e di omologazione della cultura, si rivela storicamente depositario di una complessa eredità del passato che Bene volle in definitiva ritrovare, assumendo su di sé il ruolo di rinnovatore del teatro nel segno di tradizioni illustri ma dimenticate. Attraverso l'osservazione di alcuni momenti di snodo nel percorso storico di tali istituzioni, si è assistito alla formazione di una concezione della declamazione, sorta nella fortunata contiguità fra musica e teatro, di cui Bene denunciò infine l'assenza nella seconda metà del Novecento. L'accademia da lui conosciuta in prima persona, per quanto riguarda l'Italia, era frutto degli stravolgimenti politici e culturali della prima metà del secolo, in discontinuità con le esperienze precedenti. Artefice del recupero dell'arte di Melpomene, Bene riallacciò i fili spezzati di una concezione culturale della declamazione di più antica costituzione, nella quale la musica, la filosofia e il teatro coesistevano in un unico contesto. Anche in questo caso, dunque, la *phonè* non è stata da me osservata come categoria estetica per la descrizione del lavoro dell'attore, ma è stata presa in esame come nozione culturale plurale, al cui interno sono confluite aspirazioni transdisciplinari di variegata formazione. La declamazione musicale del testo, è stato affermato dall'attore, è raggiunta in misura massima nei momenti di assenza della musica. Per sua voluta ammissione, Bene non conosceva il solfeggio e spesso misceleva le nozioni musicali attraverso filtri filosofici. In questo senso, uno studio di carattere linguistico o musicale del lavoro attoriale di Bene avrebbe spostato l'attenzione su temi e ambiti da lui non approfonditi in prima persona e avrebbe richiuso quella porta che l'artista, ignaro della

teoria musicale ma interessato alla verticalità della melopea, era riuscito a indicare al direttore d'orchestra Piero Bellugi<sup>3</sup>.

La tesi si conclude con una sezione dedicata alla rielaborazione da parte di Bene del *Manfred* di Byron-Schumann. Primo fra i melologi da lui declamati, il *Manfred* si prestò mirabilmente alla messa in pratica degli interessi già in precedenza coltivati: l'uso della voce, la musicalità del testo, l'amplificazione sonora e il playback, l'accorpamento dei ruoli in due sole voci recitanti, la riconfigurazione della regia televisiva sono alcune delle linee guida approvate dallo stesso Bene per la lettura critica del suo lavoro. In aggiunta a questi elementi già acquisiti, ho confrontato l'edizione di Bene con la tradizione interpretativa del *Manfred*, in taluni casi tangente con le scelte adottate anche dall'attore. Per quanto riguarda il testo letterario, ho proposto un'analisi contrastiva ponendo a confronto l'originale di Byron, la versione di Bene e le traduzioni italiane precedenti che furono da lui usate come modello. Secondo un *modus operandi* non dichiarato dall'attore né riscontrato dalla critica, Bene si avvalse estesamente della versione ottocentesca di Pasquale De Virgili e di quella del 1966 di Giorgio Manganelli. Rispetto a quest'ultima, l'operazione del collage testuale fu però incentrata sulla necessità inderogabile di una riorganizzazione verticale del testo poetico, attraverso l'adozione dell'endecasillabo come verso privilegiato per la resa orale. Confrontando il testo scritto e la registrazione sonora e visiva, ho dunque messo in risalto gli strumenti, testuali e metrici, dispiegati dall'attore e gli interventi da lui liberamente attuati sull'opera per esaltare la presenza vocale dell'attore e la forza espressiva del poema drammatico con musica, verso una ritrovata coesistenza.

In questo lavoro ho tentato di dare un contributo alla storicizzazione di una fase poco nota del percorso di Bene, ricollegandola ad antecedenti significativi, talvolta impensati e apparentemente distanti. Ma proprio il tempo è una dimensione che Bene insegna a ripensare; in questo senso studiare il passato, dal Settecento francese al Novecento italiano, è stato un modo per rintracciare i fili con il presente e amplificarne il significato. Porsi nella direzione indicata da Bene e da Rasi, della *phonè* e della declamazione, è

---

<sup>3</sup> Cfr. *supra*, p. 163.

servito anche a ripercorrere uno dei cammini del teatro non ancora del tutto sommersi, con la speranza che nuove strade potranno ancora disvelarsi.

## BIBLIOGRAFIA

### **A1. Opere di Carmelo Bene citate**

C. Bene, *Pinocchio, Manon e proposte per il teatro*, Lerici, Milano 1964

\_\_\_, *Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da "Il monaco" di M. G. Lewis*, «Sipario», 246, 1966, pp. 27-46

\_\_\_, *Nostra Signora dei Turchi*, Sugar, Milano 1966 (seconda ediz. prefazione di Ugo Volli, Sugar, Milano 1978)

\_\_\_, *Credito italiano. V.E.R.D.I.*, Sugar, Milano 1967

\_\_\_, *L'orecchio mancante*, Feltrinelli, Milano 1970

\_\_\_, *A boccaperta*, Einaudi, Torino 1976 (seconda ediz. Linea d'ombra, Milano 1993)

\_\_\_, *Pinocchio*, Giusti, Firenze 1978

\_\_\_, *Riccardo III*, in Id., G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 5-65

\_\_\_, *Il rosa e il nero*, Giusti, Firenze 1979

\_\_\_, *Manfred (Byron-Schumann)*, Giusti, Firenze 1980

\_\_\_, *Otello, o la deficienza della donna*, Giusti, Firenze 1981

\_\_\_, *Pinocchio. Storia di un burattino*, La casa Usher, Milano 1981

\_\_\_, *La voce di Narciso*, a cura di Sergio Colomba, Saggiatore, Milano 1982

\_\_\_, *Sono apparso alla Madonna: vie d'(h)ero(es)*, Longanesi, Milano 1983 (ultima edizione, postfazione di Piergiorgio Giacchè, Bompiani, Milano 2017<sup>5</sup>)

\_\_\_, G. Di Leva, *L'Adelchi o della volgarità del politico*, Longanesi, Milano 1984

\_\_\_\_, M. Grande, *Lorenzaccio. La grandiosità del vano*, Nostra Signora Editrice, Firenze 1986 (anche in *Carmelo Bene il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 69-98)

\_\_\_\_, *Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato. Versioni da Stazio Omero Kleist*, Nostra Signora Editrice, Firenze 1993

\_\_\_\_, *Opere*, Bompiani, Milano 1995

\_\_\_\_, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998

\_\_\_\_, *‘l mal de’ fiori*, Bompiani, Milano 2000

## **A2. Scritti critici e interventi di Carmelo Bene citati**

C. Bene, *Con pinocchio sullo schermo (e fuori)*, «Sipario», 244-245, 1966, p. 93

\_\_\_\_, *A proposito di Kenneth Tynan*, «Teatro», a. 2, n. 3-4, estate-autunno 1968, pp. 72-74

Lane John Francis, *Nessuno mi vuole come attore*, «L’Europeo», 14 settembre 1972; ora in *Panta. Carmelo Bene*, a cura di Luca Buoncristiano, Bompiani, Milano 2012, pp. 237-246

Sorteni Marco, *Carmelo Bene: io sono un genio*, «La Domenica del Corriere», 19 maggio 1974; ora in *Panta. Carmelo Bene*, cit., pp. 23-27

Fogliani Piera, *Credo in un teatro che uccide*, «Oggi Illustrato», 1976; ora in *Panta. Carmelo Bene*, cit., pp. 49-59

Brusati Carlo, *Sono la Callas del teatro*, «Corriere d’informazione», 15 ottobre 1976; ora in *Panta. Carmelo Bene*, cit., pp. 61-63

C. Bene, *Ebbene sì, Gilles Deleuze!*, in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano 1978, 96-97

\_\_\_ «Amleto» (da una intervista di Italo Moscati pubblicata nel 1978 in «Cineforum»), in Andrea Balzola, Franco Prono, *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Rosenberg & Sellier, Torino 1994, p. 141

\_\_\_, *Discorso sull'attore*, «Paese Sera», 1 luglio 1978, p. 3

\_\_\_, *Discorso sull'attore/2 – L'avvento della donna*, «Paese Sera», 7 luglio 1978, p. 3

\_\_\_, *Piccola teoria dell'attore e del teatro*. 3, «Paese Sera», 20 luglio 1978, p. 3

Colomba Sergio, *L'orgasmo dimezzato (a fin di Bene)*, «Scena», marzo 1978; ora in *Panta. Carmelo Bene*, cit., pp. 71-83

Acquafredda Pietro, *Carmelo Bene: dopo la parola, la musica*, «Paese Sera», 3 maggio 1979; ora in *Panta. Carmelo Bene*, cit., pp. 85-88

Cuomo Franco, *Giocare sul terreno dell'irrapresentabile*, «Spirali», 11, 1979, ora in *Panta. Carmelo Bene*, cit., pp. 261-267

\_\_\_, *Il teatro è un plebiscito contro il buongusto*, «Spirali», gennaio 1980; ora in *Panta. Carmelo Bene*, cit., pp. 91-97

*Incontro con Carmelo Bene*, a cura di Gigi Livio e Ruggero Bianchi, «Quartaparete», 2, 1976, p. 103-140 (tr. fr. J.-P. Manganaro, D. Dubroca, *Entretien avec Carmelo Bene*, «Travail Théâtral», 27, 1977, pp. 72-89)

C. Bene, *Niente scuole*, «Sipario», 405, 1980, p. 55

Tarozzi Giuseppe, *Niente di niente di niente*, 1975; ora in *Panta. Carmelo Bene*, cit., pp. 29-34

Zazzeri Gigi, «Volete la verità? Milano non mi piace, i milanesi li odio», «la Repubblica», 22 gennaio 1982; ora in *Panta. Carmelo Bene*, cit., pp. 107-111

Relati Paolo, *L'ex "enfant terrible" senza casa*, «Gente Viaggi», agosto 1982; ora in *Panta. Carmelo Bene*, cit., pp. 313-316

Grieco Giuseppe, *Io, la musica del nulla*, «Spirali», ottobre 1983; ora in *Panta Bene*, cit., p. 117

Paganini Paolo A., *Irritante, sfrontato, spaccone, "blasfemo"? Forse soltanto dannatamente solo*, «La notte», 1984; ora in *Panta. Carmelo Bene*, cit., pp. 135-14

C. Bene, *Sto malissimo, sarò Adelchi*, «la Repubblica», 3 ottobre 1997

Umberto Artioli, C. Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di Antonio Attisani e Marco Dotti, Medusa, Milano 2006

Schiavino Michele, Lucia Di Giovanni, *La voce mancante. Dialogo con Carmelo Bene*, Plectica, Salerno 2007

C. Bene, *Contro il cinema*, a cura di Emiliano Morreale, Minimum Fax, Roma 2011

*Bene in cucina. Nicola Savarese intervista Carmelo Bene*, introduzione di L. Mancini, Edizioni Di Pagina, Bari 2019

### **A3. Incisioni discografiche e radiofoniche di Carmelo Bene citate**

C. Bene, *Majakovskij*, «La voce del padrone», 1960, n. ed. registrazione sonora 7EMQ187, disco sonoro 45 rpm

*In un luogo*, radiodramma di Giorgio Manganelli. Con C. Bene e Lydia Mancinelli, Radio Rai 1974 (<https://www.raiplayradio.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-a069fcfa-1ed5-482a-9945-e873401f8726.html>)

«Interviste impossibili» Rai, 1974 (Teche Rai: <http://www.teche.rai.it/programmi/le-interviste-impossibili/>): *Oreste Del Buono incontra Sacher Masoch*, con O. Del Buono, C. Bene (registrazione 14 giugno, trasmissione 5 luglio 1974); *Oreste Del Buono incontra Dostoevskij*, con O. Del Buono, C. Bene (r. 14/6, t. 1/8/1974); *Vittorio Sermoniti incontra Marco Aurelio*, con V. Sermoniti e C. Bene (r. 14/6, t. 2/8/1974); *Giorgio Manganelli incontra Tutankamen*, con G. Manganelli, C. Bene (r. 14/6/1974, t. 30/07/1974); *Giorgio Manganelli incontra Dickens*, con G. Manganelli, C. Bene (r. 15/6/1974, t. 17/07/1974); *Guido Ceronetti incontra Attila*, con G. Ceronetti, C. Bene (r. 17/06/1974, t. 01/07/1974); *Guido Ceronetti incontra Jack lo squartatore*, con A. Asti, C. Bene, M. Gueli, G. Ceronetti (r. 17/06/1974, t. 09/07/1974); *Giorgio Manganelli incontra Nostradamus*, con C. Bene, G. Manganelli (r. 17/06/1974, t. 06/08/1974); *Giorgio Manganelli incontra*

*Casanova* (r. 18/06/1974, t. 08/07/1974); *Alberto Arbasino incontra Oscar Wilde*, con A. Arbasino, C. Bene, D. De Grassi (r. 05/07/1974, t. 13/08/1974); *Alberto Arbasino incontra Ludwig II di Baviera*, con A. Arbasino, C. Bene, E. Gori, V. Soncini, A. Corsini (r. 05/07/1974, t. 19/08/1974); *Giorgio Manganelli incontra il Califfo di Bagdad*, con G. Manganelli, C. Bene (r. 09/07/1974, t. 14/08/1974); *Giorgio Manganelli incontra Edmondo De Amicis*, con G. Manganelli, C. Bene (r. 09/07/1974, t. 20/08/1974); *Italo Calvino incontra Montezuma*, con I. Calvino, C. Bene (r. 03/09/1974, t. 06/09/1974); *Nelo Risi incontra Marat*, con C. Bene, E. Gori, N. Risi (r. 18/10/1974, t. 03/07/1974).

#### **A4. Regie televisive di Carmelo Bene citate**

*Bene! Quattro diversi modi di morire in versi. Blok-Majakovskij-Esènin-Pasternak*, adattamento testi di C. Bene e R. Lerici. Traduzioni di I. Ambrogio, A. M. Ripellino, B. Carnevali; voce recitante C. Bene; musiche di V. Gelmetti, Produzione RAI 1974, durata 1h20', trasmesso in due parti il 27 e il 28 ottobre 1977;

*Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue)*. Regia, scene e costumi di C. Bene. Musiche: Luigi Zito. Con: C. Bene, Lydia Mancinelli, Cosimo Cinieri, Paolo baroni, Luca Bosisio, Jean-Paul Boucher, Susanna Javicoli, Franco Leo, Luigi Mezzanotte, Laura Morante, Maria Agnes Nobencout, Danila Silverio, Alfiero Vincenti. Delegato alla produzione: Roberta Carlotto. Produzione RAI, 1974, durata 63', trasmesso il 22 aprile 1978

*Manfred – Byron-Schumann. Versione per concerto in forma d'oratorio*. Regia di C. Bene. Con C. Bene e Lydia Mancinelli e i cantanti A. Tammaro (soprano), S. Mukhametova (contralto), D. Di Domenico (bassi), F. Tasin, B. Ferracchiato, A. Picciau, A. Santi. Orchestra e coro comunale di Bologna; direttore d'orchestra Piero Bellugi, maestro del coro L. Magiera; direttore di scena Mauro Contini. Produzione RAI 1979, trasmesso il 12 settembre 1983 su Rai 2

*L'Adelchi, di Alessandro Manzoni in forma di concerto*. Regia e interprete principale: C. Bene, con A. Perino (Ermengarda); regia televisiva: C. Battistoni; musiche G. G. Luporini; registrato al Teatro Lirico di Milano nel 1984, trasmesso il 9 settembre 1985, Rai 2

## A5. Saggi e studi critici su Carmelo Bene citati

Adham Leila, *Récrire pour écrire le présent : le théâtre de Carmelo Bene*, «Trans. Revue de littérature générale et comparée», 3, 2007 (<https://journals.openedition.org/trans/174>)

Agostini Emanuela, *Carmelo Bene*, «Drammaturgia», n.s. 4, 2017, pp. 249-304 (<https://oajournals.fupress.net/index.php/drammaturgia/article/view/8217>)

Altarocca Felice, *Otello, il mo(st)ro di Venezia (L'Otello di Carmelo Bene, dal teatro alla televisione)*, tesi di laurea, relatore prof. Antonella Ottai, a.a 2003/'04, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Ariotti Sergio, *Carmelo Bene al Centro Produzione Rai di Torino: il caso dell'Otello*, «Il Castello di Elsinore», 79, 2019, pp. 57-62

Artioli Umberto, *Al di là de la lingua degli angeli*, in *Carmelo Bene. Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 103-107

\_\_\_\_\_, *D'Annunzio tra silenzio e phoné*, 8, 1990, pp. 5-23

\_\_\_\_\_, *Morire di teatro per l'increato*, in C. Bene, *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 27-38

Attisani Antonio, *Attore deserto*, «Noéma», 5-2, 2014, pp. 1-9 (<https://riviste.unimi.it/index.php/noema/article/download/4415/4480>)

\_\_\_\_\_, *L'enunciazione e le voci di culo*, «Mimesis Journal», 3, 2, 2014, pp. 15-41

\_\_\_\_\_, *Pulsions et destins de pulsions – Brève introduction à Carmelo Bene*, «A cor das letras», 11, 2010, pp. 205-214

\_\_\_\_\_, *Carmelo Bene ou le règne du jeu*, «La Règle du jeu», 42, 2010, pp. 145-152

Aumont Jacques, *Notre-Dame des Turcs*, Aléas cinéma, Lyon 2010

Baldi Elio, *Carmelo Bene's cannibalization of Dante and Shakespeare*, «Romance Studies», 35, 3, 2017, pp. 198-208

Balistreri Silvia, *Carmelo Bene, uma Máquina de Guerra Gagajante*, «Revista Brasileira de Estudos da Presença», 8, 1, 2018, pp. 82-98

Baranzoni Sara, *Il depensamento filosofico di Bene*, Orthotes, Napoli-Salerno 2013

Bartalotta Gianfranco, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Bulzoni, Roma 2000

Bartolucci Giuseppe, *Il trittico-immagine (Carmelo Bene)*, «Scrittura scenica», 3, 1971, pp. 21-42

\_\_\_\_\_, *Un passaggio oltre per Carmelo Bene*, «La scrittura scenica – Teatroltre», 19, 1979, pp. 126-128

Boioli Paola, *Bene, il cinema della dépense*, Falsopiano, Alessandria 2011

Brunello Yuri, *Carmelo Bene tra espressione e contemplazione: appunti su un teatro della presenza e della crisi*, «L'Asino di B.», 6-7, 2002, pp. 44-88

Brusati Carlo, *Carmelo Bene, ovvero intervista con il profeta*, «Corriere d'informazione», 15 ottobre 1981, p. 3

Bussotti Sylvano, *Con me e con Carmelo*, in *Il sommo Bene. Ricordi, testimonianze e racconti dal mondo della cultura e dello spettacolo*, a cura di Rino Maenza, Kurumuny, Lecce 2019, pp. 98-108

Brunello Yuri, *Gilles Deleuze-Carmelo Bene: una lettura linguística gramsciana*, «Revista Estudos linguísticos», 40, 3, 2011, pp. 1913-1922

Cappabianca Alessandro, *Carmelo Bene. Il cinema oltre se stesso*, Pellegrini, Cosenza 2012

Capriotti Marco, *Carmelo Bene, Tamerlano e la Biennale impossibile*, «Between», vol. IX, n. 17, maggio 2019, pp. 1-21

Capuzza Vittorio, *Influssi leopardiani nel teatro del Novecento*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi. Atti del XI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 settembre/1-2 ottobre 2004)*, Olschki, Firenze 2008, pp. 393-421

Caputo Simone, *Su Lectura Dantis di Carmelo Bene (con un'apparizione di Salvatore Sciarrino)*, «Dante e l'arte», 2, 2015, pp. 255-274

Cardone Salvatore, *La regia negata: Carmelo Bene (1959-1968)*, «Rivista italiana drammaturgia», a. V, n. 17, 1980, pp. 57-94

Cascetta Anna Maria, *La tragedia rivisitata nella scrittura scenica di Giovanni Testori e Carmelo Bene*, «Testo», 12, 1986, pp. 144-172

Cavallo Michele, Gioia Ottaviani, *Del sentire performativo. Artaud, Grotowski, Bene*, «Biblioteca Teatrale», n. 71-72, lug-dic 2004

Cecchi Carlo, *Contro la rappresentazione*, in *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra Edizioni, Milano, 1995, pp. 68-69

Chiesa Lorenzo, *Il teatro dell'estinzione sottrattiva. Bene senza Deleuze*, «Mimesis Journal», 1, 2, 2012, pp. 107-123

Chillemi Francesco, *Carmelo Bene and the overcoming of logocentrism: epiphany of the primordial voice in the eclipse of meaning*, «Annali d'italianistica», 29, 2011, pp. 253-267

\_\_\_\_\_, *Filming Nothingness. Invisibility, Ineffability, and the Inviolable Absence of God in Carmelo Bene's Hamlet*, «Mimesis Journal», 4, 2, 2015, pp. 33-48

\_\_\_\_\_, *L'infondamento. L'enigma del linguaggio e il paradosso dell'autoreferenza in Pirandello, Morante e Bene*, prefazione di Alessandro Carrera, Mimesis, Milano-Udine, 2016

Cilento Fabrizio, *Il mancato incontro con l'attore-poeta: Carmelo Bene secondo Ruggero Jacobbi*, «California Italian Studies», 4, 2, 2013, pp. 1-16

Cimador Gianni, *L'eccesso dell'irrapresentabile: Carmelo Bene e l'impossibilità del sublime*, in *Sublime e antisublime nella modernità. Atti del XIV Convegno Internazionale della MOD*, Messina, 13-16 giugno 2012, a cura di Marina Paino e Dario Tomasello, ETS, Pisa 2014, pp. 231-255

Conte Tonino, *L'amato bene*, Einaudi, Torino 2002

Costa Antonio, *Filming Othello: Welles, Pasolini y Carmelo Bene*, «Secuencias. Revista de Historia del Cine», 20, 2004, pp. 9-24

*D'après Carmelo Bene*, dossier cordonné par Cristina De Simone et Christian Bet, «Revue d'Histoire du Théâtre», 263, 2014

Dasgupta Gautam, *The Director as Thinker: Carmelo Bene's "Otello"*, «Performing Arts Journal», 9, 1, 1985, pp. 12-16

Deleuze Gilles, *Un manifesto di meno*, in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, trad. it. Jean-Paul Manganaro, Feltrinelli, 1978, pp. 67-100 (ed. fr. *Superpositions*, Minuit, Paris 1979)

\_\_\_\_\_, Manfred. *Un extraordinaire renouvellement* in Id., *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Minuit, Paris 2003 (edizione ebook 2014)

Del Gaudio Vincenzo, *Sulle tracce di Riccardo: l'immaginario teatrale del male tra teatro del sangue e teatro della malattia*, «Im@go. A Journal of the Social Imaginary», 9, 2017, pp. 141-161

Diana Rosario, *Phoné / Bene (Schedario). Un'installazione per pensare*, «RTH – Research Trends in Humanities. Education & Philosophy», 5, 2018, pp. 65-69

Dotto Giancarlo, *Elogio di Carmelo Bene a dieci anni dalla scomparsa*, Pironti, Napoli 2012

Dumoulié Camille, Jean-Paul Manganaro, André Scala, [senza titolo], in *Carmelo Bene il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 7-68

Fava Sergio, *Carmelo Bene e Carlo Sini: la resa dei conti con il linguaggio. Cosmologia e semiologia*, «Mimesis Journal», 6, 2, 2017, pp. 39-48

Ferlazzo-Natoli Lisa, *1999, il seminario*, in *A CB. A Carmelo Bene*, a cura di Gioia Costa, Editoria & spettacolo, Roma 2003, pp. 111-115

Ferrari Giordano, *Carmelo Bene: fragments, dissonances et résonances avec l'avant-garde musicale italienne*, in *D'après Carmelo Bene*, dossier cordonné par Cristina De Simone et Christian Bet, «Revue d'Histoire du Théâtre», 263, 2014, pp. 313-321

Filippi Bruna, *I suoni della musica*, in *Il sommo Bene*, a cura di Rino Maenza, Kurumuny, Lecce 2019, pp. 156-165

Flaiano Ennio, «*Il rosa e il nero*» di Carmelo Bene; «*Come vi piace*» di William Shakespeare, in Id., *Lo spettatore addormentato*, a cura di Anna Longoni, Adelphi, Milano 2010, pp. 197-201

Furno Raffaele, *Carmelo Bene's phonè. Radical Renovation or Reinvented Tradition of an Italian Outcast Actor*, in *The Italian method of La Drammatica. Its Legacy and Reception*, edited by Anna Sica, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 205-219

Giacchè Piergiorgio, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 2007

\_\_\_\_\_, *Eugenio Barba e Carmelo Bene. Vite parallele e viaggi perpendicolari*, «Teatro e Storia», n.s. 33, 2012, pp. 321-332

\_\_\_\_\_, *Apparire alla Madonna*, postfazione a C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, Bompiani, Milano 2017<sup>5</sup>, pp. 157-159

Giorgino Simone, *La biblioteca «impossibile» di Carmelo Bene*, in *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2005, pp. 589-590

\_\_\_\_\_, *Carmelo Bene poeta: l'oscenità di Penthesilea fra riscrittura e traduzione*, «Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», 3, 11, 2013, pp. 73-85

\_\_\_\_\_, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Milella, Lecce 2014

\_\_\_\_\_, *Carmelo Bene narratore: "Lorenzaccio" o la maschera del vuoto*, «Otto/Novecento», 2, 2014, pp. 131-150

\_\_\_\_\_, *La poetica dello 'slittamento' in Nostra Signora dei Turchi di Carmelo Bene*, in *Proposte per il nostro millennio: la letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, a cura di Esin Gören, Cristiano Bedin, Deniz Dilşad Karail, Istanbul Üniversitesi Sağlık, Istanbul 2016, pp. 37-49

Giusti Antonio, *La casa del Forte dei Marmi*, Le lettere, Firenze 2002

\_\_\_\_, *Memorie scompagnate*, Apice libri, Sesto Fiorentino 2016

Grande Maurizio, *L'estetica del dispiacere: conversazione con Carmelo Bene*, «Cinema e cinema», nn. 16-17, luglio-dicembre 1978, ora in Carmelo Bene, *Contro il cinema*, a cura di Emiliano Morreale, Minimum Fax, Roma 2011, pp. 136-160

\_\_\_\_, *L'uso della strumentazione elettronica nell'ultimo Bene*, in *Il suono del teatro. Atti del Convegno nazionale di studi, Palermo 19-20 ottobre 1981*, a cura di Renato Tomasino, Acquario, Palermo 1982, pp. 77-88

\_\_\_\_, *Tecnologie della discrittura* in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano 1981

\_\_\_\_, *Carmelo Bene's "Othello"*, «The Drama Review», 25, 2, 1981, pp. 29-34

\_\_\_\_, *La riscossa di Lucifero. Ideologie e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Bulzoni, Roma 1985

\_\_\_\_, *La grandiosità del vano*, in C. Bene, *Lorenzaccio*, Nostra Signora, Roma 1986, pp. 85-155

\_\_\_\_, *Spazio teatrale e scrittura di scena*, «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico», LIX, II, 1989, pp. 353-360

\_\_\_\_, *L'attore senza teatro*, in *Carmelo Bene il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 111-121

*Il corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos. Esplorare la voce tra scienza, teatro e canto*, a cura di Anna Cestelli Guidi e Francesca Rachele Oppedisano, Palazzo delle Esposizioni, Roma 2019 (catalogo dell'omonima mostra)

Jude Ismaël, *Une distribution nomade*, «Agôn», 7, 2015 (<https://journals.openedition.org/agon/3290>)

Kowsar Mohammad, *Deleuze on theatre: a case study of Carmelo Bene's Richard III*, «Theatre Journal», 38, 1, 1986, pp. 19-36

Liberatore Lorena, *Il Salento metafisico di Carmelo Bene*, introduzione di Carlo Coppola, F.A.L. Vision, Bari 2012

Livio Gigi, *Primi appunti a proposito di una possibile scansione dell'attività di Carmelo Bene in due periodi per favorire l'esegesi di un fenomeno artistico decisamente complesso*, in *Il sommo Bene*, a cura di Rino Maenzo, Kurumuny, Lecce 2019, pp. 134-139

Giani Luporini Gaetano, *Carmelo Bene: una voce polifonica*, in *Il sommo Bene*, a cura di Rino Maenza, Kurumuny, Lecce 2019, pp. 151-155

Manca Eleonora, *Quattro diversi modi di morire in versi di Carmelo Bene: agoni(e) per il Battesimo di Fuoco*, in Luca Borgia, Gianfranco Di Chiara, Eleonora Manca, *Tat Twam Asi. Saggi di fenomenologia della rappresentazione e dello spettacolo*, a cura di Luca Borgia, Gianfranco Di Chiara, Eleonora Manca, Fazzi, Lucca 2005, pp. 135-225

Manganaro Jean-Paul, *Carmelo Bene et Shakespeare. L'humour du tragique*, «Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne», 14, 2012, pp. 203-215

\_\_\_\_\_, *La memoria del futuro. Il Laboratorio veneziano ovvero dei saggi «prescritti» e della Ricerca «ritrovata»*, in *La ricerca impossibile. Biennale teatro '89*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 18-26

Marasco Wanda, *Attraverso l'Amleto televisivo di Carmelo Bene*, «Rivista italiana di drammaturgia», 8, 1978, pp. 149-159

Marchesini Manuela, *Between Collodi's Ringmaster and Manzoni's Capocomico: Antihumanism or the Circus of Life in Carmelo Bene's Pinocchio*, in *Approaches to Teaching Collodi's Pinocchio and Its Adaptations*, edited by Michael Sherberg, Modern Language Association of America, New York 2006, pp. 136-143

Marchetti Mara, *La théâtralité scandaleuse de Carmelo Bene au Teatro Laboratorio*, in «Théâtre et scandale», 25 juin 2019 (disponibile online all'indirizzo: <https://www.fabula.org/colloques/document5824.php>, ultima consultazione 17 settembre 2019)

Meneghello Antonio, *Manfred di Byron-Schumann: Carmelo Bene alla Scala di Milano. Il verso declamato e cantato. Romanticismo, teatro, sogno*, in *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra*, a cura di Camillo Faverzani, LIM, Lucca 2018, pp. 121-130

Moscato Italo, *Un mattatore all'antica futurista*, «Hystrio», a. XV, n. 3, 2002, pp. 49-53

Oppedisano Francesca Rachele, *Carmelo Bene. Un lottatore contro il suo tempo*, tesi di dottorato, tutor prof. P. Giacchè, Università della Tuscia 2007

\_\_\_, *Carmelo Bene. Ricominciando dal tramonto del giorno*, «Mnemosyne o la costruzione del senso», 3, 2010, pp. 43-58

Orecchia Donatella, *Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981)*, «L'Asino di B.», 13, 2007, pp. 31-63

\_\_\_, *Pinocchio e la straordinaria avventura dell'infortunio sintattico. Carmelo Bene e Collodi*, «Arabeschi», 10, 2017, pp. 69-74

\_\_\_, *La stagione di Carmelo Bene al Beat 72 (1966-1967): l'inciampo come metodo*, «Il castello di Elsinore», 79, 2019, pp. 27-44

Palladini Giulia, *Per farla finita con la tecnologia. Carmelo Bene e l'indisciplina delle forme mediatiche*, in *Teatro e media*, a cura di Anna Barsotti e Carlo Titomanlio, Felici, Ghezzano 2012, pp. 161-177

Petrini Armando, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, ETS, Pisa 2004

\_\_\_, *Carmelo Bene e Pinocchio. Storia di un burattino (e di un attore) in Uno straniero nella propria lingua. Scritti per Carmelo Bene*, Oédipus, Salerno 2020

\_\_\_, *Introduzione a Salvatore Venditelli, Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di A. Petrini, Accademia University Press, Torino 2015

Piazza Laura, «Volte: e le cose già non sono più». *Carmelo Bene per Dino Campana*, «Mimesis Journal», 6, 2, 2017, pp. 65-76

Presti Salvatore, *Carmelo Bene o della scomposizione, La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi*, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-6

Putignano Bruno, *Carmelo Bene. Magia di un sogno. L'infanzia – l'adolescenza*, Libreria Pensa Editrice, Lecce 2013

Quadri Franco, *Du Théâtre au Théâtre, l'itinéraire de Carmelo Bene vers un langage non littéraire*, in *Carmelo Bene. Dramaturgie*, Garnier, Sarcelles 1977

\_\_\_, *Carmelo Bene* in Id., *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouckine, Grüber, Bene, Einaudi, Torino 1982

\_\_\_, *Dal teatro alla radio (passando per il cinema)*, in *La Salomé di Oscar Wilde secondo Carmelo Bene*, XXIX Premio Italia, Rai, Venezia 1977, ora in C. Bene, *Opere*, cit., p. 1463

Raciti Giulia, *Il ritornello crudele dell'immagine. Critica e poetica del cinema di Carmelo Bene*, Mimesis, Milano-Udine 2018

Ragni Elisa, *Il libro di teatro di Carmelo Bene*, «Rivista di letteratura teatrale», 2, 2009, pp. 158-176

\_\_\_, *Nota su Carmelo Bene in Francia. Cinema, teatro, libri*, «Teatro e storia», n.s. 1-2009 [a. XXIII n. 30], pp. 223-242

Righi Andrea, *L'indisciplina e il suo contenuto sociale da Collodi alle riletture di Carmelo Bene e Luigi Malerba*, «California Italian Studies», 2, 1, 2011

Rossi Giuliana, *I miei anni con Carmelo Bene*, Meridiana, Firenze 2005

Rotondi Armando, *No Hamlet, Two Hamlets: the Shakespearean Tragedy Directed by Carmelo Bene and Celestino Coronado*, «Myse en abyme», 1, 2, 2014, pp. 70-77

Russo Dario, *La funzione della parodia nelle riscritture di Carmelo Bene*, «Between. Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia comparata della Letteratura», 6, 12, 2016, pp. 1-17

Saba Cosetta G., *Carmelo Bene*, Il Castoro, Milano 1999

Sgroi Alfredo, *Il poeta Vate e il poeta attore. Il d'Annunzio di Carmelo Bene*, «Archivio d'Annunzio», 4, 1, 2017, pp. 155-166

Simoncini Francesca, *Metamorfosi del grande Attore. Paolo Poli e Carmelo Bene nel database AMAtI*, «Drammaturgia», 14, 4, 2017, pp. 203-204

Sinisi Silvana, *Drammaturgia della scena*, in *Il sommo Bene*, a cura di Rino Maenza, Kurumuny, Lecce 2019, pp. 255-266

Spinella Federica, *Dare corpo alla voce: la riscrittura del Manfred di Carmelo Bene*, in *Poeti all'Opera. Sul libretto come genere letterario*, a cura di Andrea Landolfi e Giovanna Mochi, Artemide, Roma 2013, pp. 267-274

Tagliaferri Aldo, *Nota sulla Letania per Carmelo Bene*, in E. Villa, *Letania*, Scheiwiller, Milano 1996, pp. 9-16

Tessari Roberto, "Caligola" di Carmelo Bene, «L'Asino di B.», 4, 2000, pp. 1-14

\_\_\_\_\_, *Carmelo Bene: una macchina di phonè per il silenzio di Narciso*; ora in *Il grande attore nell'Otto e Novecento. Atti del convegno, 19-21 aprile 1999*, Edizioni DAMS, Torino 2001, pp. 31-47

\_\_\_\_\_, «Convenevoli del quotidiano fatti preghiere». *Attore e santo secondo Carmelo Bene*, «Il castello di Elsinore», 79, 2019, pp. 45-55

Vendittelli Salvatore, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, Accademia University Press, Torino 2015

Venturi Bruno, *Il testo come partitura*, «Teatro festival», 4, giugno-luglio 1986, pp. 57-60

Verdone Mario, *Carmelo Bene dal teatro al cinema*, in Id., *Interventi sullo spettacolo contemporaneo. 1962-1977*, Matteo Editore, Treviso 1979, pp. 94-98

Viers-Andronico Carole, *Voce di Narciso: Carmelo Bene: I am Non-Existent: Therefore I am*, «Hyperion: on the future of Aesthetics», vol. VIII, n. 1, 2014, pp. 37-44

\_\_\_\_\_, *Il Gotico secondo Carmelo Bene, Chi ha paura di Horace Walpole? Atti del convegno Internazionale di Studi*, a cura di Luigi Ballerini, s.n., Otranto 2016, pp. 51-57

Viglietti Luisa, *Pinocchio dappertutto*, «Il Reportage», n. 20, ottobre-dicembre 2014, pp. 92-97

Visone Daniela, *Carmelo Bene. Un attore artifex agli esordi tra provocazione e conformismo Borghese*, «Acting Archives Review», 3, 2012, pp. 166-170

Vittori Giulia, Francesco Chillemi, *Disseminating Bene in the Anglosphere. A Translation Project*, «Mimesis Journal», 5, 1, 2016, pp. 79-89

Vittori Giulia, *Carmelo Bene and the gap in the actor's gesture*, «Forum italicum: a journal of Italian Studies», 52, 3, 2018, pp. 824-843

#### **A6. Annunci, articoli, recensioni su Carmelo Bene su periodici e quotidiani citati**

Agostini Alfio, *Contende spazio alla musica*, «Corriere della Sera», 2 ottobre 1980, p. 17

Augias Corrado, *Carmelo Bene, con Pinocchio sullo schermo (e fuori)*, «Sipario», a. 21, n. 244-245, agosto-settembre 1966, p. 92

\_\_\_\_\_, *Il Male e il Bene (Carmelo)*, «Sipario», a. XXI, 247, 1966, pp. 34-35

\_\_\_\_\_, *Una raccolta di memorie divertente e feroce l'ultimo spettacolo di Carmelo Bene*, «Sipario», n. 249, gennaio 1967, p. 30

\_\_\_\_\_, *L'antiphysis di Carmelo Bene*, «Teatro», II, 2, autunno-inverno 1967-1968, pp. 86-90

Bar. L., *L'«Egmont» di Goethe questa sera alla Scala*, «Corriere della Sera», 15 dicembre 1967, p. 12

Bellugi Piero, *Spazio stelle voce. Il colore della poesia*, a cura di Dorian Fasoli, Leonardo, Milano 1992

\_\_\_\_\_, *Vorrei udire ancora quella voce in A CB*, a cura di Gioia Costa, Editoria & Spettacolo, Roma 2003, pp. 81-82

\_\_\_\_\_, *“O Diotima”: una storia personale. Da Carmelo Bene a Carlo Prospero*, «Antologia Vieusseux», 33, 2007, pp. 306-309

Bernieri Claudio, *Milano aperta per Carmelo Bene*, «Corriere della Sera», 21 aprile 1989, p. 42

Bettini Filippo, *Teatro come spettacolo*, «Sipario», a. 32, n. 381-382, febbraio-marzo 1978, pp. 7-8

Bocchi Lorenzo, *Carmelo Bene a Parigi nel nome della Callas*, «Corriere della Sera», 25 settembre 1977, p. 22

Campanelli Anna, *Bene, il narcisismo è stato soddisfatto*, «Corriere della Sera», 2 ottobre 1980, p. 17

Campari Manuela, *Muti premia Bene poeta della musica*, «la Repubblica», 11 luglio 2000 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/07/11/muti-premia-bene-poeta-della-musica.html>, ultima consultazione: 21 ottobre 2019)

*Carmelo Bene in cattedra per il suo* Riccardo III, «la Repubblica», 2 giugno 1994 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/06/02/carmelo-bene-in-cattedra-per-il-suo.html>)

*Carmelo Bene, Manfred in tv*, «La Stampa», 11 settembre 1983, p. 19

Carlotto Roberta, *Carmelo Bene: radio e tv*, in *Il sommo Bene, Il sommo Bene. Ricordi, testimonianze e racconti dal mondo della cultura e dello spettacolo*, a cura di Rino Maenza, Kurumuny, Lecce 2019, pp. 209-214

Le Celtic, *Mythologies. Notre-Dame des Turcs par Carmelo Bene*, «Le Figaro littéraire», 1968

Chiaretti Tommaso, *Presenti o assenti. Quale cinema d'autori?*, «Il Dramma», a. 48, n. 9-10, settembre-ottobre 1972, pp. 40-47

Cinieri Cosimo, *Tutto e il contrario di tutto* in *Il sommo Bene. Ricordi, testimonianze e racconti dal mondo della cultura e dello spettacolo*, a cura di Rino Maenza, Kurumuny, Lecce 2019, pp. 85-87

Cournot Michel, «S.A.D.E., de Carmelo Bene», «Le Monde», 7 octobre 1977

Cournot Michel, *Permission de syncope*, «Le Monde», 16 octobre 1983 (recensione al *Macbeth* di Bene)

Davico Bonino Guido, *Carmelo Bene, dopo 20 anni sulla scena: «Lascio il teatro per continuare a farlo»*, «La Stampa», 15 settembre 1979, p. 17

Davies Melton S., *Italian Theater is Molto Vivace*, «New York Times», 13 maggio 1983, p. 7-8

Deleuze, Gilles, *Carmelo Bene, un opérateur d'intensités*, ora in *Festival d'Automne à Paris, 1972-1982*, rédigé par Jean-Pierre Léonardini avec la collaboration de Marie Collin, Joséphine Markovits, Temps actuel, Paris 1982, p. 113

Di Giammarco Rodolfo, *E dal presepe italiano uscì un Miracolo in frac*, «La Repubblica», 19 agosto 1979

\_\_\_\_\_, *Il 'Macbeth' di Carmelo Bene non ha paura della televisione*, «la Repubblica», 5 aprile 1997

\_\_\_\_\_, *Il genio scandaloso che coltivava la solitudine*, «la Repubblica», 17 marzo 2002 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/03/17/il-genio-scandaloso-che-coltivava-la-solitudine.html>)

\_\_\_\_\_, *'Essere solo una voce'. Le parole mai andate in scena*, «la Repubblica», 18 gennaio 2009 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/01/18/essere-solo-una-voce-le-parole-mai.095essere.html>, ultima consultazione 21 ottobre 2019)

Di Giorgio Alessandro, *Carmelo Bene stasera in «Manfred»: «Sono venuto per dare una lezione»*, «Stampa Sera», 22 giugno 1979, p. 25

Dipollina Antonio, *Quarant'anni di cabaret alla milanese*, «la Repubblica», 20 gennaio 1996

Doplicher Fabio, *Il teatro cerca una parola nuova?*, «Sipario», 370, 1977, pp. 2-4

\_\_\_\_\_, *L'attore in prima persona*, «Sipario», a. 34, n. 393, febbraio 1979, pp. 2-4

\_\_\_\_\_, *Otello*, «Sipario», 394, 1979, pp. 18-19

Dursi Massimo, *Arriva il dissacratore*, «Il resto del Carlino», 9 aprile 1972

Ferrone Siro, *Una nostalgia vecchia almeno di cento anni*, «l'Unità», 15 luglio 1979, ora in Id., *Visioni critiche: Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, a cura di

Teresa Megale e Francesca Simoncini, trascrizioni di Elena Lenzi, Firenze University Press, Firenze 2016, p. 208

\_\_\_\_\_, *L'impossibile volo del grande airone*, «l'Unità», 7 gennaio 1981, ora in Id., *Visioni critiche: Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, cit., p. 256

Garboli Cesare, *Bene, grande attore postumo*, «Il Mondo», 22 aprile 1976, p. 59

Garboli Cesare, *Ma un imperatore muore come un artista o come un attore?*, «la Repubblica», 20 dicembre 2003

Gnoli Antonio, *Carmelo Bene. Nel gran teatro dell'infamia*, «la Repubblica», 10 novembre 1998  
(<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/11/10/carmelo-bene-nel-gran-teatro-dell-infamia.html>)

Godard Colette, *Paradoxes de l'acteur*, «Le Monde», 11 ottobre 1983

g. p., *Schumann, Byron e i loro tormenti*, e m. ven., *La voce dell'attore diretta da Bellugi*, «La Stampa», 22 giugno 1979, p. 7

Guidotti Mario, *Nonostante la politica. Ritorno al teatro di parola*, «Il Dramma», a. LIII, n. 9-10, 1977, pp. 18-19

*Il teatro da vedere stasera*, «Corriere della Sera», 12 settembre 1983, p. 22 (articolo senza firma)

Leone Giancarlo, *Incontro con Carmelo Bene*, «La Fiera Letteraria», 1975, pp. 26 e 28

Libertini Angelo, *La rivolta per Bene*, «Il Dramma», a. LII, n. 1-2, giugno-luglio 1976, pp. 26-30

\_\_\_\_\_, *Otello da Shakespeare secondo Carmelo Bene*, «Il Dramma», a. LV, n. 4, 1979, p. 23

Liotta Giuseppe, *L'impossibilità di essere normale*, «Sipario», 369, 1977, pp. 7-8

\_\_\_\_\_, *Riccardo III*, «Sipario», 381-382, 1978, pp. 7-8, pp. 22-23

Liverani Maurizio, *L'antipatia: virtù teatrale*, «Il Dramma», a. LII, n. 1-2, giugno-luglio 1976, pp. 26-30

Mancini Franco, *I pericoli delle mode*, in «Sipario», a. 32, n. 379, dicembre 1977, p. 3

Manfredi Gianfranco, *La parola di Carmelo Bene diventa musica, gesto, immagine*, «La Stampa», 24 gennaio 1981, p. 7

Manganaro Jean-Paul, *Carmelo Bene. Propos recueillis par Jean-Paul Manganaro in Macbeth. Un spectacle de Carmelo Bene*, programma di sala, Théâtre de Paris, Festival d'Automn, 11-16 octobre 1983, p. 3

Marelli Matteo, *Fata, volpe, Madonna, Nostra signora Lydia*, «ilManifesto.it» (<https://ilmanifesto.it/fata-volpe-madonna-nostra-signora-lydia/>, ultima consultazione: 12 giugno 2019)

Martirano Dino, *Carmelo Bene, che rissa!*, «Corriere della Sera», 15 febbraio 1988, p. 17

Mauri Paolo, *La strana coppia*, «la Repubblica», 12 gennaio 2017: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2017/01/12/la-strana-coppia31.html>, ultima consultazione 8 dicembre 2019)

Mila Massimo, *Il manifesto della disperazione romantica con la voce-orchestra di Carmelo Bene*, «La Stampa», 24 giugno 1979, p. 9

Moscato Italo, *Carmelo Bene e "Arden of Feversham"*, «Sipario», a. XXIII, n. 263, marzo 1968, p. 3

Nastasi Guido, *Dischi Lirica*, «Il Dramma», LVII, 3, 1981, pp. 94-95

Palazzi Renato, *Carmelo Bene conquista il tempio del «rock» e recita una sera in più. Entusiasmo a Milano di oltre 8 mila giovani*, «Corriere della Sera», 12 marzo 1981, p. 28

Pandolfi Vito, *Le attrazioni dell'avanguardia: a servizio di quale causa?*, «Il Dramma», a. 37, n. 301, ottobre 1961, pp. 75-77

Pasi Mario, *I lamenti di Carmelo Bene*, «Corriere della Sera», 30 settembre 1980, p. 19

\_\_\_\_\_, *Carmelo Bene: io sono l'unico*, «Corriere della Sera», 4 gennaio 1983, p. 20

Pensa Carlo Maria, *Discussioni oziose su un inesistente nuovo teatro*, «Il Dramma», a. 43, nuova serie n. 373, ottobre 1967, pp. 115-117

*Per Carmelo Bene polemiche a Perugia: insulti, plausi e dura replica di Eduardo*, «Corriere della Sera», 30 gennaio 1983, p. 19

Possenti Eligio, recensione a *Rinaldo e Armida* (spettacolo 1955), «Corriere della Sera», 10 settembre 1955

Provvedini Claudia, *Carmelo, principe scostante*, «Sipario», a. XXXVIII, n. 419, marzo 1983, pp. 38-39

Rebora Roberta, *Carmelo Bene al Nebbia Club*, «Sipario», n. 225, gennaio 1965, p. 26

Restagno Enzo, *Un Faust ipocondriaco*, «Stampa Sera», 22 giugno 1979, p. 25

*Ribalta francese*, «Il Dramma», a. 22, n.s. 5, 15 gennaio 1946, p. 34 (articolo senza firma)

Sandier Gilles, *Le grand histrion Carmelo Bene*, «La Quinzaine littéraire», 16 octobre 1977

Sanguineti Edoardo, *Quali orizzonti si profilano per il teatro?*, «Sipario», 377, 1977, pp. 2-3

\_\_\_\_\_, *Autore e pubblico: esiste un rapporto?*, «Sipario», a. 32, n. 381-382, febbraio-marzo 1978, pp. 2-3

Siciliano Enzo, *Tanti garofani a Carmelo Bene «alias» Majakovskij*, «Corriere della Sera», 12 ottobre 1980, p. 21

Simsolo Noël, *Carmelo Bene: Capricci*, «Cahiers du cinéma», 213, 1969, pp. 18-19

Surchi Sergio, *L'uomo e il profeta in una perfetta identificazione*, «Sipario», 263, 1968, p. 32

Tamburrino Michela, *Al di là di Carmelo Bene*, «La Stampa», 24 marzo 2012, <https://www.lastampa.it/cultura/2012/03/24/news/al-di-la-di-carmelo-bene-br-1.36495622>, ultima consultazione 23 settembre 2019

Tannenbaum Mya, *Carmelo Bene in versione musicale*, «Corriere della Sera», 5 maggio 1979, p. 19

\_\_\_, *Musica di Beethoven ma Egmont di Carmelo*, «Corriere della Sera», 2 luglio 1983, p. 22.

Tesorio Giuseppe, *L'«ira funesta» di Carmelo Bene*, «Corriere della Sera», 25 luglio 1989, p. 30

Turchi Guido, *Carmelo Bene mattatore fra Byron e Schumann*, «Corriere della Sera», 8 maggio 1979, p. 19

Valente Erasmo, *Un sonoro schiaffo di Carmelo*, «l'Unità», 12 ottobre 1980, p. 9

Vice, *Cabaret ottocentesco*, «Il Popolo», 21 ottobre 1961

Villatico Dino, *Concerti*, «Il Dramma», a. LV, n. 2-3, 1979, p. 104

Volli Ugo, *Achille? Era un debole*, «la Repubblica», 26 luglio 1989 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/07/26/achille-era-un-debole.html>)

Wilcock Rodolfo, *Dalla cronaca un mistero statico-profano*, «Sipario», 253, 1967, p. 22

## **B1. Testi e altre fonti primarie**

À Beckett Gilbert Abbott, *Man-Fred. A burlesque ballet opera*, Cumberland, London 1835

Alfieri Vittorio, *Vita*, Einaudi, Torino 1967

Arbasino Alberto, *Super-Eliogabalo*, Feltrinelli, Milano 1969

Artaud Antonin, *Le moine de Lewis raconté par Antonin Artaud*, in Id, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1966, t. VI

Arteaga Esteban de, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga socio dell'Accademia delle Scienze, Arti, e Belle lettere di Padova*, Palese, Venezia 1785

Bardoux Benjamin-Joseph-Agénor, *Circulaire prescrivant l'enseignement de la lecture à haute voix dans les établissements d'instruction publique* (28 septembre 1878), in «Circulaires et instructions officielles relatives à l'Instruction publique», t. VIII, Delalain, Paris 1887, pp. 86-87

Baricco, Pietro, *Torino descritta* Paravia, Torino 1868

Barrault Jean-Louis, *L'Homme théâtre*, «Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault», n. 2223, mai 1958, p. 46

Baschet Roger, *Mademoiselle Dervieux, fille d'opéra : illustré de huit planches hors-textes*, Flammarion, 1943

Bataille Georges, *La Notion de dépense*, «La Critique Sociale», 7, janvier 1933

Bautain Louis, *Étude sur l'art de parler en public*, Hachette, Paris 1863<sup>2</sup>

Beaumarchais Pierre Augustin Caron de, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, Ruault, Paris 1775

Belcari Feo, *Sacre rappresentazioni e laude*, introduzione e note di Onorato Allocco-Castellino, UTET, Torino 1920

Belli Gioacchino, *Sonetti. 1250 sonetti raccolti antologicamente di Giuseppe Gioachino Belli*, a cura di Elia Iezzi e Angelo Maggi, Società editrice Dante Alighieri, Roma 2018

Bertolotti Davide, *Descrizione di Torino*, Pomba, Torino 1840

Blok Aleksandr, *Poesie*, traduzione di Angelo Maria Ripellino, Einaudi, Torino 1957

Boito Arrigo, *Lettera a Giuseppe Verdi [t.p.: Milano. 21 dicembre 1886]*, in *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, con la collaborazione di Marisa Casati, Istituto di Studi Verdiani, Parma 1978, p. 119

Bon Francesco-Augusto, *Principii d'arte drammatica rappresentativa dettati nell'Istituto drammatico di Padova*, Sanvito, Milano 1875

Braibanti Aldo, *Il circo e altri scritti*, Atta, Portofino 1960

Bussotti Sylvano, «Carlo Carissimo». *Gli anni Cinquanta nelle lettere a Carlo Prospero*, «Antologia Vieusseux», 33, 2007, pp. 237-248

Buzzi Paolo, *Teatro sintetico. Diciotto sintesi teatrali e futuriste*, edizione critica a cura di Giorgio Baroni, Biblioteca Comunale di Milano, Milano 1988

Byron George Gordon, *Manfredo. Poema drammatico di Lord Byron. Versione in prosa di Silvio Pellico*, Pirotta, Milano 1818

\_\_\_\_\_, *Manfred. Trauerspiel von Lord Byron. Deutsch von Adolf Wagner*, Brockhaus, Leipzig 1819

\_\_\_\_\_, *Letter to Douglas Kinnaird (April, 14 1820)* in Id., *The complete works in 13 volumes*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2009, v. 5, pp. 5-7

\_\_\_\_\_, *Letter to John Murray (June 7, 1820)* in Id., *Letters and journals. Volume V: 'So late into the night,' 1816-1817*, edited by Leslie A. Marchand, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1976, p. 37

\_\_\_\_\_, *Letters and journals of Lord Byron, with notices of his life. By T. Moore. 2 Bände*, recensione senza firma, «Blätter für literarische Unterhaltung», 331, 27. November 1831, pp. 1-3 (anche contenuto in *Blätter für literarische Unterhaltung. Jahrgang 1831*, Bd. II. *Juli bis Dezember*, Brockhaus, Leipzig 1831, pp. 1429-1431).

\_\_\_\_\_, *The works of Lord Byron. With his letters and journals, and his life by Thomas Moore*, Murray, London 1832

\_\_\_\_\_, *Manfredi in Tragedie di Lord Byron recate per la prima volta in italiano dall'originale inglese per P. de Virgiliis*, Stamperia del Petrarca, Chieti 1837

\_\_\_\_\_, *Manfredo. Poema drammatico di Giorgio Byron*, trad. it. Andrea Maffei, Le Monnier, Firenze 1870

\_\_\_, *Manfredi*, introduzione e note a cura di Guido Ferrando, Sansoni, Firenze 1926 (seconda edizione 1950)

\_\_\_, *Manfredi*, trad. Giorgio Manganelli, a cura di Luca Scarlini, Einaudi, Torino 2000

\_\_\_, *Manfred*, a cura di Diego Saglia, Marsilio, Venezia 2019

Cangiullo Francesco, *Piedigrotta, col manifesto sulla Declamazione dinamica sinottica di Marinetti*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1916

\_\_\_, *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto*, Ceschina, Milano 1961

Canova Giuseppe Angelo, *Lettere sopra l'arte d'imitazione. Dirette alla prima attrice italiana Anna Fiorilli Pellandi*, a cura di Francesco Tozza, Pironti, Napoli 1991

Caponi Jacopo, *Verdi à Paris*, «Le Figaro», 17 aprile 1886 (anche in «La Perseveranza», aprile 1886), ora in Marcello Conati, *Verdi. Interviste e incontri*, EDT, Torino 2000, pp. 201-209

*Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2003

Chabanon Michel-Paul Guy de, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poesie, et le théâtre*, Pissot, Paris 1785

Cherubini Luigi, *Medea. Tragedia in tre atti di L. Cherubini; prima traduzione ritmica di Carlo Zangarini*, Fantuzzi, Milano 1910

Cocteau Jean, *Rinaldo e Armida*, trad. it. Carlo Terron, Sipario Edizioni, Milano 1966

de Condillac Étienne Bonnot, *Saggio dell'abate di Condillac accademico di Berlino sopra l'origine delle umane cognizioni tradotto dal francese con l'aggiunta di varie note e colle Osservazioni critiche di Tommaso Vincenzo Falletti Canonico R. Lateranense*, Casaletti a Sant'Eustachio, Roma 1775

\_\_\_, *Saggio sopra l'origine delle cognizioni umane in Opere del sig. ab. di Condillac dell'Accademia francese, e di quelle di Berlino, di Parma, e di Lione, fu Precettore di S.A.R. l'infante D. Ferdinando Duca di Parma ec., tradotto dal francese dall'ab. Marco Fassadoni*, Santini e Milli, Venezia 1793

*Costituzioni e discipline per la Accademia di lettere e di declamazione eretta in Treviso sotto il titolo di Tirocinio declamatorio*, Picotti, Venezia 1812

Croce Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*, Adelphi, Milano 1990

D'Annunzio Gabriele, *Parisina. Tragedia lirica musicata da Pietro Mascagni*, Sonzogno, Milano 1913

\_\_\_\_\_, *Francesca da Rimini*, a cura di Donato Pirovano, Salerno Editrice, Salerno 2018

de Gregory Gaspare, *Istoria della vercellese letteratura ed arti*, Chirio e Mina, Torino 1824

de Musset-Pathay Victor-Donatien, *À l'histoire de J. J. Rousseau*, in *Œuvres inédites de J.J. Rousseau, suivies d'un supplément à l'histoire de sa vie et de ses ouvrages; par V. D. Musset-Pathay*, Peytieux, Paris 1825

Di Lorefice Giuseppe, *Egmont. Dramma lirico in quattro atti di Graziano Fulina, musica di G. Dell'Orefice*, Stabilimento musicale ditta Francesco Lucca, Milano 1878

Dubroc Louis, *L'art de lire à haute voix. Suivi de l'application de ses principes à la lecture des ouvrages d'éloquence et de poésie*, Johanneau, Paris 1825<sup>2</sup>

Düntzer Heinrich, *Göthe's Faust in seiner Einheit und Ganzheit, wider seine Gegner dargestellt. Nebst Andeutungen über Idee und Plan des Wilhelm Meister und 2 Anhängen: über Byron's Manfred und Lessing's Doktor Faust*, Eisen, Köln 1836

Eliot Stern Thomas, *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock*, in Id., *Poesie*, trad. it. Roberto Sanesi, Garzanti, Milano 1975, p. 53

Engel Johann Jakob, *Lettere intorno alla mimica di G. G. Engel*, a cura di Giovanni Rasori, Pirotta, Milano 1818 (ed. orig. *Ideen zu einer Mimik*, Mylius, Berlin 1785)

Erasmus da Rotterdam, *Adagia*, a cura di Emanuele Lelli, Bompiani, Milano 2014, pp. 646-647

Esénin Sergej Aleksandrovič, *Pugačëv*, prefazione e traduzione di Iginio De Luca, Einaudi, Torino 1968

Ferrario Giuseppe, *Influenza fisiologica e patologica del suono, del canto e della declamazione*, Visaj, Milano 1825

Ferry Jules, *Circulaire relative à l'institution de concours de lecture entre les élèves des écoles primaires publiques*, in «Circulaires et instructions officielles relatives à l'Instruction publique», t. VIII, Delalain, Paris 1887

Feuerbach Ludwig, *L'essenza della religione*, a cura di Anna Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1972

F. R., *Un po' di tutto*, «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», a. IX, n. 83, 16 aprile 1844, p. 332

Franceschi Enrico, *Studii teorico-pratici sull'arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze coll'oratoria, colla drammatica e colla musica*, Silvestri, Milano 1857

Gabrel Jean Pierre, *Voltaire et les Genevois*, Cherbuliez, Genève-Paris 1856

Garoglio Diego, *Per le nozze di un poeta (Angiolo Orvieto)* in Id., *Versi d'amore e prose di romanze. Saggi di critica contemporanea*, Giusti, Livorno 1903, pp. 147-148

Gauthier Théophile, *Lettre à Charles de La Rounat (entre le 25 mars et le 31 mai 1861)*, in Id., *Correspondance générale 1858-1861*, édité par Claudine Lacoste-Veysseyre, t. VII, Droz, Genève-Paris 1992, p. 289

Gide André, *Baudelaire et M. Faguet* in Id., *Prétextes*, Mercure de France, Paris 1963, pp. 210

«Gilblas. Sentinelle de la Liberté», 317, 14 décembre 1830, p. 2 (articolo senza firma, senza autore)

Giulioti Domenico, *La storia dell'omo salvatico: lettere, foto, ritratti, caricature e documenti inediti*, a cura di Massimo Baldini, s.n., s.l. 2001

Goethe Johann Wolfgang, *Egmont. Tragedia in cinque atti*, trad. it. Fedele D'Amico, Einaudi, Torino 1967

Guasti Amerigo, *Dal buco del sipario*, Mondadori, Milano 1926

Haldo Reynaldo, *Du chant*, Lafitte, Paris 1920

Heine Heinrich, *Gli dèi in esilio*, a cura di Lia Secci, Adelphi, Milano 1978

Hempel Frieda, *My Golden Age of Singing*, Amadeus, Portland 1998

Hölderlin Friedrich, *Gestalt und Geist*, in *Stuttgarter Ausgabe*, vol. II, t. 1, Kohlhammer, Stuttgart 1951, p. 321

Hugo Victor, *Les contemplations*, préface de Léon-Paul Fargue, édition établie, présentée et annotée par Pierre Albouy, Gallimard, Paris 1973

Joyce James, *Ulisse*, trad. it. Giulio de Angelis, Mondadori, Milano 1984 (prima edizione 1960)

Kierkegaard Søren, *Timore e tremore*, trad. it. Franco Fortini e Kirsten Montanari Guldbrandsen, Milano 2003

Laforgue Jules, *Moralités légendaires*, Banderole, Paris 1922

\_\_\_, *Amleto, ovvero Le conseguenze della pietà filiale*, trad. it. Ennio Flaiano, Scheiwiller, Milano 1987

Legouvé, Ernest, *Béatrix ou la madone de l'art*, Hachette, Paris 1860

\_\_\_, *La tragédie de Médée*, «Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger», XXII (1870), pp. 338-347

\_\_\_, *L'art de la lecture*, Hetzel, Paris 1877

\_\_\_, *La lecture en action*, Hetzel, Paris 1881

\_\_\_, *La lecture en famille*, Hetzel Paris 1882

\_\_\_\_, *The art of reading. Translated and illustrated with copious notes by Roth E.*, Philadelphia, Claxton, Remsen, Hafflefinger, 1879 (seconda ediz. Lippincott, Philadelphia 1885)

Lekain Henri-Louis, *Mémoires de Lekain, précédés de réflexions sur cet acteur, et sur l'art théâtral par M. Talma*, Ledoux, Paris 1801

\_\_\_\_, *Faits particuliers sur ma première liaison avec M. de Voltaire*, in Id., *Mémoires de Henri Louis Lekain, publiés par son fils aîné; suivis d'une correspondance (inédite) de Voltaire, Garrick, Colardeau, Lebrun, etc.*, Colnet, Paris 1801, pp. 1-18

Lemoine Albert, *De la Physionomie et de la parole*, Baillière, Paris 1865

Le Prévost d'Exmes François, *Ecole Royale de Chant, de Danse & de Déclamation*, «Journal littéraire de Nancy», XIX, 1786, p. 187-192

Lessing Gotthold Ephraim, *Drammaturgia d'Amburgo*, a cura di Paolo Chiarini Bulzoni, Roma 1975 (ed. orig. Hamburgische Dramaturgie, Cramer, Hamburg und Bremen 1767)

*Letters of Franz Liszt. Collected and edited by La Mara [pseud. Marie Lipsius], translated by Constance Bache with a portrait, vol. I. From Paris to Rome. Years of travel as virtuoso*, Scribner's Sons, New York 1894

Lewis Matthew Gregory, *Il Monaco*, prefazione di Leslie A. Fiedler, trad. it. Liana M. Johnson, Longanesi, Milano 1963

Maffei Scipione, *Arte magica annichilata. Libri Tre. Con un'appendice*, Andreoni, Verona 1754

Manganelli Giorgio, *A e B*, Rizzoli, Milano 1975

\_\_\_\_, *Cassio governa a Cipro*, Rizzoli, Milano 1977

\_\_\_\_, *A und B. Dialogue und unmögliche Interviews*, traduzioni di Daniel Dell'Agli, Renate Heimbucher, Marianne Schneider, Barbara Villiger Heilig, Alice Vollenweider, Klaus Wagenbach, Berlin 1991

\_\_\_\_, *Le interviste impossibili*, Adelphi, Milano 1997<sup>10</sup>

\_\_\_, *UFO e altri oggetti non identificati. 1972-1990*, a cura di Graziella Pulce, postfazione di Raffaele Manica, Quiritta, Roma 2003

\_\_\_, *Tragedie da leggere. Tutto il teatro*, a cura di L. Scarlini, Aragno, Torino 2005

Maraini Dacia, *Il ricatto a teatro*, «Sipario», 263, 1968, pp. 38-52

Marchisio, Stanislao, *Opere teatrali di Stanislao Marchisio*, Testori, Verona 1831

Marinetti Filippo Tommaso, *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (11 gennaio 1911), ora anche in *Teatro futurista sintetico. Seguito da Manifesti teatrali del Futurismo*, a cura di Guido Davico Bonino, il melangolo, Genova 2009, pp. 122-124

\_\_\_, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Taveggia, Milano 1912

\_\_\_, *Guerra sola igiene del mondo*, Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano 1915

\_\_\_, *La declamazione dinamica e sinottica. Manifesto futurista* in Francesco Cangiullo, *Piedigrotta. Col Manifesto sulla declamazione dinamica sinottica di Marinetti*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1916

\_\_\_, *Il teatro radiofonico. Manifesto dell'ottobre 1933*, *Teatro F.T. Marinetti*, a cura di Giovanni Calendoli, Vito Bianco, Roma 1960, vol. I, pp. 213-220

\_\_\_, *F. T. Marinetti + Cangiullo = Teatro della sorpresa*, Belforte, Livorno 1968

Marlowe Christopher, *Tamerlano il grande*, a cura di Rodolfo Wilcock, Adelphi, Milano 1966

Mejerchol'd Vsevolod Emilievic, *La rivoluzione teatrale*, a cura di Giovanni Crino, Editori Riuniti, Roma 1962 (terza edizione a cura di Donatella Gavrilovich, Editori Riuniti, Roma 2001<sup>3</sup>)

\_\_\_, *Le théâtre de foire*, in Id., *Écrits sur le théâtre*, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, La Cité – L'Âge d'homme, Paris 1973, t. I., pp. 181-202

*Memoria della vita di Anton Longo Viniziano*, Curti, Venezia 1820<sup>2</sup>

Milizia Francesco, *Del teatro*, Pasquali, Venezia 1773

Moltedo Francesco Tranquillino, *Il terremoto. Melologo, ode alcaica; musica per pianoforte di Gino Bellio*, Del Conte, Firenze, s.d.

Moravia Alberto, *La chiacchiera a teatro* (1967), in Id., *Teatro*, a cura di Aline Nari e Franco Vazzoler, Bompiani, Milano 2004, vol. 2, p. 883

Morelli Alamanno, *Note sull'arte drammatica rappresentativa* in *Note sull'arte drammatica rappresentativa – Manuale dell'artista drammatico – Prontuario delle pose sceniche*, a cura di Sandra Pietrini, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 2007

Moretti Marino, *Via Laura. Il libro dei sorprendenti vent'anni*, Treves, Milano 1931

Morrocchesi Antonio, *Recitazione per principj; - Morrocchesi – Lettera scritta da Firenze*, in «Florilegio drammatico tratto da' più celebri autori italiani e stranieri, Marini», Roma 1830, vol. VI, pp. III-IV

\_\_\_\_\_, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, All'insegna di Dante, Firenze 1832

Nietzsche Friedrich Wilhelm, *Il caso Wagner. Un problema per amatori di musica*, versione di Ferruccio Masini, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da C. Colli e M. Montinari*, vol. VI, t. III, Adelphi, Milano 1970

\_\_\_\_\_, *Umano, troppo umano*, vol. II. *Frammenti postumi (1878-1879)*, versioni di Sossio Giametta e Mazzino Montinari, Adelphi, Milano 1967

Offenbach Jacques, *Les contes d'Hoffmann. Drame fantastique en cinq actes / I racconti di Hoffmann Jules Barbier et Michel Carré*, a cura di Claudio Casini, UTET, Torino 1973

Origo Iris, *Allegra. La figlia di Byron*, trad. it. Masolino d'Amico, Skira, Milano 2014 (ed. orig. Hogarth Press, 1935)

Palazzeschi Aldo, *Attore mancato* in Id., *Il piacere della memoria*, Mondadori, Milano 1964, pp. 269-295

Pasolini Pierpaolo, *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi argomenti», 9, 1968, pp. 6-22

Payne Knight Richard, *Analytical inquiry into the principles of taste*, Payne, London 1805<sup>2</sup>

Pellico Silvio, *Le mie prigioni. Con addizioni di Pietro Maroncelli e notizie preliminari intorno all'autore*, Meline, Cans, Brusselle 1838

Pohl Richard, *Manfred: dramatisches Gedicht von Byron. Musik von Robert Schumann. Verbindende Dichtung für Concert-Aufführungen von Richard Pohl*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1864

*Poeti russi nella rivoluzione. Blok, Esenin, Majakovskij, Pasternak*, a cura di Bruno Carnevali, Netwon, Roma 1971

Prinzivalli Virginio, *Prefazione*, in Id., *Accademia filodrammatica romana. Memorie*, Tip. Editrice dell'Industria, Terni 1888, pp. IX-X

*Programma del corso di letteratura e poesia drammatica proposto all'Onorevole consiglio accademico del R. Conservatorio di Musica in Milano dal prof. di declamazione Serafino Torelli in occasione del Concorso alla Cattedra dell'Amena Facoltà suddetta*, Albertari, Milano 1865

Rasi Luigi, *Il libro dei monologhi*, Hoepli, Milano 1891

\_\_\_\_\_, *Pluto. Volgarizzamento di Luigi Rasi*, Landi, Firenze 1891

\_\_\_\_\_, *Il coraggio. Musica per pianoforte di Gino Bellio. Melologo eseguito per la prima volta al Salone della Gran Guardia in Padova l'anno 1892 dal prof. Luigi Rasi, direttore della R. Scuola di Recitazione e dal Maestro Gino Bellio. Testo italiano, inglese e tedesco*, Sciabilli, Firenze 1892

\_\_\_\_\_, *La verità nell'arte rappresentativa: discorso letto per l'inaugurazione della R. Scuola di recitazione in Firenze il XVI aprile 1882*, Civelli, Firenze 1895

\_\_\_\_\_, *La Duse*, a cura di Mirella Schino, Bulzoni, Roma 1986 (ed. orig. Bemporad, Firenze 1901), con una postfazione della curatrice, *La Duse contro il teatro del suo tempo*, pp. 151-233.

\_\_\_\_\_, *Die Duse*, Übertragung von M. Gagliardi, Fischer, Berlino 1904

\_\_\_\_\_, *Il secondo libro dei monologhi*, Hoepli, Milano 1893

\_\_\_\_\_, *L'arte del comico*, a cura di L. Mancini, Mimesis, Milano-Udine 2014 (prima ediz. Paganini, Milano 1890)

Regnault-Warin Jean-Joseph, *Mémoires historiques et critiques sur F.-J. Talma: et sur l'art théâtral*, Henry-Tétot, Paris 1827

Ristori Adelaide, *Ricordi e studi artistici di Adelaide Ristori*, Roux, Torino-Napoli 1887

Rohmer Theodor, *Die Religion Jesu*, hrsg. Von Gustav Widenmann, Nördlingen, Beck'schen 1859

Rota Giuseppe, *La contessa d'Egmont. Ballo storico-romantico in cinque atti di Giuseppe Rota con musica del Maestro Paolo Giorza da rappresentarsi al Regio Teatro della Scala la quaresima 1861*, Ripamonti Carpano, Milano 1861

Rousseau Jean-Jacques, Horace Coignet, *Pygmalion. Scène lyrique*, édition critique par Jacqueline Waeber, Éditions Université - Conservatoire de Musique, Genève 1997

Salfi Francesco Saverio, *Della declamazione per F. Salfi. Preceduta da un cenno biografico su l'autore e pubblicata per cura di Alfonso Salfi*, Androsio, Napoli 1878

Sanguineti Edoardo, *Per musica*, a cura di Luigi Pestalozza, Ricordi, Milano 1993

\_\_\_\_\_, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, BUR, Milano 2006

Sartre Jean-Paul, *Pour un théâtre de situations*, ora in Id., *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1992<sup>2</sup>, pp. 19-21

Schumann Robert, *Manfred. Dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen von Lord Byron mit Musik von Robert Schumann*, op. 115, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1860

Simon Jules, *Instruction relative à l'institution de réunions périodiques des professeurs dans les lycées et aux réformes que semble réclamer le système d'éducation et d'enseignement suivi dans les établissements d'instruction secondaire*, in «Circulaires et instructions officielles relatives à l'instruction publique : publication entreprise par ordre de M. Le Ministre de l'Instruction publique», t. VII, Delalain, Paris 1878, pp. 207-232

*Società scientifiche, letterarie ed artistiche – istituti diversi in Il IX gennaio MDCCCLXXVIII. Ossia, il mondo civile ed in particolare l'Italia, in morte di Vittorio Emanuele il Grande pel professore Antonio Abeille, Prete, Napoli 1879, pp. 23-25*

Soldatini Giuseppe, *Studi sulla declamazione*, Nistri, Pisa 1874 (seconda ediz. Libreria Editrice, Milano 1877<sup>2</sup>)

\_\_\_\_\_, *Parola parlata, o sull'arte della parola considerata nei rapporti con l'emissione, inflessione, modulazione, appoggiatura ecc. della voce nel più schietto comune uso della favella e in relazione col leggere, col dire o recitare e col declamare*, Paravia, Torino 1881

Sorelli Guido, *Le mie confessioni a Silvio Pellico. Memorie di Guido Sorelli da Firenze*, Picadilly, Londra 1836

Sormanni Rasi Teresa, *Diario della Compagnia Drammatica Fiorentina di Luigi Rasi dal 18 febbraio al 5 dicembre 1899. Cinque mesi con Eleonora Duse; Le prove e l'andata in scena della «Francesca da Rimini». Dall'ottobre al dicembre 1901*, a cura di A. Barbina, «Ariel», VI, 1991, pp. 91-198

*Statuti particolari della Società filodrammatica di Macerata detta del Casino, approvata dal Governo Con dispaccio 23 Ottobre 1809. Num 6756*, Rossi, Macerata 1827

Suckow Karl Alfred [pseud. Posgaru], *Manfred. Einleitung, Uebersetzung und Anmerkungen. Ein Beitrag zur Kritik der gegenwärtigen deutschen dramatischen Kunst und Poesie*, Max, Breslau 1839

Tarrène H., *Règles de lecture à haute voix et conseils pour la lecture expressive. Suivis de modèles de lecture en prose et en vers*, Hachette, Paris 1880

Verdi Giuseppe, *Lettera a Giulio Ricordi, Genova 14 dicembre 1886*, in Giuseppe Verdi, *Lettere 1835-1900*, a cura di Michele Porzio, Mondadori, Milano 2000, p. 361

Visetti Pietro, *Descrizione dell'Accademia filodrammatica di Torino. Preceduta da un cenno sul teatro italiano*, Fontana, Torino 1842

Villa Emilio, *Letania per Carmelo Bene*, a cura di Aldo Tagliaferri, Scheiwiller, Milano 1996

Viollet-le-Duc Eugène Emmanuel, *Précis de dramatique, ou De l'art de composer et exécuter les pièces de théâtre*, Encyclopédie portative, Paris 1830 (trad. it. s.n., *Compendio di drammatica, ossia l'Arte di comporre ed eseguire le rappresentazioni teatrali. Preceduto da una introduzione storica e seguito da un vocabolario analitico*, Stella, Milano 1833)

Wilde Oscar, *The Artist as Critic. Critical writings of Oscar Wilde*, edited by Richard Ellman, Vintage Books, New York 1969

Zimmermann Johann Georg, *Della esperienza nella medicina. Opera di Giangiorgio Zimmermann, archiatro di S. M. Britannica in Hannover. Traduzione dal tedesco. Nuova edizione ricorretta ed arricchita della biografia dell'autore per cura del Dott. N. M. S. Volume unico*, Schiepatti, Truffi e Fusi, Milano 1830

## **B2. Saggi e studi su altri argomenti**

Ajello Epifanio, *La "Città morta" di Gabriele D'Annunzio. La vista, l'udito, il tatto*, «Lettere italiane», 58, 4, 2006, pp. 653-667

Aliverti Maria Ines, *La Rappresentazione di santa Uliva (1933). Il manoscritto di regia di Jacques Copeau*, in *Teatro italiano I*, a cura di Pietro Carriglio e Giorgio Strehler, Laterza, Bari-Roma 1993, pp. 36-92

Allegri Luigi, *L'artificio e l'emozione: L'attore nel teatro del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2019

Alonge Roberto *Dal testo alla scena. Studi sullo spettacolo teatrale*, Tirrenia, Torino 1984

\_\_\_\_\_, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988

\_\_\_\_\_, *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate rosse*, Edizioni di Pagina, Bari 2008

Altamura Giuliana, *La teoria della recitazione*, «Mimesis Journal», 2, 2, 2013, pp. 216-225

Amasi Simone, Eliana Arcuri, Matteo Bevini, Camilla Costantin, *Teatro Accademia Filodrammatici. Laboratorio di storia dell'Architettura 2*, a.a 2014/2015, Politecnico di Milano

Amitrano Antonio, *La voce. Uno strumento dei professionisti che promuovono la salute*, Springer, Milano 2010

Andújar Rosa, Thomas R. P. Coward, Theodora A. Hadjimichael *Paths of Song. The Lyric Dimension of Greek Tragedy*, De Gruyter, Berlin 2018

Angioletti Katia Lara, «*Quando io venni in Italia, vinsi perché ero solo*»: Mario Fumagalli attore, capocomico, innovatore, «Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», vol. LXIV, fasc. III, settembre-dicembre 2011, pp. 117-136

*Annuario degli attori 1978-79*, diretto da Alessandro Ferraù, Emi Onorati, Star Edizioni Cinematografiche, Roma 1978

*Jean Anouilh, artisan du théâtre*, sous la direction de Élisabeth Le Corre, Benoît Barut, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2013

Antonucci Giovanni, *Marinetti scrittore del futuro: teatro e dintorni*, in *Marinetti 70. Sintesi della critica futurista*, a cura di Antonio Saccoccio, Roberto Guerra, Armando, Roma 2014, pp. 111-115

\_\_\_\_\_, *Il futurismo e Roma*, Istituto di studi romani, Roma 1978

Apollonio Mario, *Storia del teatro italiano*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2003

Arbasino Alberto, *La maleducazione teatrale. Strutturalismo e drammaturgia*, Feltrinelli, Milano 1966

Attardi Francesco, *Roma musicale nell'800. Dalla musica vocale alla strumentale*, Zanibon, Padova 1979

Attisani Antonio, *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*, Edizioni di Pagina, Bari 2009

\_\_\_\_\_, *Brecht, Artaud e Grotowski. Su alcune letture da rifare, o da fare*, «Mimesis Journal», 2, 2, 2013, pp. 13-47

Ballin Ernst August, *Beethoven-Schriftum von 1939 bis 1952*, «Beethoven-Jahrbuch», hrg. Von Paul Mies und Joseph Schmitt-Görg, Beethovenhaus, Bonn 1954, pp. 109-244

Barba Eugenio, *Conoscenza tacita: dispersione ed eredità*, «Teatro e Storia», 20-21, 1998-1999, pp. 39-58

Barontini Ilaria, *Una compagnia teatrale: la D'Origlia-Palmi*, tesi di laurea, relatore prof. Arnaldo Picchi, Università degli Studi di Bologna, a.a 1993-1994

Barsotti Anna, *Pratolini: teatro per gli occhi, teatro per gli orecchi*, «Ariel», a. IX, n. 1, gennaio-aprile 1994, pp. 47-60

Bartolucci Giuseppe, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968

\_\_\_\_\_, *Teatro-corpo, teatro-immagine (per una materialità della scrittura scenica)*, Marsilio, Venezia 1970

\_\_\_\_\_, *Il «teatro sintetico» di Marinetti come didascalia non «rappresentativa»* in Id., *La didascalia drammaturgica (Praga – Marinetti – Pirandello)*, Guida, Napoli 1973, pp. 69-78

Baudrillard Jean, *Le strategie fatali*, trad. it Sandro d'Alessandro, Feltrinelli, Milano 1984 (ed. orig. *Les stratégies fatales*, Grasset, Paris 1983)

Beeman William O., *La Tragédie De Carmen by Marius Constant, Jean-Claude Carrière, Peter Brook*, «Performing Arts Journal», 8, 1, 1984, pp. 68-72

Belpoliti Marco, Andrea Cortellessa, *Giorgio Manganelli, Marcos y Marcos*, Milano 2006

Bertin Barbara, *Il teatro della città. Quarant'anni di storia del Teatro Stabile di Torino nei documenti e nel racconto dei suoi protagonisti*, introduzione di Lamberto Trezzini, Celid, Torino 2000

Besutti Paola, *Il Trecento italiano: musica, «musicabilità», musicologia*, in *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861-1914)*, Guerini, Milano 1994, pp. 83-103

Bettini Maurizio, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Einaudi, Torino 2008

Bielefeldt Christian, *Musik und Genießen, oder: Wie man den Körper komponiert. Ein Versuch, Hans Werner Henzes »Heliogabalus Imperator« zu hören*, in Annette Keck, Nicolas Pethes (Hrsg.), *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, Transcript, Bielefeld 2001, pp. 113-127

Bigatto Paola, Renata M. Molinari, *L'Attore Civile. Una riflessione fra teatro e storia attraverso un secolo di eventi all'Accademia dei Filodrammatici di Milano*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2012

Bigongiari Piero, *Tra phonè e graphè*, in Id., *L'evento immobile*, Jaca Book, Milano 1985, pp. 11-22 (originariamente apparso in «Paradigma», 5, 1983, pp. 3-13)

Blanchot Maurice, *Lo sguardo d'Orfeo*, in Id., *Lo spazio letterario*, trad. it. G. Zanobetti, Einaudi, Torino 1975

Bologna Corrado, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna 1992

«Bon, Francesco Augusto» (s. v.), *Enciclopedia dello spettacolo*, Le maschere, Roma 1975, vol. II, pp. 751-752

Bonaventura Arnaldo, *Dante e la musica*, Giusti, Livorno 1904

\_\_\_\_\_, *Il Boccaccio e la musica*, «Rivista Musicale Italiana», XXXI 1914, pp. 405-442

\_\_\_\_\_, *Il Petrarca e la musica*, «Annali della cattedra petrarchesca», III, 1930-33, pp. 23-44

Boquet Guy, recensione a G. Sandier, *Théâtre et combat (1973)*, «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 28, 6, 1973, pp. 1535-1537

Borgioli Maura, *Inventario dell'archivio dell'Ente teatro romano di Fiesole*, Olschki, Firenze 2008

Bosisio Paolo, *Ho pensato a voi scrivendo Gigliola... Teresa Franchini un'attrice per d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 2000

\_\_\_\_, Alberto Bentoglio, Mariagabrielli Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità (1805-1861)*, Bulzoni, Roma 2010

Bragaglia Leonardo, *Ermene Zacconi e il naturalismo scenico: appunti per la Conferenza celebrativa nel XXV anniversario dalla scomparsa del grande attore. Roma, Sala Borromini, 27 aprile 1973; Viareggio, Palazzo EPT, giugno 1973; Milano, Teatro alla Scala, 14 ottobre 1973*, Il Torchio, Roma 1973

Bragaglia Leonardo, *Ritratti d'attore*, P. E. Persiani, Bologna 2007

Brandl Alois, *Die Herkunft von Manfreds Astarte*, «Anglia», LX (1936), pp. 197-202

Bux Rosaria, *Il teatro e la scuola di recitazione di Via Laura: cronistoria dalle origini alla demolizione*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere, relatore prof. Siro Ferrone, Università di Firenze, a.a 1992/1993

Budor Dominique, *Il testo scritto e la fonè nel teatro pirandelliano*, in *Ars Dramatica: Studi Sulla Poetica Di Luigi Pirandello. Atti Del Simposio Internazionale Sul Teatro Pirandelliano*, Boston College, 27-29 Ottobre 1994, a cura di Rena A. Syska-Lamparska, Lang, New York 1996, pp. 145-155

Burckhardt Jacob, *Geschichte des Revolutionszeitalters*, in *Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 28, Beck, München; Schwabe, Basel 2009

Burwick Frederick, *Lord Byron's Faustian Plays Manfred (1817), Cain (1821), and The deformed transformed (1822)*, edited by Loma Fitzsimmons, Purdue University Press 2016, pp. 46-65

\_\_\_\_, *A History of Romantic Literature*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2019

Caccia Ettore, *Carattere e caratteri nella commedia del Goldoni*, Olschki, Firenze 1967

Calella Michele, *Un italiano a Parigi: contributo alla biografia di N. Piccinni*, «Rivista Italiana di musicologia», vol. 30, n. 1 (1995), pp. 3-49

Calusio Maurizia, *Majakovskij in Italia. Considerazioni preliminari in Il nostro sogno di una cosa. Saggi e traduzioni per Serena Vitale*, a cura di Anna Bonola e Maurizia Calusio, Archinto, Milano 2005, pp. 35-57

Cambiaghi Mariagabriella, *Vittorio Alfieri e la civiltà teatrale milanese tra Sette e Ottocento*, in *Il teatro a Milano nel Settecento. Volume I – I contesti*, a cura di Annamaria Cascetta e Giovanna Zanlonghi, Vita&Pensiero, Milano 2008, pp. 486-490

Camplone Ilaria, *Il teatro di Giogio Manganelli, 'un luogo imprecisato'*, in *La letteratura degli italiani. 4 I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Camplone.pdf>)

Canguilhem Georges, Dominique Lecourt, *L'epistemologia di Gaston Bachelard*, a cura di Francesca Bonicalzi, Jaca Book, Milano 1997<sup>2</sup>

«Canova, Angelo» (s. v.), *Enciclopedia dello spettacolo*, Le maschere, Roma 1975, vol. II, pp. 1647-1648

Capozzoli Mirko, *Gian Maria Volonté*, Add, Torino 2018 (edizione e-book)

Cappelli Ida, «Schumann, Robert Alexander», «Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti», diretto da Andrea Basso, vol. VII, Utet, Torino 1988, pp. 162-188

Capuana Luigi, *Teatro italiano*, a cura di Gianni Oliva, Sellerio, Palermo 1999

Carli Ballola Giovanni, *Cherubini. L'uomo, la musica*, Bompiani, Milano 2005, pp. 135-138

Carlson Marvin, *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*, Greenwood Press, Westport-London 1998

Carnelli Luisa, *Aldo Trionfo e Giuseppe Patroni Griffi in Storia della regia teatrale in Italia*, a cura di Paolo Bosisio, Mondadori, Milano 2003, pp. 108-120

Caselli Gianmarco, *Suono, segno, gesto nella musica per pianoforte di Gaetano Gianni Luporini*, ETS, Pisa 2009

Casi Stefano, *I teatri di Pasolini*, introduzione di Luca Ronconi, Ubulibri, Milano 2005

Cavaglieri Livia, *Tempo di un acoustic turn anche negli studi teatrali*, «Mimesis Journal», 7, 1, 2018, pp. 145-157

Casadei Delia, Rossella Carbotti, *Towards a multitudinous voice: Dario Fo's adaptation of L'Histoire du soldat*, «Cambridge Opera Journal», 24, 2, 2012, pp. 201-228

Casamento Alfredo, *I declamatori a lezione di teatro. La retorica e i luoghi comuni della commedia*, in *I luoghi comuni della commedia antica*, a cura di Gianna Petrone e Maurizio Massimo Bianco, Flaccovio, Palermo 2007, pp. 135-150

*Catalogo delle manifestazioni 1928-1997. Teatro comunale di Firenze/Maggio Musicale Fiorentino*, a cura di Aloma Bardi e Mauro Conti, Le Lettere, Firenze 1998, vol. II, p. 297

*Catalogo ragionato delle opere di Carlo Prosperi*, in «Antologia Vieusseux», 33, 2007, pp. 121-124

Cavaglieri Livia, Donatella Orecchia, *Memorie sotterranee: Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Accademia University Press, Torino 2018

Cavarero Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2005

Cherubini Laura, *Giulio Paolini/Spettacoli teatrali*, in *Sipario. Balla, De Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi*, Charta, Milano 1997, pp. 254-256

Chiancone Claudio, *Un "pirata" dell'Ottocento. Francesco Regli critico e giornalista*, «Atti dell'Ateneo di scienze, lettere ed arti di Bergamo», 67, 2003-2004, pp. 485-507

Cirillo Vincenzo, *Dal segno al disegno mobile della scrittura in Rappresentazione materiale/immateriale. 40. Convegno internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione: 15. Congresso UID, Milano 13-15 settembre 2018*, a cura di Rossella Salerno, Gangemi, Roma 2018, pp. 1067-1074

Coccia Michele, *Addendum Pascolianum*, «Paragone/Letteratura», agosto-dicembre 2003, pp. 60-62

Cohen-Levinas Danielle, *La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*, Vrin, Paris 2006

Colangelo Gennaro, Carlo Molfese, *Un teatro a Roma. L'avventura del Teatro Tenda di piazza Mancini*, Gangemi, Roma 2006

Colombo Paolo, *La phonè quotidiana*. Attraverso la Fonopedia, «Mimesis Journal», 8, 1, 2019, pp. 133-152

Copfermann Émile, *Planchon*, La Cité, Lausanne 1969

Corà Bruno, *Jannis Kounellis*, Edizioni 'Il ponte', Firenze 2006

Crespi Morbio Vittoria, *Pietro Zuffi alla Scala*, Allemandi, Torino 2007

Cresti Renzo, *Gaetano Giani Luporini. Musica fra utopia e tradizione*, Lim Antiqua, Lucca 2005

Cruciani Fabrizio, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Sansoni, Firenze 1985

\_\_\_\_\_, *Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Editori&Associati, Roma 1995<sup>2</sup>

Cuomo Vincenzo, *Le parole della voce. Lineamenti di una filosofia della phoné*, Edisud, Salerno 1998

Cuppone Roberto, *CDA: il mito della commedia dell'arte nell'Ottocento francese*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 595-616

Dahlhaus Carl, *Kleist Wort uber den Generalbass*, in J. Kreutzer (Hrsg.), *Kleist-Jahrbuch*, Schmidt, Berlin 1894, pp. 13-24

Dalmonte Rossana, *Parole di musica e poesia*, «il verri», 1-2, 1993, pp. 31-44

D'Amico Silvio, *Tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano 1929

Daolmi Davide, *Uncovering the Origins of the Milan Conservatory: The French Model as a Pretext and the Fortunes of Italian Opera*, in *Musical Education in Europe (1770-1914): Composition, Institutional, and Political Challenges*, edited by Michael Fend and Michel Noiray, Berlin Wissenschafts-Verlag, Berlin 2005, vol. I, pp. 103-124

Dario Fo. *Il teatro dell'occhio: uno straordinario personaggio attraverso trent'anni di disegni, studi, schizzi, dipinti, manifesti ed altro*, a cura di Sergio Martin, La casa Usher, Firenze 1984

De Benedictis Angela Ida, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, EDT, Torino 2004

De Benedictis Raffaele, *Ordine e struttura musicale nella Divina Commedia*, European Press Academic Publishing, Fucecchio 2000

Dee Harris Shorter Mary, *Faust and Byron. The influence of Goethe's Faust on certain writings of Lord Byron*, Texas Technological College, 1965

Degrada Francesco, *Le musiche di Ludwig van Beethoven per l'«Egmont» di Goethe*, in *Associazione Amici della Scala. Conferenze 1967-1968*, s.e., Milano 1968, pp. 51-71

Del Buono Oreste, *Il comune spettatore*, Garzanti, Milano 1979

Deleuze Gilles, *Differenza e ripetizione*, trad. it. Giuseppe Guglielmi, Il Mulino, Bologna 1971 (ed. orig. *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968)

\_\_\_\_\_, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, trad. it. Liliana Rampello, Einaudi, Torino 2017 (ed. orig. *L'image-temps : cinéma 2*, Minuit, Paris 1985)

\_\_\_\_\_, *Logica del senso*, trad. it. Mario De Stefanis, Feltrinelli, Milano 2009 (ed. orig. *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris 1969)

della Fazia Amoia Alba, *The Italian theatre today: twelve interviews*, The Whitston Publishing company, Troy (New York) 1977

de March Silvia, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, introduzione di Andrea Zanzotto, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2006

De Monticelli Roberto, *Il punto sulla drammaturgia di oggi in un colloquio con Kenneth Tynan*, «Sipario», 223, 1964, pp. 2-3 e 64

\_\_\_\_\_, *Nella scatola bianca un furore a tre voci*, «Il Giorno», 28 novembre 1968

\_\_\_\_\_, *Le mille notti del critico. Trentacinque anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*, Bulzoni, Roma 1997

Derrida Jacques, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967 (*La scrittura e la differenza*, trad. it. Gianni Pozzi, introduzione di Gianni Vattimo, Einaudi, Torino 2002)

\_\_\_\_\_, *La voix et le phénomène*, Presses Universitaires de France, Paris 1989<sup>5</sup> (*La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, a cura di Gianfranco Dalmaso, Jaca Book, Milano 1968)

\_\_\_\_\_, *La farmacia di Platone*, introduzione e a cura di Silvano Petrosino, Jaca Book, Milano 2015

Dessi Scmid Sarah, *Il genio della lingua italiana*, in *Italianità. Ein literarisches, sprachliches und kulturelles Identitätsmuster*, Hrsg. von Reinhold R. Grimm, Peter Koch, Thomas Stehl und Winfried Wehle, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2003, pp. 49-63

Di Giacomo Salvatore, *Storia del teatro San Carlino*, Mondadori, Milano 1935

Di Leva Giuseppe, “*Volete il lavoro o volete Zico?*”. *Tra teatro e politica*, a cura di Sheila Concari, Mincione, Roma 2018

Di Marca Pippo, *Sotto la tenda dell'avanguardia*, Titivillus, Corazzano 2013

*Elementi di discussione* [Convegno Ivrea “Per un nuovo teatro”], «Teatro», a. II, n. 2, autunno-inverno 1967-1968, pp. 18-43

*Elementi di discussione* [Convegno Ivrea “Per un nuovo teatro”], «La scrittura scenica», 5, 1972, pp. 13-22

Ellmann Richard, *James Joyce*, trad. it. Vittorio Santangelo, Lit Edizioni, Roma 2017 (edizione ebook; prima edizione orig. Oxford University Press, Oxford 1959)

«Emanuel, Giovanni» (s. v.), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le maschere, Roma 1975, vol. IV, p. 1438

Epstein Mark, *Pasolini ed il conformismo: tra consumi ed humus totalitario*, in *Moravia, Pasolini e il conformismo*, a cura di Angelo Favaro, Sinestesie, Avellino 2018, pp. 99-114

Erdman David. E., *Byron's Stage Fright: the History of his Ambition and Fear of Writing for the Stage*, in *The Plays of Lord Byron. Critical Essays*, edited by Beatty Gleckner, Robert F. Gleckner, Bernard G. Beatty, Liverpool University Press, Liverpool 1997, pp. 5-31

Fadini Edoardo, *Ragioni di un convegno*, «Teatro», a. II, n. 2, autunno-inverno 1967-1968, pp. 8-17

\_\_\_\_\_, *La crisi di chi guarda*, apparso su «Sipario», 271, 1968, pp. 12-14

\_\_\_\_\_, Sergio Notario, Gian Renzo Morteo, Alberto Salza, Emanuele Vacchetto, Alfredo Ronchetta, *Una esperienza di decentramento teatrale in una grande città industriale*, «Teatro», n. 2, 1970

Fara Giulio, *Orizzonti musicali nella Glottologia*, «L'Italia dialettale. Rivista di dialettologia italiana», XVII, 1941, pp. 81-131

Fargier Noémie, *Intrusions. Intimité, oralité, et intersubjectivité dans les théâtres de Romeo Castellucci, Gisèle Vienne et Rimini Protokoll*, in *Le son du théâtre. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, CNRS Éditions, Paris 2016, pp. 475-486

Federigo Tozzi. *Mostra di documenti a cura di Marco Marchi, con la collaborazione di Glauco Tozzi. Firenze, Palazzo Strozzi, 14 aprile-12 maggio 1984*, Firenze 1984

Ferraris Maurizio, *Promemoria sulla 'svolta testuale'*, «Nuova corrente», 31, 1984

\_\_\_\_\_, *Derrida 1975-1985. Sviluppi teorici e fortuna filosofica*, «Nuova corrente», 31, 1984

\_\_\_\_\_, *La svolta testuale. Il decostruzionismo in Derrida, Lyotard, gli "Yale Critics"*, Unicopli, Milano 1986

\_\_\_\_\_, *Voce, scrittura e interpretazione dal Perì Hermeneias alla grammatologia*, «Convegno Internazionale sul tema: Ermeneutica e critica. Atti dei convegni Lincei (Roma, 7-8 ottobre 1966), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1998, pp. 25-48

«Ferrati, Sarah» (s. v.), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le maschere, Roma 1975, vol. V, pp. 200-201

Ferrazzi Marialuisa, *Le teorie riformatrici di Luigi Riccoboni nella Russia del XVIII secolo*, «Drammaturgia», n.s. 3, 2016, pp. 37-57

*Firenze e la musica italiana del secondo Novecento. Le tendenze della musica d'arte fiorentina. Con Dizionario sintetico ragionato dei compositori*, a cura di Renzo Cresti ed Eleonora Negri, LoGisma, Firenze 2004

Fonè. *La voce e la traccia*, a cura di Stefano Mecatti, La casa Usher, Firenze 1985

Fontana Claudio, *La scrittura della filosofia. Platone, Vico, Nietzsche, Hestia*, Cernusco Lombardone 1994

Fowlie Wallace, *Poem and Symbol: A Brief History of French Symbolism*, Pennsylvania State University Press, University Park and London 1990

Foucault Michel, *Storia della follia nell'età classica*, trad. it. Franco Ferrucci, Rizzoli, Milano 1963 (ed. orig., *Folie et Déraison: Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Paris 1961)

Frank Annette, Andrea Panieri, *Zwischen Tradition und Innovation: zum Gesangsstil von Carlo Prospero – La vocalità di Carlo Prospero tra innovazione e tradizione*, «Antologia Vieusseux», 33, 2007, pp. 556-568

*French Theatre in the Neo-classical Era, 1550-1789*, ed. by William D. Howarth, Cambridge University Press, Cambridge 1997

Fubini Enrico, *Music & Culture in Eighteenth-Century Europe. A sourcebook*, translated edited by Bonnie J. Blackburn, University of Chicago Press, Chicago and London 1994 (ed. orig. *Musica e cultura nel Settecento europeo*, EDT, Torino 1986)

Galigani Giuseppe, *Il Manfred di Lord Byron. Un'opera fiorentina*, in *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra*, a cura di Camillo Faverzani, LIM, Lucca 2018, pp. 101-120

Galimberti Umberto, *Le cose dell'amore*, Feltrinelli, Milano 2014 (edizione ebook)

Gambassi Osvaldo, *L'Accademia filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Olschki, Firenze 1992

Gasparini Francesca, *Poesia come corpo-voce. Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi (Yeats, Lorca, Artaud, Bene)*, Bulzoni, Roma 2009

Gedda Lido, *La scena spogliata. Scritti sul teatro italiano del riflusso*, Tirrenia-Stampatori, Torino 1985

Ghignoni Alessandro, "Melologo sacro", «Gazzetta Musicale di Milano», a. 56, n. 18, 2 maggio 1901, pp. 277-280

Giammusso Maurizio, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Storia di cinquant'anni*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, pp. 172-177

Giannantonio Valeria, *Drammaturgia e scenografia in Andrea Belvedere*, «Critica letteraria», 35, 1982, pp. 339-351

Giomi Francesco, *The Work of Italian Artist Pietro Grossi: From Early Electronic Music to Computer Art*, «Leonardo», vol. 28, n. 1 (1995), pp. 35-39

Glaser Brigitte, *Die Rezeption Byrons in der deutschen Kritik (1820-1914): eine Dokumentation*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2001

Gramsci Antonio, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Einaudi, Torino 1964

Greco Franco Carmelo, *La scrittura teatrale: dalla letteratura alla scena*, «Critica letteraria», 51, 1986, pp. 225-274

Gros de Gasquet Julia, *En disant l'alexandrin. L'acteur tragique et son art, XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Honoré Champion, Paris 2006

Guarino Raimondo, *Teatro e università in Storia del teatro e dello spettacolo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. I. *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Einaudi, Torino, pp. 1231-1260

\_\_\_\_\_, *Nel tempo, fuori dal tempo*, «Teatro e Storia. Annali», 22, 2000, pp. 155-162

Guccini Gerardo, *Domande sulla Sacra Rappresentazione e su Feo Belcari*, «Quaderni di teatro», 15, 1982, pp. 127-135

\_\_\_\_\_, *Per una storia del teatro dei dilettanti*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. Guccini, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 177-203

Guicciardi Emilio, *Il nuovo teatro di un'Accademia milanese. 1798-1970*, presentazione di Alfonso Marietti, Accademia dei Filodrammatici, Milano 1970

Haan Mary Anna, *A comparison of Goethe's Faust and Byron's Manfred*, University of Illinois 1912

Heidegger Martin, *La poesia di Hölderlin*, edizione italiana a cura di Leonardo Amoroso, Adelphi, Milano 1988 (ed. orig. Id., *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Klostermann, Frankfurt Am Main 1981)

Heidegger Martin, *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Mursia, Milano 1976, pp. 90-91 (ed. orig. *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954)

\_\_\_\_\_, *Vorwort zur Lesung von Hölderlins Gedichten*, in *GA* Bd. 4, p. 196

Hervé Stéphane, *Le Radiodramma expérimental : Protocolli d'Edoardo Sanguineti – In un luogo imprecisato di Giorgio Manganelli*, «Skén&graphie. Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes», 3, 2015, pp. 77-86

Huchins Patricia, *Il mondo di James Joyce*, trad. it Roberto Sanesi e Cathy Berberian, Lerici, Milano 1960 (ed. orig. *James Joyce's World*, 1957)

*Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1816-1914)*, a cura di Guido Salvetti, Guerini, Milano 1994

Isotti Rosowsky Giuditta, *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell'eccesso*, Bulzoni, Roma 2007

*I venticinque anni della Società orchestrale romana diretta da E. Pinelli. 1874-1898*, introduzione di Alessandro Parisotti, Cuggiani, Roma 1899

*Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, AkropolisLibri, Genova 2018

Jachia Paolo, *Giorgio Gaber: 1958-2003. Il teatro e le canzoni*, Editori Riuniti, Roma 2003

Jacobbi Ruggero, *L'irrazionale e la follia nel dramma italiano contemporaneo*, ora in Id., *Le rondini di Spoleto*, Munt Press, Samedan 1977, pp. 95-107

Jandelli Cristina, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Le lettere, Firenze 2002

Johnson James H., *Venice Incognito: Masks in the Serene Republic*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2011

Kramer Lawrence, *Song as Paraphrase*, «New Literary History», 46, 2015, pp. 573-594

Krug, Wilhelm Traugott, «Augenmusik», in *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte von Wilhelm Traugott Krug, Professor der Philosophie an der Universität zu Leipzig*, Bd. I. A bis E., Brockhaus, Leipzig 1827, pp. 216-217

Lacan Jacques, *La scienza e la verità* (ora in Id., *Scritti*, Fabbri, Milano 2007, v. II)

*La musica. 1876-1878, 1883-1885*, a cura di Marina Marino e Marcello Conati, University of Maryland, Ann Arbor 1989

Lassabathie Théodor, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*, Lévy Frères, Paris 1860

Laurent-Pichat Léon, *Revue critique* in *La Correspondance littéraire : critique, beaux-arts, érudition*, quatrième année (Novembre 1859 – Octobre 1860), Durand, Paris 1860, pp. 324-328

*Le conservatoire de Paris. Des menus-plaisirs à la Cité de la musique 1795-1995*, sous la direction de Anne Bongrain et Yves Gérard, assistés de Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Buchet, Chastel, Paris 1996

«Legouvé, Gabriel» (s. v.), in *Enciclopedia dello spettacolo*, Le maschere, Roma 1975, vol. VI, p. 1342

Leman Lucia, *Byron's "Manfred" and the Greek imaginary*, PhD Thesis, University of Nottingham, 2013

\_\_\_\_\_, 'All in the Alps & other world': the (quasi-)gothicism of Byron's Manfred, in *Theatrum Mundi: interdisciplinarne perspektive*, eds. Sibila Petlevski and Goran Pavlić, Akademija dramske umjetnosti, Zagreb 2014, pp. 75-105

Leri Clara, *Dalle «Rime» all'«Abele». Alfieri tra lirica e "tramelogedia"*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008

Lerici Roberto, *Il linguaggio drammaturgico*, «Teatro», a. II, n. 2, autunno-inverno 1967-1968, pp. 26-32

Lévi-Strauss Claude, *Tristi tropici*, trad. it. Bianca Garufi, Il Saggiatore, Milano 1960, pp. 347-348 (ed. orig. *Tristes tropiques*, Plon, Paris 1955)

\_\_\_\_\_, *Il Pensiero selvaggio*, trad. it. Paolo Caruso, Il Saggiatore, Milano 1964; ed. orig. *La Pensée sauvage*, Plon, Paris 1962

Lindner Anton, *Von den Wiener Theatern*, «Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur und Musik», herausgegeben von E. u. G. Elsner, geleitet von Heinirch Stümcke, II. Jahrgang, I. Halbjahr, Oktober 1899 – März 1900, Elsner, Berlin 1900, pp. 185-190

Livio Gigi, *Il teatro in rivolta*, Mursia, Milano 1976

\_\_\_\_\_, *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Mursia, Milano 1992

\_\_\_\_\_, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Vol. II. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, pp. 611-675

Locatelli Stefano, *Sarah Ferrati rifiuta il copione. Ipotesi sul ruolo di prima attrice nella fase di affermazione della regia critica*, in *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, a cura di R. Carpani, L. Peja, L. Aimò, Vita & Pensiero, Milano 2014, pp. 219-229

Lombardo Agostino, *Shakespeare e il Novecento*, Bulzoni, Roma 2002

López Anaya Jorge, *Ritos de fin de siglo: arte argentino y vanguardia internacional*, Emecé Editores, Buenos Aires 2003

Lo Russo Rosaria, [testimonianza senza titolo] in *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo: Bologna, 8-11 maggio 2003. Atti del convegno*, Pendragon, Bologna 2005, pp. 237-238

Lote Georges, *Histoire du vers français*, t. IV, p. II, *Le XVIe et le XVIIe siècles. Les éléments constitutifs du vers : la déclamation*. Nouvelle édition [en ligne]. Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 1988, p. 10 (<<http://books.openedition.org/pup/1301>>)

Luppi Fabio, *Rito e mito nel teatro di William Butler Yeats e Giorgio Manganelli*, tutor prof. Viola Papetti e Franca Ruggieri, tesi di dottorato in Scienze Letterarie, Università degli Studi Roma Tre, a.a 2006/2007

Macdonald David Lorne, *Incest, Narcissism and Demonality in Byron's "Manfred"*, «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», 25, 2, 1992, pp. 25-38

Macchia Giovanni, *Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi*, Einaudi, Torino 1981<sup>3</sup>

Machabey Armand, *Études de Musicologie pré-médiévale. Le "Chant Obscur" et les Rapports Internes de la Musique au Langage Latin (Fin du 1er Siècle)*, «Revue de Musicologie», 55 (1935), pp. 129-147

Malatini Franco, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, Turin, ERI, 1981

Malcovati Fausto, *Mejerchol'd e il teatro del Secolo d'Oro in La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, a cura di Delia Gambelli e Fausto Malcovati, Bulzoni, Roma 2004, pp. 311-325

Mancini Andrea, *Tramonto (e risurrezione) del grande attore: a ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Corazzano, Titivillus 2009

Mancini L., *Luigi Rasi e i quattro metalli della voce. Radici di una classificazione nella trattatistica declamatoria ottocentesca*, Università degli Studi di Napoli – "L'Orientale", «Annali - sezione romanza», LVIII, 2 (2016), pp. 59-126

\_\_\_\_\_, *Un ritrovato di poeti alla ricerca del nuovo. Luigi Rasi, Gabriellino d'Annunzio e la Regia Scuola di recitazione di Firenze*, «Archivio d'Annunzio», IV (2017), pp. 11-24

\_\_\_\_, *Un Manfred di troppo. Fortuna di un'opera non rappresentabile in Francia tra Ottocento e Novecento*, «Annali dell'Università di Ferrara - Lettere», XII 2 (2017), pp. 144-157

\_\_\_\_, *Luigi Rasi dalla declamazione al melologo*, «Il Castello di Elsinore», 77, 2018, pp. 35-50

Mango Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003

\_\_\_\_, *La simulazione tecnologica. Una questione linguistica nella sperimentazione teatrale italiana*, «Mimesis Journal», 4, 2, 2015, pp. 49-70 (<https://journals.openedition.org/mimesis/1087>)

\_\_\_\_, *Tra una guerra e una morte. Innovazione e conservazione nel teatro italiano*, in *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, a cura di Federica Mazzocchi, Armando Petrini, Accademia University Press, Torino 2019, pp. 23-29

Manghetti Gloria, *Marinetti e il futurismo a Firenze: qui non si canta al modo delle rane*, De Luca, Roma 1994 (catalogo della mostra tenuta a Firenze nel 1994-1995)

Marchand Sophie, *Théâtre et pathétique au XVIIIe siècle: pour une esthétique de l'effet dramatique*, Honoré Champion, Paris 2009

\_\_\_\_, *Per un censimento delle fonti del Futurismo fiorentino*, in *Futurismo Futurismos*, a cura di Barbara Gori, Aracne, Canterano 2019, pp. 315-326

Marci Tito, *L'“irredentismo” dell'Oggetto. Il principio del Male nel pensiero sociologico di Jean Baudrillard*, «Sociologia. Rivista Quadrimestrale di Scienze Storiche e Sociali», a. XLIV, n. 1, 2010, pp. 45-70

Marcus Joseph Fred, *Lord Byron's religious philosophy; with emphasis on Manfred and Cain*, Department of English, University of Arizona, 1954

Marcuse Herbert, *Eros e civiltà*, trad. it. Lorenzo Bassi, introduzione di Giovanni Jervis, Einaudi, Torino 2001

Margiotta Salvatore, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, introduzione di Lorenzo Mango, Titivillus, Corazzano 2013

«Marini Virginia» (s. v.), in L. Rasi, *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Lumachi, Firenze 1905, vol. II, pp. 86-90

Matassi Elio, *Musica*, Guida, Napoli 2004

Mattioda Enrico, *Il dilettante "per mestiere". Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Il Mulino, Bologna 1993

Mazzoni Stefano, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua "perpetua memoria"*, Le lettere, Firenze 1998

\_\_\_\_\_, *Lo spettacolo delle accademie in Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino 2001, vol. I., pp. 869-903

\_\_\_\_\_, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», a. XI, n.s. 1, 2014, pp. 9-137

McVeigh Daniel M., *Manfred's Curse*, «Studies in English Literature, 1500-1900», 22, 4, 1982, pp. 601-612

McKee Kenneth N., *Voltaire's Brutus during the French Revolution*, «Modern Language Notes», 56, 2 (1941), pp. 100-106

*Mediations of Disruption in Post-Conflict Cinema*, ed. by Adriana Martins, Alexandra Lopes, Mónica Dias, Macmillan, London 2016

Mele Rino, *Scena oscena: rappresentazione e spettacolo*, Officina, Roma 1983

Mellace Raffaele, *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova, 12-14 maggio 2011*, a cura di Marco Berisso ed Erminio Riso, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 291-310

Mila Massimo, *Compagno Strawinsky*, Einaudi, Torino 1983

Molinari Cesare, *Luchino Visconti in Il Maggio Musicale Fiorentino, vol. II. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, con testi critici di Luciano Alberti, Maria Ines Aliverti, Mario Bernardini, Moreno Bucci, Pier Marco De Santi, Cesare Molinari,

Raffaele Monti, Anita Piemonti, Anna Pinazzi, Aldo Rostagno, Mario Verdone, Luca Editore, Firenze 1986, pp. 217-228

\_\_\_\_\_, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2007

Montinari Mazzino, *Che cosa ha detto Nietzsche*, a cura e con una nota di G. Campioni, Adelphi, Milano 1999

Moretti Giovanni, *Tra drammaturgia e spettacolo: la figura del dilettante*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., vol. II, pp. 883-908

Moretti Mario, *Strindberg contro*, «Ridotto: rivista mensile di cultura e di vita teatrale», 9, 1977, pp. 16-39

Mori Gioia, *L'Accademia di Belle Arti dell'Aquila*, in *Accademie patrimoni di Belle Arti*, a cura di Giovanna Cassese, Gangemi, Roma 2013, pp. 353-357

Moro Donato, *Hydruntum: fonti documenti e testi sulla vicenda otrantina del 1480*, Congedo, Galatina 2002

Morteo Gian Renzo, *Teatro popolare in Francia*, Cappelli, Rocca San Casciano, 1960

Moser Hans Joachim, *Lied* (s. v.), «Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti», diretto da A. Basso, vol. II, Utet, Torino 1983, p. 717

Mussgnung Florian, *The Eloquence of Ghosts. Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde*, Peter Lang, Oxford 2010

Nanteuil Étienne de, *Vie de François-René Molé, comédien français et membre de l'Institut national de France*, Desenne, Paris 1803

Nicolaci Federico, *Esserci e musica. Heidegger e l'ermeneutica musicale*, Il Prato, Saonara 2012, edizione ebook

Nocchi Francesca Romana, *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, de Gruyter, Berlin-Boston 2013

Novellini Vittorio, *I 150 Anni di un'Accademia milanese (1798-1948). Il Teatro dei Filodrammatici (Il "Teatro patriottico" – documenti e aneddoti da Napoleone ai giorni nostri)*, Accademia dei Filodrammatici, Milano 1948

Nuvoli Giovanna, *Suoni e musica nella Commedia*, in *Lezioni su Dante*, a cura di Giovanni Nuvoli, Archetipolibri, Bologna 2011

Oliva Gaetano, *La letteratura teatrale italiana e l'arte dell'attore. 1860-1890*, UTET, Torino 2007

Orecchia Donatella, *Il grande attore e la creazione del tipo. Un esempio: Tommaso Salvini*, in *Il grande attore nell'Otto e Novecento. Atti del convegno, 19-21 aprile 1999*, Edizioni DAMS, Torino 2001, pp. 101-110

\_\_\_\_\_, *Il critico e l'attore. Silvio D'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Accademia University Press, Torino 2012

Origo Benedetta, *Iris Origo (1902-1988)*, in *Multicultural Writers Since 1945: An A-to-Z Guide*, edited by Alba Amoia, Bettina Liebowitz Knapp, Greenwood Press, Westport, London 2004, pp. 399-403

Origo Iris, *The last attachment. The story of Byron and Teresa Guiccioli as told in their unpublished letters and other family papers*, Scribners, New York 1949

Ortolani Giuseppe, *Riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Firenze 1962

Paley Elizabeth, "The Voice Which Was My Music": *Narrative and Nonnarrative Musical Discourse in Schumann's Manfred*, «19<sup>th</sup>-Century Music», XXIV/1, 2000, pp. 3-20

Paolini Paolo, *Beethoven a Firenze nell'Ottocento*, «Nuova rivista musicale italiana», 5-6, 1971, pp. 753-787; 973-1002

Parakilas James, *Ballads Without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*, Amadeus, Portland 1992, pp. 126-127

Pareyson Luigi, *Glosse a Sein und Zeit di Martin Heidegger*, a cura di Maria Luisa Lamberto e Ugo Ugazio, Trauben, Torino 2007

*Pasolini e noi: relazioni tra arte e cinema*, a cura di Laura Cherubini, catalogo della Mostra tenuta a Torino nel 2005 e Roma nel 2005-2006, Silvana, Cinisello Balsamo 2005

Pedullà Gianfranco, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1934-1944)*, in S. D'Amico, *Cronache 1914/1955*, cit., v. IV, t. I

Peja Laura, *When Napoleon Went to the Theater. A Closer Examination of Stories and the History of the Milanese Patriotic Scene*, in *The Methuen Drama Handbook of Theatre History and Historiography*, edited by Claire Cochrane, Jo Robinson, Methuen Drama, London 2019, pp. 90-98

Pellegrini Carlo, *Il gruppo di Coppet. Madame de Staël e i suoi amici secondo nuovi documenti*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», serie II, 3, 1, 1934, pp. 29-73

Penolidis Theodoros, *Das Tragische. Zu Problem und Begriff der Handlung in der Poetik des Aristoteles*, in *Grundbegriffe des Praktischen*, Thomas Sören Hoffmann (Hrsg.), Karl Alber, Freiburg-München 2015, pp. 209-228

Perrelli Franco, *Poetiche e teorie del teatro*, Carocci, Roma 2015 (seconda edizione 2018)

\_\_\_\_\_, *Il teatro italiano del primo Novecento*, in *Storia europea del teatro italiano*, a cura di F. Perrelli, Carocci, Roma 2016, pp. 293-320

\_\_\_\_\_, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2016

Pestelli Giorgio, *L'età di Mozart e di Beethoven*, EDT, Torino 1979

Petrini Armando, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento: studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, DAMS, Torino 2002 (nuova edizione Accademia, Torino 2012)

*Phoné semantiké*, «il verri», marzo-giugno 1993

Piana Giovanni, *Teoria del sogno e dramma musicale. La metafisica della musica di Schopenhauer*, Guerini, Milano 1997

Pianezzola Emilio, *Declamatori a teatro. Per una messa in scena delle Controversiae di Seneca il Vecchio*, in *Gli Annei: una famiglia nella storia e nella cultura in Roma*

*imperiale. Atti del Convegno internazionale di Milano-Pavia, 2-6 maggio 2000*, Como 2003, pp. 91-99

Pieri Marzia, *Teatro e letteratura*, in *Il teatro e le arti: un confronto tra linguaggi*, a cura di Luigi Allegri, Carocci, Roma 2017

Pietrini Sandra, *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, Laterza, Bari-Roma 2009

Pierre Constant, *Les Anciennes écoles de déclamation dramatique*, Tresse et Stock, Paris 1895

Pinzauti Leonardo, *Il Maggio Musicale Fiorentino, dalla prima alla trentesima edizione*, Vallecchi, Firenze 1967

\_\_\_\_\_, *Firenze nel dopoguerra: aspetti della vita musicale dagli anni '50 a oggi*, Opus libri, Fiesole 1983

\_\_\_\_\_, *Storia del Maggio. Dalla nascita dello «Stabile Orchestrale Fiorentina» (1928) al festival del 1993*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1994

Pizzaleo Luigi, *Il liutaio elettronico. Paolo Ketoff e l'invenzione del Synket*, Aracne, Ariccia 2014

*Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, a cura di Bruno Pizzetti, La Pilotta, Parma 1980

Polledri Elena, *Peter Szondi. «Sul tragico» di Hölderlin, «Studia theodisca – Hölderliniana», III*, 2018, pp. 217-254

Poesio Paolo Emilio, *Jean Louis Barrault*, Cappelli, Bologna 1961

Poggiali Fabio, *Giorgio Albertazzi. L'ultimo imperatore*, Bulzoni, Roma 2005

Prosperi Mario, *Per una storia della nuova avanguardia in Italia*, «Rivista italiana di drammaturgia», II, 5, 1977, pp. 31-60

Pullini Giorgio, *Marco Praga*, Cappelli, Bologna 1960

\_\_\_\_\_, *Sipario rosso. Cronache teatrali 1965-1997*, a cura di Bianca Maria da Rif e Piero Luxardo, Guerini, Milano 1998

Pulsoni Gianluca, Francesco Giani, *Un dialogo in musica. Conversazione con Gaetano Giani Luporini*, «Tysm. Philosophy and social criticism», 12 aprile 2009 (<https://tysm.org/un-dialogo-in-musica-conversazione-con-gaetano-giani-luporini/>)

Quadri Franco, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977

Quinlan Maurice J., *Byron's "Manfred" and Zoroastrianism*, «The Journal of English and Germanic Philology», 57, 4, 1958, pp. 726-738

Raboni Giovanni, *Devozioni perverse* in Id., *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Mondadori, Milano 2006, p. 852

Ragionieri Susanna, *Carlo Prospero e gli artisti attraverso la collezione Prospero-Ulivi*, «Antologia Vieusseux», 33, 2007, pp. 627-653

Randi Elena, «*Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?*», «Mimesis Journal», 4, 2, 2015, pp. 5-14

\_\_\_\_\_, *Voltaire e la messinscena* in Roberto Alonge, Franco Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, UTET, Torino 2019<sup>3</sup>, p. 216

Randone Salvo, Sarah Ferrati, *Primi attori*, «Sipario», 405, 1980, p. 22

Ranson Paul-Élie, *Du symbolisme à l'art nouveau. Catalogue de l'exposition sous la dir. d'Agnès Delannoy*, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis-Le Prieuré, 25 octobre 1997-25 janvier 1998, Somogy, Paris 1997

Raskina Raissa, *L'estraneità del familiare: grotesk, ostranenie, perturbante*, «Ricerche slavistiche», 12 (58), 2014, pp. 323-340

\_\_\_\_\_, *La baracca dei saltimbanchi. Aleksandr Blok*, trad. it. Igor A. Sibaldi, «Sipario», a. 32, 375/376, agosto-settembre 1977, pp. 107-112

\_\_\_\_\_, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L'amore delle tre melarance»*, prefazione di Fausto Malcovati, Bulzoni, Roma 2010

Reich Nancy B., *Clara Schumann. The artist and the woman*, Ithaca (New York) 2001

*Repertorio bibliografico della letteratura americana in Italia*, a cura del Centro di studi americani, sotto la direzione di Biancamaria Tedeschini Lalli, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 1969, vol. III, pp. 126-132

Resta Caterina, *Il luogo e le vie: geografie del pensiero in Martin Heidegger*, FrancoAngeli, Milano 1996

Richardson Alan, *Byron and the theatre* in *The Cambridge Companion to Byron*, edited by Drummond Bone, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 133-150

Richardson William. J., *Heidegger. Through Phenomenology to Thought*, preface by M. Heidegger, Fordham University Press, New York 2003<sup>3</sup>

Ricci Franco Carlo, *Francesco Siciliani. Sessant'anni di vita musicale in Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2003

Ridenti Lucio, *L'attore padrone della scena* in *L'attore*, a cura di L. Ridenti, Edizioni de «Il Dramma», Set, Torino 1947, pp. 85-88

Ridgway Ronald S., *Voltaire as an Actor*, «Eighteenth-Century Studies», Vol. 1, No. 3 (Spring, 1968), pp. 261-276

Rimini Stefania, *Pasolini vs Testori. Nel ventre del teatro italiano del secondo dopoguerra*, in *Pasolini e il teatro*, a cura di Stefano Casi, Angela Felice e Gerardo Guccini, Marsilio, Venezia 201, pp. 94-104

Ripellino Angelo Maria, *Poesia russa del Novecento*, Guanda, Parma 1954

\_\_\_\_\_, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 1959

\_\_\_\_\_, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1965

\_\_\_\_\_, *L'arte della fuga*, introduzione e cura di Rita Giuliani, Guida, Napoli 1987

Robinson Charles E., *Shelley and Byron: The Snake and the Eagle Wreathed in Fight*, John Hopkins University Press, Baltimore 1976

Romagnoli Ettore, *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Laterza, Bari 1911

\_\_\_\_\_, *Musica italiana e musica tedesca*, Treves, Milano 1920

Romano Carlo, *Fenomenologia e simbologia musicale nel Manfred di Schumann*, «NRMI», 2, 2009, pp. 145-172

Ronconi Luca, *Prove di autobiografia*, a cura di Giovanni Agosti, Feltrinelli, Milano 2019

Ruffini Mario, *L'opera di Carlo Prospero: il suono, la notte, le stelle*, «Antologia Vieusseux», 33, 2007, pp. 31-75

Sacchetti Renzo, *Ermete Zacconi*, «Italia! Letture mensili sotto gli auspici della Società nazionale Dante Alighieri», 1, 1 1912, pp. 446-452

Sala Emilio, *L'opera senza canto*, Marsilio, Venezia 2015

\_\_\_\_\_, *La carriera di Pigmalione; ovvero, Nascita e prime metamorfosi del mélodrame*, «Drammaturgia musicale veneta», 22, 1996, pp. IX-LXXVII

Salis Giovanni, «*Musique céleste*»: *le musiche di scena di Ildebrando Pizzetti per La Rappresentazione di Santa Uliva nella messa in scena di Jacques Copeau (Maggio Musicale Fiorentino – 1933)*, tesi di laurea, relatore prof. Emilio Sala, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Milano, a.a 2004/2005

\_\_\_\_\_, *Un'«invisibile piattaforma musicale»*. *Le musiche di scena di Ildebrando Pizzetti*, «Rivista italiana di musicologia», 50, 2015, pp. 99-146

Sand George, *Essai sur le drame fantastique. Goethe – Byron – Mickiewicz*, «Revue des deux mondes», 1 décembre 1839 (trad. it. Annarosa Poli, Università di Bologna - Centro italo-polacco di studi musicologici, Bologna 1979)

Santangelo Giovanni Saverio, Claudio Vinti, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, indagine bibliografica diretta da Marcello Spaziani, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1981

Scalfaro Anna, *Carlo Prospero: dai “Lirici greci” a Montale, a Hölderlin*, «Antologia Vieusseux», 33, 2007, pp. 311-335

Scarlini Luca, *La scena del retore* introduzione a G. Gordon Byron, *Manfredi*, trad. it. G. Manganelli, a cura di L. Scarlini, Einaudi, Torino 2000, pp. IX-XXXIV

Scarton Cesare, *Il melologo. Una recitazione storica tra recitazione e musica*, premessa di Giovanni Carli Ballola, Edimond, Città di Castello 1998

Schmidt Jochen, *Kommentar zu Nietzsches "Die Geburt der Tragödie"*, De Gruyter, Berlin/Boston 2018

Schmitz Rainer, Benno Ure, *Wie Mozart in die Kugel kam: Kurioses und Überraschendes aus der Welt der klassischen Musik*, Pantheon, München 2018 (edizione e-book)

Schurr Claudia Elisabeth, *Dante e la musica. Dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale nella «Divina commedia»*, Università degli Studi di Perugia, Perugia 1994

Secci Lia, *Mito greco nel teatro tedesco espressionista*, Bulzoni, Roma 1968

Seidel Menchi Silvana, *Follia e malinconia. Note su Carlo Prosperi e il suo "Elogio della follia"*, «Antologia Vieusseux», 33, 2007, pp. 267-275

Sica Anna, *La Drammatica – metodo italiano. Trattati normativi e trattati teorici*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2013

«Siciliani» (s. v.), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, *Le Biografie*, vol. VII. *Schm-Tel*, Utet, Torino 1988, pp. 274-275

Signorelli Pietro Napoli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Orsino, Napoli 1789

Simoncini Francesca, *Luigi Rasi*, «Drammaturgia», n.s. 3, 2016, pp. 247-275

Simoni Renato, *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, Treves, Milano 1938

Simsolo Noël, *Portraits-souvenirs de cinéma*, Hors Commerce, Paris 2007

Sinisi Silvana, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino 2001, v. III, pp. 703-736

Sinzheimer Siegfried, *Goethe und Byron*, Dogma, Bremen 2013

Soderholm James, *Byron, Nietzsche, and the mystery of forgetting*, «Clio: A Journal of Literature, History, and the Philosophy of History», 23, 1, 1993, pp. 51-62

Sommariva Grazia, *Morire come un artifex: ancora sulle ultime parole di Nerone presso Svetonio (Nero 49)*, in *AMICITIAE MVNVS. Miscellanea di studi in memoria di Paola Sgrilli*, a cura di G. Sommariva, Agorà, La Spezia 2006, pp. 221-239

Squarzina Luigi, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pacini, Ospedaletto (Pisa) 2005

Stanislao Marchisio in *Geschichte des italienischen Drama's von J. L. Klein*, Bd. IV, Weigel, Leipzig 1869, pp. 574 ss.

Striker Ardelle, *Manfred in concert: An American Premiere*, «Bulletin of Research in the Humanities», 85 (1982), pp. 479-488

Tagliabue Guido Morpurgo, *Nietzsche contro Wagner*, Studio tesi, Pordenone 1994

Talignani Maria, Sebastiano Rolli, *Giuseppe Di Stefano. I suoi personaggi*, Azzali, Parma 2003

Tarsia Angelo Maria, *La compagnia D'Origlia-Palmi: la tradizione del mestiere tra convenzione e parodia*, relatore prof. Roberto Ciancarelli, a.a 2004-2005, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Taverna Giampiero, *Il Direttore Artistico Che Sa Anche Cucinare - Musica, Ricette E Ricordi*, Simonelli, Milano 2011

Taviani Ferdinando, *Ideologia teatrale e teatro materiale: sul «teatro che fa a meno dei testi»*, «Quaderni di teatro», 1, 1978, pp. 17-25

\_\_\_\_\_, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte: La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La Casa Usher, Firenze 1982

\_\_\_\_\_, *Uomini di scena, uomini di libro*, Il Mulino, Bologna 1995

\_\_\_\_\_, *L'impianto barocco nel teatro di Luigi Pirandello*, in *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 399-434

*Teatri del suono*, a cura di Enrico Pitozzi, «Culture Teatrali», 27, 2018

*Teatri di voce*, a cura di Lucia Amara e Piersandra Di Matteo, «Culture Teatrali», 20, 2010

*Teatro e fascismo. Cronologia*, «Ariel», a. VIII, nn. 2-3, 1993, pp. 7-10

*Teatro goliardico dell'Umanesimo*, a cura di Vito Pandolfi e Erminia Artese, introduzione di V. Pandolfi, Lerici, Milano 1965

*Teatro in Italia '90. Cifre, dati, novità, statistiche della stagione di prosa 1989-90*, S.I.A.E., Roma 1991

Telmon Mariapia, *La differenza praticata. Saggio su Derrida*, Jaca Book, Milano 1997, pp. 70-73

Terni Paolo, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Sellerio, Palermo 2001

Tessari Roberto, *Cinque cortesi trappole per topi. Immagine, phonè e immaginazione nelle mise en abyme del teatro barocco*, «Il castello di Elsinore», 67, 2013, pp. 141-167

\_\_\_\_\_, *Teatro e avanguardie storiche: Traiettorie dell'eresia*, Laterza, Bari-Roma 2019<sup>2</sup> (edizione ebook; prima edizione 2005)

Testori Giovanni, *Nel ventre del teatro*, «Paragone», giugno 1968, ora in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di Gilberto Santini, prefazione di Anna T. Ossani, con una nota di Carlo Bo, Quattro venti, Urbino 1996

*The Italian Academies 1525-1700: Networks of Culture, Innovation and Dissent*, edited by Jane E. Everson, Denis V. Reidy and Lisa Sampson, Legenda, Cambridge 2016 (edizione ebook)

Thorslev Peter L. Jr., *Incest as Romantic Symbol*, «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», 25, 2, 1992, pp. 25-38

Thuillier Guy, *Un ami de Flaubert*, «Les Amis de Flaubert», 55, 1979 (<[http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/055\\_005/](http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/055_005/)>)

Tinterri Alessandro, *Silvio d'Amico e la nascita del Burcardo*, «Drammaturgia», XII (2015), pp. 141-150

Titomanlio Carlo, Igor Vazzaz, *Il più grande performer vivente. Il teatro di Antonio Rezza e Flavia Mastrella*, «Mimesis Journal», 2, 2, 2013 (<https://journals.openedition.org/mimesis/414>, ultima consultazione 7 gennaio 2019)

\_\_\_\_\_, *I trucchi di Mefistofele. Scenografie per il Faust di Gounod*, «Il castello di Elsinore», 76, 2017, pp. 23-35

Todd R. Larry, *On quotation in Schumann's music*, in *Schumann and his world*, edited by R. Larry Todd, Princeton University Press, Princeton 1994

Torres Gregory Wanda, *Heidegger's Path to Language*, Lexington Books, Lanham-Boulder-New York-London, 2016

«Tumiati Domenico, Tumiati Gualtiero» (s. v.), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le maschere, Roma 1975, vol. IX, pp.1162-1165

Tunbridge Laura, *From Count to Chimney Sweep: Byron's 'Manfred' in London Theatres*, «Music & letters», 87, 2, 2006, pp. 212-236

Turchetta Gianni, *La tautologia in scena e la morte del fato. Il teatro di parola di Alberto Moravia in La filosofia a teatro*, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Milano 2010, pp. 387-407

Twitchell James, *The supernatural structure of Byron's Manfred*, «Studies in English Literature, 1500-1900», 15, 4, 1975, pp. 601-614

Urban Sara, «Fino a che farò l'artista, sarò anche attrice». *Uno studio sulla prassi teatrale di Adelaide Ristori*, tesi di dottorato (ciclo XXV), tutor prof.ssa Paola Degli Esposti, Università degli Studi di Padova, 2013

«Vandromme Pol» (s. v.), *Enciclopedia dello spettacolo*, Le maschere, Roma 1975, vol. I, pp. 660-665

Vandromme Pol, *Un auteur et ses personnages. Suivi d'un recueil de textes critiques de Jean Anouilh*, la Table ronde, Paris 1965

Vannini Angelo, *Il mito di Edipo in "High Tea" di Giorgio Manganelli*, «Collection de l'écrit», 14, 2015, pp. 141-154

Vassalli Sebastiano, *Il neoitaliano. Le parole degli anni Ottanta*, Zanichelli, Bologna 1989

Vazzoler Franco, *Adelaide Ristori e Tommaso Salvini rispondono a William Archer in La passione teatrale: tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano, Otto e Novecento. Studi per Alessandro D'Amico*, a cura di Alessandro Tinterri, Bulzoni, Roma 1997

\_\_\_, *Il chierico e la scena. Cinque saggi su Sanguineti e il teatro*, Il melangolo, Genova 2009

Ventrone Paola, *Aspetti della società fiorentina nella Sacra Rappresentazione dei secoli XV e XVI*, «Quaderni di teatro», 15, 1982, pp. 81-126

\_\_\_, *"Inframessa" e "intermedio" nel teatro del Cinquecento: l'esempio nella Rappresentazione di Santa Uliva*, «Quaderni di teatro», 25, 1984, pp. 41-53

\_\_\_, *La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro*, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI. Atti del Seminario di studi (Bologna, 15-17 novembre 2001)*, a cura di G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno, Olschki, Firenze 2003, pp. 255-280

Veivo Harri, *Performing Marinetti on the YouTube. Questioning the History of the Avant-Garde in the Age of Digital Media in Philology and Performing Arts. A Challenge*, edited by Mattia Cavagna & Costantino Maeder, Presses Universitaires de Louvain, Louvain 2014, pp. 163-176

Verdone Mario, *Cinema e lettura del futurismo*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1968

\_\_\_, *I film muti italiani di Max Reinhardt* in Id., *Interventi sullo spettacolo contemporaneo*, Matteo Editore, Treviso 1979, pp. 134-138

\_\_\_\_\_, *Avanguardie teatrali. Da Marinetti a Joppolo. Critica e antologia*, Bulzoni, Roma 1991

\_\_\_\_\_, *Il mio futurismo. Panorama di protagonisti e temi futuristi*, introduzione e cura di Paolo Perrone Burali d'Arezzo, Nuove Edizioni Culturali, Milano 2006

Vicentini Claudio, *Teoria del teatro politico*, Sansoni, Firenze 1981

\_\_\_\_\_, *Luigi Riccoboni e i fondamenti della teoria emozionalista* in *Storia del teatro moderno e contemporaneo, Vol. II. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000

\_\_\_\_\_, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012

Vitiello Ciro, *La nozione di liposegno tra teoria e prassi nel sistema parolibero di Marinetti* in *F. T. Marinetti futurista. Inediti, pagine disperse, documenti e antologia critica a cura di « ES. »*, Guida, Napoli 1977, p. 135 (anche in Id., *Teoria e tecnica dell'avanguardia*, Mursia, Milano 1984

Viziano Teresa, *1855 – Adelaide Ristori a Parigi: intronizzazione di una grande attrice*, «Quaderni di teatro», 29, 1985, pp. 68-77

\_\_\_\_\_, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000

\_\_\_\_\_, *Silvio d'Amico & co. 1943-1955. Allievi e maestri dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma*, con una presentazione di Luigi Squarzina, Bulzoni, Roma 2005

\_\_\_\_\_, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato, La conchiglia di Santiago, 2013

Vlad Roman, *Il XXXIV Maggio Musicale Fiorentino* in *La musica occidentale e le civiltà musicali etraeuropee. Atti della tavola rotonda organizzata in occasione del XXXIV Maggio Musicale Fiorentino*, a cura di Stelio Felici, Firenze 1971

Watzka Stefanie, *Die "Persona" der Virtuosin Eleonora Duse im Kulturwandel Berlins in den 1890er-Jahren. "Italienischer Typus" oder "Heimathloser Zugvogel"?*, Francke, Tübingen 2012, pp. 309-311

Waeber Jacqueline, *En musique dans le texte. Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, Van Dieren, Paris 2005

«Zacconi, Ermete» (s. v.), in *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Lumachi, Firenze 1905, vol. II, pp. 704-716

Zaepffel Alain, *Quelques notes sur la déclamation...*, «Insistance», 2, 1, 2006, pp. 65-72

Zaffiri Enore, *Due scuole di musica elettronica in Italia*, Silva, Milano 1968

Ziarek Krzysztof, *Language after Heidegger*, Indiana University Press, Bloomington 2013

Zumthor Paul, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1984

### **B3. Annunci, articoli, recensioni su periodici e quotidiani su altri argomenti**

A. C., *Società del Teatro Filodrammatici in Milano*, «L'Italia musicale. Giornale artistico-letterario», a. I, n. 3, 21 luglio 1847, pp. 21-23

Amoroso Filippo, *Il XXVII ciclo di spettacoli classici*, «Dioniso», LVI, 1986, p. 56

*Athénée Royal de Paris*, «Le Constitutionnel. Journal du commerce, politique et littéraire», 325, 21 novembre 1826

Arbasino Alberto, *Il teatro selvaggio*, «Quindici», n. 6, 1967, ora in *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, a cura di Nanni Balestrini, con un saggio di Andrea Cortellessa, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 142-145

Augias Corrado, *Esiste un nuovo corso?*, intervista ad Alberto Moravia e Pierpaolo Pasolini, «Sipario», 247, 1966, pp. 3, 5-7

Baffi Giulio, *Nuove ipotesi di teatro alla radio*, «l'Unità», 27 marzo 1976, p. 7

Berenice, *Settevilente*, «Paese Sera», 2 novembre 1968 (recensione a *Orgia* di Pasolini)

- B.M., “*Orgia*” per Pasolini è un rito religioso, «La Gazzetta del Popolo», 30 novembre 1968
- Bonaventura Arnaldo, *I melologhi*, «Gazzetta Musicale di Milano», XXX, 1895, pp. 501-505
- Boutet Edoardo, *I monologhi di Gandolin*, «Le cronache drammatiche», a. I-III, vol. III, fas. XXXIII, 12 novembre 1899, pp. 105-106
- Bragaglia Anton Giulio, *Il metodo dell’attore è l’antimetodo*, in *L’attore*, a cura di L. Ridenti, Edizioni de «Il Dramma», Set, Torino 1947
- Bucciolini Giulio, *L’“Egmont” di Goethe rappresentato per la prima volta in Italia*, «Il Dramma», a. 43, n. 369-370, 1967, pp. 108-109
- c.a., *Synket n. 1* su «Sipario», a. 21, n. 242, giugno 1966, p. 38
- Calendoli Giovanni, *Oh! Che bella guerra... Questa qui, quello là... (e contorno vario)*, «Il Dramma», a. 41, n. 340, gennaio 1965, pp. 66, 69-70
- \_\_\_\_\_, *Ribalte minori*, «Il Dramma», a. 42, n. 362-363, novembre-dicembre 1966, pp. 164-165
- Cametti Alberto, *Corrispondenze*, «Gazzetta Musicale di Milano», a. 56, n. 2, 10 gennaio 1901, p. 24
- Capriolo Ettore, «*Il bagno*» di Vladimir Majakovskij, «Sipario», 264, 1968, pp. 33-34
- \_\_\_\_\_, *Il piccolo boom Majakovskij*, «Sipario», 266, 1968, pp. 51-52
- Cirino Bruno, *Gli attori e la contestazione globale*, «Sipario», 266, 1968, p. 7
- Cours de lecture à haute voix*, «La Nouveauté», 325, 24 juillet 1826, p. 3
- Cours de lecture à haute voix*, «Revue Encyclopédique», 1825, p. 978, dove si menzionano corsi di Febvé in rue d’Anjou-Dauphine 11, pp. 978-979
- Cuomo Franco, *Con “Orgia” forse Pasolini va oltre le proprie intenzioni*, «Avanti!», 28 novembre 1968

D'Amico Fedele, *Gli alambicchi di Rossini*, «L'Espresso», 13 luglio 1969, ora in Id., *Scritti teatrali. 1932-1989*, Rizzoli, Milano 1992, p. 155

D'Amico Silvio, *Le filodrammatiche per l'arte* in Id., *Cronache 1914-1955*, antologia a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Novecento, Palermo 2001, t. IV, v. I

\_\_\_\_\_, *I lavori della corporazione dello spettacolo. Per il rinnovamento del teatro italiano*, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. III, t. II, pp. 505-507

\_\_\_\_\_, *Lo stato per l'arte moderna. Il dopoguerra del teatro drammatico - II*, in Id., *Cronache 1914/1955*, v. I, t. II, pp. 380-381

\_\_\_\_\_, *L'onesta verità sul teatro drammatico*, 15 agosto 1943, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. IV, t. III, pp. 734-738

\_\_\_\_\_, *La commedia futurista* in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. I, t. II, pp. 688-690

\_\_\_\_\_, *Dell'endecasillabo sciolto e di una novità al Quirino*, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. I, t. III, pp. 633-636

\_\_\_\_\_, *Il dono della vedova Rasi agli «autori». La sede del museo Rasi*, 14 ottobre 1928, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. III, t. I, pp. 163-166

\_\_\_\_\_, *«L'uomo è stabile» di V. Scarpetta, al Nazionale* in Id., *Cronache 1914/1955*, v. I, t. II, pp. 333-335

\_\_\_\_\_, *La morte di Amerigo Guasti*, 26 marzo 1926 in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. II, t. III, pp. 584-586

\_\_\_\_\_, *La scuola di Santa Cecilia* in Id., *Cronache 1914/1955*, v. I, t. I, pp. 147-149

\_\_\_\_\_, *Maschere. Note su l'interpretazione scenica*, Mondadori, Roma 1921

\_\_\_\_\_, *Si attende un maestro*, 15 ottobre 1926, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. II, t. III, pp. 629-633

\_\_\_\_\_, *Decadenza dell'arte drammatica*, 28 settembre 1926, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. II, t. III, pp. 620-624

\_\_\_\_\_, *Per un museo teatrale italiano* in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., v. I, t. II (1919-1920), pp. 341-345

\_\_\_\_\_, *I dicatori di versi*, in *L'attore*, a cura di Lucio Ridenti, SET, Torino 1947, pp. 106-119

\_\_\_\_\_, *Addio alla Sorel*, 2 giugno 1931, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. III, t. II, pp. 496-500

\_\_\_\_\_, *Un saggio di recitazione a Santa Cecilia*, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. I, t. II, pp. 366-368

\_\_\_\_\_, *Maggio fiorentino: Shakespeare nel Giardino di Boboli*, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., vol. III, t. III, pp. 723-729

\_\_\_\_\_, *Petrolini esagera*, 13 gennaio 1923 in Id., *Cronache 1914/1955*, Novecento, Palermo 2002, vol. II, t. I, pp. 227-231

\_\_\_\_\_, *Petrolini (e la critica)*, 1 giugno 1927, in Id., *Cronache 1914/1955*, cit., v. II, t. III, pp. 732-735

\_\_\_\_\_, *Petrolini risponde*, 17 gennaio 1923 in Id., *Cronache 1914/1955*, Novecento, Palermo 2002, vol. II, t. I, pp. 227-231

Doplicher Fabio, *Lerici e Quartucci: un filo non interrotto*, «Sipario», 403, 1979, p. 6

e.d., *La prossima stagione alla Scala. Il cartellone*, «Corriere della Sera», 14 ottobre 1909, p. 3

Ferrone Siro, *Ambiguo Pierrot difende il libero arbitrio*, «l'Unità», 18 gennaio 1976, ora in Id., *Visioni critiche: Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, a cura di Teresa Megale e Francesca Simoncini, trascrizioni di Elena Lenzi, Firenze University Press, Firenze 2016, pp. 47-48

\_\_\_\_\_, *Il concerto introspettivo di Faust e del suo doppio*, «l'Unità», 24 marzo 1976, ora in Id., *Visioni critiche: Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, cit., pp. 58-59

Finos Arianna, *Elio Germano: “La prova più dura? Recitare L’Infinito”*, «La Repubblica», 2 settembre 2014

Fitzgerald Brendan, *Nureyev coreografo delude Parigi*, «La Stampa», 22 novembre 1979, p. 18

Gabardi Gabardo, *Firenze, 17 marzo*, «Gazzetta Musicale di Milano», a. 57, n. 12, 20 marzo 1902, p. 173

\_\_\_\_\_, *Firenze, 24 marzo*, «Gazzetta Musicale di Milano», a. 57, n. 13, 27 marzo 1902, p. 190

Garrone Nico, *Quel desiderio di teatro da Pirandello a Molière*, «la Repubblica», 6 luglio 1989 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/09/30/approda-erice-il-tamerlano-secondo-quartucci.html>)

\_\_\_\_\_, *Approda a Erice il Tamerlano secondo Quartucci*, «la Repubblica», 30 settembre 1989 (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/09/30/approda-erice-il-tamerlano-secondo-quartucci.html>)

*Gli attori e la categoria*, a cura di Giuseppe Catalano e Giorgio Rossi, «Sipario», 264, 1968, pp. 16-20

G.p. recensione a «Luigi Rasi, *Il libro dei monologhi*», «Corriere della Sera», 4-5 novembre 1887, p. 1

Groppali Enrico, *Dieci anni di teatro in Italia*, «Sipario», 399/400, 1979, pp. 18-23

\_\_\_\_\_, *Il teatro di Pasolini come una parabola*, «Sipario», 401, 1979, pp. 4-7

*Il regio celebra Pizzetti. Raimondi protagonista di Assassinio in Cattedrale*, «La Repubblica», 22 dicembre 2002 (articolo senza firma)

Kazan Elia, *Manifesto per un nuovo teatro*, «Sipario», a. IX, n. 213, gennaio 1964, pp. 2-3, 19

Kustermann Manuela, *Il testo: un “oggetto teatrale”*, «Sipario», 372, 1977, pp. 4-5

Labroca Mario, recensione ad *Assassinio nella cattedrale*, «L'approdo letterario», a. 4, n. 2 (nuova serie), 1958, p. 127

*La festa teatrale siciliana*, «Il Dramma», a. 24, n. 63, 15 giugno 1949, pp. 66-67

*La morte di Luigi Rasi*, «Corriere della Sera», 10 novembre 1918, p. 3

«La Rassegna nazionale», 88, 1896, p. 622 (articolo senza titolo e senza firma)

Leonardi Alfredo, *Bussotti Show après Sade*, «Sipario», 261-262, 1968, pp. 11-13

Mandelli Alfredo, *Faust*, «Sipario», 371, 1977, pp. 50-51

Martini Daisy, *Per i «Karamazov» in TV una legione italiana di attori*, «Il Dramma», a. 45, n. 4, gennaio 1969, pp. 142-143

Mioli Piero, *Sei operisti con sei opere (e un operista mancato)*, «Sipario», a. XXXVIII, n. 417/418, gennaio/febbraio 1983, pp. 103-106

Moppi Gregorio, *Dalla parte del soldato semplice*, «la Repubblica», 4 agosto 2015 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/08/04/dalla-parte-del-soldato-sempliceFirenze09.html>)

Moretti Mario, *L'autore tecnico solitario è rimasto in disparte*, «Sipario», 370, 1977, p. 5

Moscati Italo, *Il manifesto di P.P.P.*, «Sipario», 266, 1968, p. 48

Nastasi Guido, Martino Natali, *Mefistofele*, «Il Dramma», a. LV, n. 9-10, 1979, pp. 33-34

O. V., *Rinaldo e Armida*, «Corriere d'informazione», 21 settembre 1955

*Ospiti illustri*, «Sipario», a. XXXV, n. 405, pp. 28-33

Pasi Mario, *Beethoven: ottimo «commento musicale»*, «Corriere d'Informazione», 16-17 dicembre 1967, p. 13

*Per un convegno sul nuovo teatro*, «Sipario», 247, 1966, pp. 2-4

Picchi Rita, *Opera ovvero scene di periferia*, «Sipario», a. XXXIII, n. 391, dicembre 1978, pp. 28-29

Piergiacomini Enrico, *L' "affaire Grotowski"*, «Sipario», a. XXXIV, n. 394, marzo 1979, p. 16

Placido Beniamino, *Ragazzi che botte quella notte*, «la Repubblica», 17 febbraio 1988

Porro Maurizio, *Addio a Nuccio Ambrosino, collaboratore di Lualdi e Fenoglio*, «Corriere della Sera», 2 novembre 2010, p. 6

*Proteste per il Regio*, «Paese Sera», 7 maggio 1979, p. 9 (articolo senza firma)

p. v., *Da stasera Albertazzi è Peer Gynt*, «la Repubblica», 5 febbraio 1988 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/02/05/da-stasera-firenze-albertazzi-gynt.html>)

Quadri Franco, *Teatro*, «Panorama», 12 dicembre 1968

Regli Francesco, *Belle Arti*, «La Minerva ticinese», a. II, n. 1., 6 gennaio 1930, pp. 529-531

Ridenti Lucio, *Caro, caro Racca*, «Il Dramma», 110, 1 giugno 1950, p. 57

\_\_\_\_\_, *I piazzisti della prosa*, «Il Dramma», a. 41, n. 345-346, giugno-luglio 1965, pp. 2-4

*Rivista Milanese*, «Gazzetta Musicale di Milano», a. 56, n. 4, 24 gennaio 1901, p. 51

Rolland Romain, *Notes sur Lully*, «Le Mercure Musical» (La Revue Musicale S.I.M.), Volume 3, 15 January 1907

(<http://libserv14.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabh19070115-01.2.5&>)

Romano Augusto, *Orgia*, «L'Italia», 28 novembre 1968

Ryan Bartholomew, *Lord George Gordon Byron: Seduction, Defiance, and Despair in the Works of Kierkegaard*, in *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions*, t. III. *Literature, Drama and Music*, edited by Jon Stewart, Ashgate, Farnham 2009, pp. 2-11

Sciaccaluga Marco, *Il ruolo secondario dell'autore*, «Sipario», a. 32, n. 379, dicembre 1977, pp. 2-3

*Séance de la Société Philotechnique*, «La Pandore. Journal des spectacles, des lettres, des arts; des mœurs et des modes», 1826, 21 mai 1828, p. 3

*Société Royale des Bonnes-Lettres. Bulletin des Seances Littéraires. IX Année*, «Annales de la littérature», a. IX, t. XXXIV, 1829, p. 58

Somaschini Ambra, *Attrice muore di parto. L'aveva scritto in un monologo*, «La Repubblica», 9 ottobre 1998

Trevisani Giulio, *Cornice da mortorio per "Rinaldo e Armida" di Cocteau*, «L'Unità», 14 settembre 1955

Tricoli Antonio, *Vita e memoria di un impresario che ha fatto storia*, «la Repubblica», 13 agosto 2008  
(<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/08/13/vita-memorie-di-un-impresario-che-ha.html>)

Trionfo Aldo, *Tutto è pubblico*, «Sipario», 389, 1978, p. 4

Tummino Titti, *Lydia Mancinelli: 'Quel giorno sul set quando mi confusero con la Madonna'*, «la Repubblica», 18 aprile 2002  
(<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/04/18/lydia-mancinelli-quel-giorno-sul-set-quando.html>)

V., *L'«Egmont» di Goethe con Giorgio De Lullo*, «Corriere della Sera», 16 dicembre 1967, p. 12

Vecchi Vittorio, *Rinaldo e Armida*, «Il Dramma», 229, 1955, pp. 40-41

*Variétés*, «La Nouveauté. Journal du commerce, de la littérature, des théâtres, des sciences, des arts et des modes», 325, 24 juillet 1826, p. 4

Zacconi Ermete, *Ermete Zacconi difende il 'grande attore' contro coloro che lo vorrebbero morto e sepolto* in S. D'Amico, *Cronache 1914/1955*, cit., pp. 416-419

Zanchetti Mario, «*Egmont*» prende la parola, «Corriere della Sera», 12 giugno 2002, p. 41

## Sitografia

Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" – Programmi didattici triennio di Regia e Recitazione a.a. 2019-2020  
(<http://www.accademiasilviodamico.it/programmi-didattici-triennio/>)

Accordo Regione-eredi Carmelo Bene, «Press Regione», s. d.  
([http://www.regione.puglia.it/web/presregione/presregione-rss/-/asset\\_publisher/V2vFLtqdAjTg/content/id/46313399](http://www.regione.puglia.it/web/presregione/presregione-rss/-/asset_publisher/V2vFLtqdAjTg/content/id/46313399))

Bernhard-Jackson Emily, *Love in the First Degree: Manfred, Byron, and Incest*, «Romantic circles», s. d.  
(<https://romantic-circles.org/praxis/manfred/praxis.2019.manfred.bernhard-jackson.html>)

Bono Francesco, *Dossier Ivrea 1967. "Mettere in causa il teatro in quanto tale": alcune note su Ivrea 1967*, «ateatro», 27 aprile 2007  
(<http://www.ateatro.it/webzine/2007/04/27/dossier-ivrea-1967-mettere-in-causa-il-teatro-in-quanto-tale-alcune-note-su-ivrea-1967/>)

\_\_\_\_\_, *Dossier Ivrea 1967. Il programma e la cronaca*, «ateatro», 27 aprile 2007  
(<http://www.ateatro.it/webzine/2007/04/27/dossier-ivrea-1967-il-programma-e-la-cronaca/>)

\_\_\_\_\_, *Dossier Ivrea 1967. Le opinioni di chi partecipò*, «ateatro», 27 aprile 2007  
(<http://www.ateatro.it/webzine/2007/04/27/dossier-ivrea-1967-le-opinioni-di-chi-partecipo/>)

\_\_\_\_\_, *Dossier Ivrea 1967. Per una archeologia del teatro contemporaneo*, «ateatro», 27 aprile 2007  
(<http://www.ateatro.it/webzine/2007/04/27/dossier-ivrea-1967-per-una-archeologia-del-teatro-contemporaneo/>)

Capitta Gianfranco, Gianni Manzella, Oliviero Ponte di Pino, *Ivrea 87. Realtà e utopie. Intorno al "nuovo teatro"*, «ateatro», 44.5  
(<http://www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=44&ord=5>)

Cappelletto Sandro, *Buon compleanno, Maestro Panni!*, «Ricordi.com», 8 gennaio 2020 (<https://www.ricordi.com/it-IT/News/2020/01/Panni-80th-anniversary.aspx>)

*Carmelo Bene, patrimonio artistico riunito ed esposto a Lecce. Accordo Regione Puglia-eredi, opere maestro al Convitto Palmieri*, «Ansa.it», 31 ottobre 2019 ([http://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/teatro/2019/10/31/carmelo-bene-patrimonio-artistico-riunito-ed-esposto-a-lecce\\_01ef9638-8413-48db-baa2-026faab0692c.html](http://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/teatro/2019/10/31/carmelo-bene-patrimonio-artistico-riunito-ed-esposto-a-lecce_01ef9638-8413-48db-baa2-026faab0692c.html))

Comazzi Alessandra, *Gigi Proietti: “La politica smetta di essere teatrale. La scena è l’unica post-verità onesta”*, «La Stampa», 21 gennaio 2017 (<https://www.lastampa.it/spettacoli/palcoscenico/2017/01/21/news/gigi-proietti-la-politica-smetta-di-essere-teatrale-la-scena-e-l-unica-post-verita-onesta-1.34672463>)

*Conversazioni di teatro con Manuela Kustermann. Le tappe fondamentali di una carriera da attrice e regista*, «Raicultura.it» gennaio 2019 (<https://www.raicultura.it/teatro-e-danza/articoli/2019/01/ Questa-232-la-mia-vita--Conversazioni-di-teatro-con-Manuela-Kustermann-e94ef24a-ec07-4383-a031-b00b52f0812d.html>)

*Cabotin, -ine* (s. v.), «Dictionnaire de l’Académie Française», 9ème edition (<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C0046>)

Daolmi Davide, *Alle origini del Conservatorio di Milano. L’alibi del modello francese e le sorti dell’opera italiana* (<http://www.examenapium.it/STUDI/conservatorio.pdf>)

*Depensamento* (s. v.), «Dizionario Italiano Olivetti» <https://www.dizionario-italiano.it/dizionario-italiano.php?parola=depensamento>

Elefante Antonella, *Gli angeli di Gino Marotta risalgono nel cielo dello splendore*, «Leccecronaca.it», 30 novembre 2016 (<http://www.leccecronaca.it/index.php/2016/11/30/gli-angeli-di-gino-marotta-risalgono-nel-cielo-dello-splendore-reportage-fotografico/>)

Ferrone Siro, recensione a G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, «Drammaturgia», s.d. (<http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=2832>)

*Jongleur* (s. v.), «Dictionnaire de l’Académie Française», 9ème edition (<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9J0262>)

Istrione (s. v.), «Dizionario della lingua italiana di Tommaseo-Bellini» (<http://www.tommaseobellini.it/>)

Giordano Giuseppe, *Carmelo Bene e il delirio nella phoné: uno strano interludio nel grembo materno*, «Artapartofculture.net», 9 maggio 2019 (<https://www.artapartofculture.net/2019/05/09/carmelo-bene-e-il-delirio-nella-phone>)

*Histoire de l'enseignement public de la musique en France au XIXe siècle (1795-1914)*. Projet ANR - HEMEF (janvier 2014-décembre 2017), «Savoirs et pratiques du Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle» (<http://sapat.ephe.sorbonne.fr/histoire-de-l-enseignement-public-de-la-musique-en-france-au-xixe-siecle-1795-1914--25.htm>)

“*Il bello alternativo*” di Oliviero Toscani in mostra ad Otranto, «Salentolive24.com», 21 gennaio 2018 (<http://www.salentolive24.com/2018/01/21/il-bello-alternativo-di-oliviero-toscani-in-mostra-ad-ottranto/amp=1>)

*Il testamento inedito di Carmelo Bene*. «Napoli? Adoro le sue lezioni di anticiviltà», «Corriere del Mezzogiorno», 12 dicembre 2007, articolo senza firma ([https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/campania/arte\\_e\\_cultura/articoli/2007/12\\_Dicembre/11/carmelo\\_bene\\_inedito.html](https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/campania/arte_e_cultura/articoli/2007/12_Dicembre/11/carmelo_bene_inedito.html))

*In un luogo*, radiodramma di Giorgio Manganelli. Con C. Bene e Lydia Mancinelli, Radio Rai 1974 (<https://www.raiplayradio.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-a069fcaf-1ed5-482a-9945-e873401f8726.html>)

Lavia Gabriele, *Il microfono e il teatro*, «Huffington Post», 7 novembre 2014 ([https://www.huffingtonpost.it/gabriele-lavia/il-microfono-e-il-teatro\\_b\\_6119694.html](https://www.huffingtonpost.it/gabriele-lavia/il-microfono-e-il-teatro_b_6119694.html))

*La voce di Carmelo Bene rivive nel Manfred di Byron, nuova produzione tra musica e video* apparso sul sito del Comune di Fiesole, 3 luglio 2013 (<http://www.comune.fiesole.fi.it/>)

Lazzari Marilisa, *Roma – Teatro dell’Opera: Assassinio nella Cattedrale*, «Operaclick.com», dicembre 2003 (<http://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/roma-teatro-dellopera-assassinio-nella-cattedrale>)

*Manfred. Enrico Maria Salerno nel ruolo di Manfred / Foto di scena*, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo P. Samaritani

<https://archivi.cini.it/teatromelodramma/detail/IT-CST-ST0005-000823/manfred.html>)

Marotti Ferruccio, *Carmelo Bene: un ricordo e un'esperienza*, s.l., s.d., pp. 1-11  
([https://www.academia.edu/9559512/CARMELO\\_BENE\\_UN\\_RICORDO\\_E\\_UNESPERIENZA](https://www.academia.edu/9559512/CARMELO_BENE_UN_RICORDO_E_UNESPERIENZA))

Mazzoni Guido, *De Virgilio Pasquale*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato 1950, vol. XII  
([http://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-de-virgilio\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-de-virgilio_%28Enciclopedia-Italiana%29/))

Orecchia Donatella, *Pinocchio. 1962, 1964, 1966, 1981*, «Sciami | Ricerche. Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono», diretta da Valentina Valentini, 2 ottobre 2016  
(<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/carmelo-bene-pinocchio/>)

Paolini Giulio, *Collaborazione alla regia per Manfred di Robert Schumann, 1970*. Regia di Carlo Quartucci. Fondazione Giulio e Anna Paolini  
([http://www.fondazionepaolini.it/it/files\\_opere/Manfred\\_1970.pdf](http://www.fondazionepaolini.it/it/files_opere/Manfred_1970.pdf))

*Parole in musica per Arnoldo Foà*, «la Nuova Ferrara», 7 maggio 2005  
([https://ricerca.gelocal.it/lanuovaferrara/archivio/lanuovaferrara/2004/05/07/UT1PO\\_UT101.html](https://ricerca.gelocal.it/lanuovaferrara/archivio/lanuovaferrara/2004/05/07/UT1PO_UT101.html))

Prati Giacomo Maria, *Metafisica della fonè. La teologia negativa di Carmelo Bene*, «Wsimag.com», 14 marzo 2018 (<https://wsimag.com/it/cultura/36881-metafisica-della-phone>)

Righini Donatella, *Gaetano Giani Luporini: tra colori, musica e poesia*, «Toscanaoggi.it», 26 aprile 2006  
(<https://www.toscanaoggi.it/Rubriche/Storie/GAETANO-GIANI-LUPORINI-Tra-colori-musica-e-poesia>)

Saci Maria Paola, *De Virgilio Pasquale*, 39, 1991  
([http://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-de-virgilio\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-de-virgilio_(Dizionario-Biografico)/))

Thibaudat Jean-Pierre, *José Guinot : mort d'un contrebandier du théâtre entre l'Italie et la France*, «L'Obs», 7 février 2011 (<https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20110207.RUE0696/jose-guinot-mort-d-un-contrebandier-du-theatre-entre-l-italie-et-la-france.html>)

Tradardi Alfredo, *1967-2007. C'è bisogno di un terzo convegno di Ivrea?*, 7 febbraio 2007, «Ateatro.it» (<http://www.ateatro.it/webzine/2007/02/07/1967-2007-c%C2%92e-bisogno-di-un-terzo-convegno-di-ivrea/>)

*Un allievo di Carmelo Bene*, «Il Centro - Quotidiano dell'Abruzzo», 29 aprile 2018 (<http://www.ilcentro.it/cultura-e-spettacoli/un-allievo-di-carmelo-bene-1.1899952>)

### **Altri documenti audio e video**

Paolo Brunatto, *Bis*, 1967, medimetraggio. Regia: Paolo Brunatto. Con Carmelo Bene, Maria Monti, Ornella Ferrari. Formato: 16mm gonfiato in 35mm, b/n. Durata: 14 min

*Il principe cestinato. Colloquio satirico-filosofico con Carmelo Bene*. Regia di Carmelo Rafeale; intervista a cura di Maurizio Grande, Radiotelevisione svizzera, 1976

«Questa Italia. La voce che si spense», regia di Daniela Battaglini, prima puntata, 2003 (sceneggiatura di Edoardo Fadini)

*Modi di vivere – Giorgio Colli: una conoscenza per cambiare la vita*, prodotto nel 1980 da Mauro Misul, per la Rai, con la regia di Marco Colli e la partecipazione di C. Bene come voce recitante

CD-audio *Veneziani: Melologi su testi di Domenico Tumiati*, Tactus, Bologna 2008

Incontro con Gabriele Lavia, introdotto e moderato da Franco Perrelli, su *L'uomo dal fiore in bocca*, nell'ambito della rassegna «Retrosцена 2016/17» presso il Teatro Gobetti di Torino, il 23 novembre 2016. La registrazione dell'intervista è disponibile presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino

*Carmelo Bene in Musica*, regia di Sandro Bolchi, fotografia di Blasco Giurato e Nino Celeste, produzione Rai, 1979

