

La partitura teatrale nella “svolta concertistica” di Carmelo Bene

Leonardo Mancini

Fra le diverse fasi della produzione artistica di Carmelo Bene la cosiddetta “stagione concertistica”, iniziata nel 1979, è ancora oggi fra quelle meno frequentate e scandagliate nell’ambito degli studi. Nell’insieme della sua carriera artistica, tuttavia, essa è forse uno dei momenti culminanti in cui il ruolo della voce, della musica e dell’ascolto, spinti sino al punto limite della «sospensione del tragico»,¹ trovarono pieno compimento e realizzazione. Prenderò in esame il primo di questi spettacoli musicali, il *Manfred* di Lord Byron, con musiche di Schumann. Infine mostrerò alcune analogie tra l’uso della voce nel *Manfred* e alcune esperienze teatrali precedenti, nell’ipotesi – qui solo accennata – della possibile confluenza in Bene di alcune tecniche declamatorie di epoca ottocentesca.

Dopo una replica del suo *Riccardo III* al Teatro Quirino di Roma nel febbraio del 1977, Carmelo Bene fece un incontro che segnò una delle svolte più importanti nella sua carriera artistica: Francesco Siciliani, uomo di punta della vita musicale italiana del secondo dopoguerra, già scopritore di Maria Callas, andò in camerino per esprimere ammirazione a Bene per la sua musicalità d’attore e per proporgli una collaborazione artistica. L’iniziativa di Siciliani riguardava due progetti musicali per l’Accademia Santa Cecilia di Roma, di cui egli fu direttore della produzione artistica dal 1977 al 1982: il *Manfred* di Lord Byron con musiche di Schumann e il *Peer Gynt* di Ibsen con musiche di Grieg. A causa di un *Otello* già in cantiere per il maggio di quello stesso anno, Bene si rese disponibile per una sola delle due proposte; dopo aver riflettuto una notte, fra le due optò per il *Manfred*. Siciliani tentò in tutti i modi di non rinunciare al *Peer Gynt*, sostenendo di aver già assunto degli impegni, ma Bene fu irrevocabile nella sua decisione: «vorrà dire che faremo un gran *Manfred*», fu la sua risposta.²

Fu così che, all’alba dei suoi quarant’anni di età, Bene dette avvio a una nuova e importante fase della sua attività artistica, anche conosciuta come la “svolta concertistica”. «Ma con la presenza musicistica o no di un’orchestra, dagli anni Ottanta a oggi, tutte le mie produzioni sono concertistiche»,³ affermò Bene nella

¹ Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, a cura di Sergio Colomba, Il Saggiatore, Milano 1982, p. 21.

² Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 20104, p. 351.

³ Ivi, p. 356.

sua autobiografia, riferendosi anche a successivi lavori fra cui *Mi presero gli occhi. Poesia della voce – Voce della poesia da Hölderlin e Leopardi* (musica di Giovanni Gaetano Luporini), i *Canti Orfici* di Dino Campana, di cui Bene ricordava l'esecuzione «memorabile» al Palazzo dello Sport di Milano con Flavio Cucchi,⁴ e l'*Adelchi* prodotta dalla Scala e dal Comune di Milano nel 1984 in occasione del bicentenario della nascita di Alessandro Manzoni. Rientrano in questa fase anche gli spettacoli *Hyperion*, dall'omonimo romanzo di Hölderlin *Iperione o l'eremita in Grecia*, con musiche di Bruno Maderna ed *Egmont (Ritratto di Goethe)* con musiche di Beethoven.

Forte di un'esperienza artistica già ventennale nel teatro e nella produzione di cinque film (più un sesto mai realizzato dedicato alla figura di San Giovanni da Copertino e un progetto per un *Don Chisciotte* televisivo con la partecipazione di Salvador Dalì e di Eduardo), Bene aveva accumulato una fama e una reputazione tali da assicurargli completa autonomia nelle scelte organizzative. Anche per il *Manfred*, dunque, egli ebbe da Siciliani carta bianca su tutti gli aspetti dello spettacolo: «adattamento, regia, scene, costumi, parte da protagonista».⁵

Prima della versione di Bene le esecuzioni del *Manfred* di Byron-Schumann in Italia erano state poche e in seguito quasi dimenticate. Fra queste spicca la prima messa in scena a Firenze, nel 1894, di Luigi Rasi, direttore della Regia Scuola di Recitazione “Tommaso Salvini”, in collaborazione con il Regio Istituto Musicale fiorentino, oggi Conservatorio Luigi Cherubini. Nel dopoguerra due messe in scena del *Manfred* a Roma e a Firenze permettono di rintracciare un filo rosso che portò all'edizione di Bene: la prima si svolse il 7 dicembre del 1966 al Teatro dell'Opera di Roma, in collaborazione con il Teatro Stabile, con la regia di Mauro Bolognini e la partecipazione di Enrico Maria Salerno nel ruolo del protagonista. La seconda, cinque anni dopo, fu una nuova rappresentazione al Teatro Comunale di Firenze il 27 febbraio del 1971, con Paolo Graziosi nel ruolo del protagonista e con la regia di Maria Francesca Siciliani, figlia di Francesco Siciliani, impegnata anche come attrice nel ruolo di Astarte. Entrambe queste edizioni erano basate sulla traduzione del testo a cura di Giorgio Manganelli, in seguito autore del primo scritto critico che appare nel libretto di sala del *Manfred* di Bene,⁶ e videro la presenza di Piero Bellugi come direttore d'orchestra, il quale diresse in seguito anche l'edizione beniana del 1979. I due allestimenti, a Roma nel 1966 e a Firenze nel 1971, si svolsero come rappresentazioni integrali e fedeli al testo, con un ampio numero di attori coinvolti nell'interpretazione di tutti i personaggi e addirittura l'aggiunta di un narratore.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 350.

⁶ Giorgio Manganelli, *Il privilegio della dannazione*, in Carmelo Bene, *Manfred, CD Audio con libro*, Luca Sossella Editore, Roma 2012, pp. 5-7.

Nelle intenzioni di Bene, invece, l'opera non andava eseguita nella forma canonica; si trattava piuttosto di sottrarre il *Manfred* all'operistica e di elaborarne un concerto in forma di oratorio. Così egli racconta nella sua autobiografia:

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.⁷

Assumendo in prima persona tutti i ruoli del poema drammatico, anche attraverso l'uso del *play-back* e della strumentazione elettronica, Bene fece del *Manfred* una nuova occasione di superamento di sé stesso come attore sulla scena. Nella sua personale rielaborazione i personaggi del dramma, negati a ogni forma di dialogo tra di loro («sospensione del tragico è *sospensione del dialogo*»), scriverà tre anni dopo Bene nella *Voce di Narciso*⁸ diventano – come ha scritto Deleuze - *modi vocali*. Nel *Manfred* di Bene la voce, infatti,

non è né un canto e neppure uno *Sprechgesang*: è l'invenzione d'una *voce modalizzata*, o piuttosto filtrata. È un'invenzione forse altrettanto importante che lo stesso *Sprechgesang*, ma essenzialmente distinta da esso. Si tratta al contempo di fissare, creare o modificare il colore di base di un suono (o di un insieme di suoni), e di farlo variare o evolvere nel tempo, di cambiarne la curva fisiologica.⁹

In questo contesto l'uso dei microfoni e della strumentazione elettronica funsero da amplificazione delle possibilità fonatorie della voce e contribuirono alla creazione del concetto di «macchina attoriale» coniato da Bene. Senza microfono, ha osservato Sergio Colomba, l'«attore/interprete non potrebbe invece che limitarsi a pronunciare dei discorsi, *logoi*: la *psyké*, le variazioni dell'anima (come variazione vocale continua) e della *mousyké*, gli sono precluse».¹⁰ All'uso del microfono Bene aggiunse inoltre quello delle casse ‘spia’: *monitors* posizionati sul palcoscenico e rivolti verso l'attore grazie ai quali era possibile verificare in tempo reale la modulazione e l'intensità sonora prodotti dalla sua stessa voce. Il microfono dunque, con

⁷ Ivi, p. 351.

⁸ Carmelo Bene, *La voce di Narciso* cit., p. 21.

⁹ Gilles Deleuze, *A proposito del “Manfred” alla Scala*, in Carmelo Bene, *Otello di William Shakespeare secondo Carmelo Bene*, Fratelli Palombi, Roma [1979], pp. 17-18 (anche in Carmelo Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 7-9 e in Carmelo Bene, *Opere* cit., p. 847).

¹⁰ Sergio Colomba, *La voce come consolazione metafisica*, in Carmelo Bene, *La voce di Narciso* cit., p. 108.

le parole di Sergio Colomba, era inteso da Bene «alla stregua di un microscopio, di una telecamera. [...] Per definire l'uso che Bene fa del microfono si può prendere a prestito la stessa immagine che Léon Bloy applicava al paradosso: un telescopio per gli astri, un microscopio per gli insetti, per le inezie».¹¹

Il debutto del *Manfred* avvenne il 6 maggio del 1979 all'Auditorium di Via della Conciliazione a Roma, sede dei concerti sinfonici dell'Accademia di Santa Cecilia. Lo spettacolo ricevette uno straordinario successo di pubblico e apprezzamenti unanimi da parte della critica, un fatto raro nelle apparizioni teatrali di Carmelo Bene. Altrettanto elogiati furono anche Lydia Mancinelli nel ruolo di Astarte e il direttore d'orchestra Piero Bellugi, la cui esecuzione avvenne all'insegna dell'espressività e della precisione musicale¹².

Se l'incontro con Siciliani era stato, a detta di Bene, una «folgorazione reciproca»,¹³ quello con Bellugi portò a un'«immediata intesa» fra i due: il direttore d'orchestra riscontrò nella voce di Bene una straordinaria sensibilità musicale, al punto tale da arrivare a sentire di poterlo dirigere come un vero e proprio strumento, come egli stesso affermò in un'intervista alla «Stampa» apparsa il 22 giugno del 1979 in occasione di una replica dello spettacolo a Torino.¹⁴ Sui quotidiani di quei giorni si arrivò a parlare addirittura di una «gara» fra due diverse orchestre: l'orchestra vera e propria da una parte contro l'orchestra della straordinaria gamma fonica e vocale di Carmelo Bene dall'altra.

Il procedimento era apparentemente semplice: «a ogni canto recitativo di Bene, segue un controcanto dell'orchestra»; nell'individuare questo modello binario, Jean-Paul Manganaro ne delinea l'esito non finalistico, tendente piuttosto verso la negazione di ogni centralità dei significati e verso la nascita di «un modello estetico di trasgressione, un modo di creare assolutamente nuovo»¹⁵. L'organizzazione dei modi vocali diventa dunque, secondo Manganaro, «il luogo obbligatorio di passaggio delle forze [della rappresentazione] e ne è una conferma ulteriore il *Manfred*, in

¹¹ *Ibid.* Fra gli studi sulla voce in Italia segnalò le ricerche condotte nel contesto del «Gruppo Acusma» (su Bene, in particolare, cfr. Helga Finter, *Love for Letters or Reading as Performance: Carmelo Bene's Lectura Dantis*, Lecture for the faculty of Arts and Literature at the University of Notre Dame Ind., April 12th, 2006) e, più recentemente, un convegno svoltosi a Milano e intitolato 'La voce mediatizzata', a cura di Stefano Lombardi Vallauri e Marida Rizzuti (IULM, 26 ottobre 2016). A quest'ultima iniziativa hanno partecipato studiosi di diversi ambiti disciplinari, proponendo da più punti di vista un inquadramento sulla voce e sulle molteplici potenzialità derivanti dalla sua mediatizzazione (è in corso di stampa, a questo proposito, un volume di studi intitolato *La voce mediatizzata*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2019).

¹² Per una recensione dell'esecuzione del *Manfred* si veda, fra gli altri, Massimo Mila, *Il manifesto della disperazione romantica con la voce orchestra di Carmelo Bene*, «La Stampa», 24 giugno 1979.

¹³ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 350.

¹⁴ Marinella Venegoni, *La voce dell'attore diretta da Bellugi*, «La Stampa», 22 giugno 1979.

¹⁵ Jean-Paul Manganaro, «Il pettinatore di comete» in C. Bene, *Otello o la deficienza della donna* cit., ora in Id., *Opere* cit., pp. 1483-1484.

cui il procedimento di dissonanze e variazioni all'interno degli elementi prosodici e melodici è condotto sino all'estremo limite di purificazione, di trasparenza».¹⁶

La musicalità nel *Manfred* fu ricercata da Bene in ogni ambito dello spettacolo. Anche l'adattamento e la traduzione da lui stesso operati sul testo originale di Byron enfatizzavano il lirismo del verso e la scelta metrica dell'endecasillabo è certamente da intendersi in questa direzione. Al testo tradotto da Bene faceva da contrappunto l'italiano ottocentesco di Pasquale De Virgiliis, autore della prima traduzione del *Manfred* pubblicata nel 1837,¹⁷ della cui traduzione Bene mantenne infatti tutte le parti cantate dal coro e alcuni versi affidati a Lydia Mancinelli nel ruolo del fantasma di Astarte, come per esempio nella parte sull'anatema degli spiriti (*Sia pur profondo il tuo notturno sonno / [...] che in terra stampi, l'ombra mia non è*).¹⁸

Allo straordinario successo della prima edizione a Roma seguì una *tournee* che toccò le principali città italiane e si concluse nell'autunno del 1980 alla Scala di Milano, dove il 1° ottobre di quell'anno fu eseguita una registrazione sonora dalla Fonit Cetra, recentemente rimessa in commercio in un'edizione contenente anche i due scritti di Giorgio Manganelli e di Gilles Deleuze.¹⁹

Una registrazione televisiva dello spettacolo fu inoltre effettuata con il Coro e l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna e trasmessa dalla Rai il 12 settembre del 1983. Anche la ripresa del *Manfred* fu vissuta da Carmelo Bene come una sfida sulle potenzialità del mezzo e, nello specifico, un'occasione di messa in discussione delle registrazioni concertistiche canoniche, da lui considerate «fallimentari».²⁰ Già in un'intervista nel dicembre del 1979 Bene chiariva la necessità di effettuare una versione televisiva del *Manfred* e affermava a tal proposito che «con il *Manfred* si tratterà di esaminare veramente l'ennesima, forse l'ultima possibilità di proporre la concertistica, la musica, in televisione».²¹ La dichiarata predilezione di Bene per il sonoro non implica tuttavia che il visivo fosse da lui trascurato: dopo aver frequentato a lungo l'immagine nel teatro e nel cinema, come osserva Deleuze, nella sua stagione concertistica Bene «passa interamente l'immagine nel sonoro»,

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ George Gordon Byron, *Manfred in Tragedie di Lord Byron; recate per la prima volta in italiano dall'originale inglese da Pasquale De Virgiliis*, Stamperia del Petrarca, Chieti 1837

¹⁸ *Ivi*, p. 32.

¹⁹ Carmelo Bene, *Manfred* cit. Dallo spettacolo alla Scala di Milano, la cui orchestra fu diretta da Donato Renzetti, muove anche un recente saggio di Antonio Meneghelo intitolato *Manfred di Byron-Schumann: Carmelo Bene alla Scala di Milano. Il verso declamato e cantato. Romanticismo, teatro e sogno*, pp. 121-130, in «Die Musik des Mörders. I Romantici e l'Opera», a cura di Camillo Favervani, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2018, pp. 121-130.

²⁰ Cfr. l'intervista di Franco Cuomo a Carmelo Bene *Giocare sul terreno dell'irrapresentabile*, «Panta», XXX (2012), p. 265.

²¹ *Ibid.*

in una relazione di contaminazione e compenetrazione reciproca fra i due mezzi». ²² Appurato che ogni immagine contiene elementi sia visivi sia sonori, secondo Deleuze Bene non solo estrae il sonoro dal visivo, «facendo del sonoro una *punta* che trascina tutta l'immagine», ma arriva anche a «estrarre dalla sonorità vocale tutte le infinite potenze musicali di cui essa è capace». ²³

Nel realizzare la versione televisiva Bene assunse in generale un approccio all'immagine meno conflittuale rispetto alle precedenti posizioni espresse nella fase della produzione dei suoi cinque film. A proposito di *Nostra Signora dei Turchi* (1968) egli infatti aveva affermato: «La mia frequentazione cinematografica è ossessionata dalla necessità continua di frantumare, maltrattare il visivo, fino talvolta a bruciare e calpestare la pellicola». ²⁴ In questa nuova fase, invece, Bene sembra più accorto e misurato nelle sue scelte stilistiche, ricercando piuttosto una compostezza dell'immagine ripresa e avvalendosi di una luce ‘sagomata’ e dell'uso dei chiaroscuri. Di queste scelte efficaci sono una testimonianza particolarmente suggestiva le mani del direttore d'orchestra Piero Bellugi impegnate nella conduzione musicale e inquadrare nel video per oltre quindici minuti e trenta secondi, ma anche la compostezza e la posa statuaria dei cantanti principali e dell'attrice Lydia Mancinelli. I primissimi piani espressivi su Bene, illuminato quasi sempre per metà del volto, avvicinano ulteriormente lo spettatore a uno sguardo e a un ascolto privilegiato sulle modulazioni della voce e sull'articolazione delle parole nel gioco espressivo della *phonè*. Bene riaffermò la centralità dell'attore anche nella concertistica e trovò nel genere del melologo un tipo di teatro musicale poco frequentato in Italia, un'ulteriore occasione di inveramento della propria poetica e della propria riflessione personale sul teatro.

In un passo dagli appunti di Carmelo Bene su Marlowe, dapprima apparsi nel suo testo del 1982 *La voce di Narciso*, sono presenti alcuni aspetti fondamentali della sua ricerca artistica sul teatro e sulla musica di quegli anni:

Il visivo sulla scena è un *silenzio* musicale (lungo o breve spazio di tempo) della *voce*. Si tratta allora di rivedere l'idea di “teatro totale” al filtro d'un rigoroso metodo sottrattivo. [...] Quanto al conflitto delle alternanze rappresentabili (condizione fondamentale della tragedia), esse, preda del mostruoso, si riducono ai segni deliranti del dio; dannate all'incoerenza, non possono che *dilaniarsi nell'ascolto* e vanificate, vanificare la provvisoria dell'azione, dichiarando, proprio attraverso la “possessione”, *la sospensione del tragico*. [...] Il resto (ed è tutto) è musica. ²⁵

²² G. Deleuze, «A proposito del *Manfred* alla Scala», 1° ottobre 1980, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano 1981, ora in Id., *Opere cit.*, p. 1466.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Carmelo Bene, *Arte*, in *Quattro momenti su tutto il nulla*, Rai, maggio 2001.

²⁵ Carmelo Bene, «Marlowe» in Id., *Opere cit.*, pp. 1018-1023.

Questo passo, pubblicato tre anni dopo la prima edizione del *Manfred*, testimonia l'avvenuta maturazione di una riflessione e di una consapevolezza sul ruolo dell'attore/artefice nel contesto più ampio dei nessi fra parola e musica. Ciò che è certo è che il *Manfred* di Carmelo Bene riuscì appieno a consacrare questo spettacolo nel teatro italiano degli ultimi decenni. «Questo è l'unico modo di teatro rappresentabile. Tutti gli altri non lo sono. Si tratta di far musica dai silenzi e dalla parola, che entra nella partitura e non nel testo»,²⁶ affermò l'attore alla vigilia di una replica a Torino nel 1979.

Menzionata da Bene a più riprese, la partitura è un aspetto non ignoto ma ancora oggi in buona parte da studiare. Si avvale Carmelo Bene, almeno in una certa fase della sua attività, di una vera e propria partitura scritta? E se sì, la partitura si sosteneva su una metodologia consapevole e sistematica relativa all'uso della voce? Sono interrogativi che attendono ancora risposte definitive. Queste potranno essere trovate solo attraverso lo scavo dei materiali documentali che non sono ancora pienamente disponibili al ricercatore.²⁷ Tuttavia, fin da ora, è possibile proporre alcune ipotesi di lavoro a partire da sorprendenti analogie con un esponente di rilievo della storia teatrale italiana tra Otto e Novecento: Luigi Rasi. Alcuni significativi punti di contatto, con le dovute differenze, sussistono infatti sia nei contenuti sia nei metodi d'uso della voce, attestando la ricerca consapevole di una tecnica declamatoria nella tradizione dell'arte dell'attore.

Innanzitutto non si può non notare la coincidenza delle opere affrontate da Bene nel suo periodo concertistico (sia il *Manfred* sia l'*Egmont*) con quelle scelte da Rasi, di cui si è già accennato poco sopra.²⁸ È interessante notare, fra l'altro, che sia Siciliani sia Bellugi (i due fautori del *Manfred* di Bene) si erano diplomati proprio al Conservatorio Cherubini di Firenze, l'istituzione musicale con la quale Rasi aveva collaborato anni prima per la realizzazione teatrale del suo *Manfred*. Presso l'Istituto Musicale di Firenze aveva inoltre insegnato in precedenza Giovacchino Maglioni, maestro d'organo e autore del *Manfredo*, un'opera lirica ispirata al poema di Byron composta nel 1848, prima ancora dunque del *Singspiel* di Schumann, la cui vicenda è stata ricostruita da Giuseppe Galigani in un contributo apparso recentemente.²⁹ Ma soprattutto si deve ricordare che un perno decisivo nell'insegnamen-

²⁶ Alessandro Di Giorgio, *Carmelo Bene stasera in «Manfred»-«Sono venuto per dare una lezione»*, «Stampa Sera», 22 giugno 1979.

²⁷ Sulla vicenda ancora della biblioteca di Carmelo Bene e sul suo contenuto, cfr. Simone Giorgino, *La biblioteca «impossibile» di Carmelo Bene*, in «Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture», a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 577-591.

²⁸ Sui melologhi recitati da Luigi Rasi mi permetto di rimandare a un mio recente contributo: *Luigi Rasi dalla declamazione al melologo*, «Il Castello di Elsinore», LXXVII (2018), pp. 35-50.

²⁹ Giuseppe Galligani, *Il Manfred di Lord Byron. Un'opera fiorentina*, in «Die Musik des Mörders. I Romantici e l'Opera» cit., pp. 102-120. Sempre di Galligani segnalò *Il Manfredi di Lord Byron*, Firenze University Press, Firenze 2003 (CD Rom con il testo).

to di Rasi alla Regia Scuola di recitazione di Firenze fu proprio la lettura ad alta voce, una disciplina alla quale egli dedicò il suo primo trattato teorico e costanti attenzioni lungo il corso della sua vita.³⁰ Considerato un dicitore impareggiabile, Rasi trovò infine nella collaborazione con il Regio Istituto Musicale di Firenze l’occasione per approfondire i rapporti fra la musica e la declamazione nel genere del melologo. Rifacendosi espressamente alla trattazione di Ernest Legouvé, autore poco prima in Francia di alcuni trattati sull’arte della lettura,³¹ egli impostò il suo metodo didattico intorno alla classificazione dei metalli della voce: voce di bronzo, voce d’oro, voce d’argento, più una quarta definita «voce velata».³² Nella trattazione di Rasi tale divisione poggiava sulla scansione della voce in tre ottave (grave, media, acuta), spiegata visivamente agli allievi attraverso il disegno di una linea retta divisa in tre parti uguali fra di loro. In questa impostazione, usare la voce senza conoscere le intonazioni equivaleva, allora, a «mettere le mani alla cieca sulla tastiera di un pianoforte»:

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.³³

In un ampio compendio di poesie analizzate e annotate per la declamazione pubblicato nel 1895, Rasi tornava nuovamente sull’argomento e chiariva l’uso delle intonazioni della voce attraverso le variazioni fra note gravi, medie e acute.

Quando si accenna a un abbassamento di tono, lo scolaro dovrà proferire le parole, camminando, dirò così, colla voca dal suo punto di partenza *verso le note basse*; quando si accenna ad un’*alzata di tono*, s’intende che lo scolaro debba dal punto di partenza portare gradualmente la voce alle *note acute*; riflettendo che l’abbassamento o l’alzata di tono si riferiscono al mutamento di nota esclusivamente, e non al mutamento di valore

³⁰ Luigi Rasi, *La lettura ad alta voce, dichiarata con nuovi esempi*, Paravia, Firenze 1882.

³¹ Ernest Legouvé, *La lecture à haute voix*, Hetzel, Paris 1877; Id., *La lecture en action*, Hetzel, Paris 1881.

³² La classificazione della voce in quattro metalli, ereditata da Legouvé, fu presentata da Rasi sin dal suo discorso di inaugurazione alla Regia Scuola di Declamazione: Luigi 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, pp. 12-15. Alle origini e alla fortuna di tale classificazione ho recentemente dedicato uno studio in *Luigi Rasi e i quattro metalli della voce. Radici di una classificazione nella trattatistica declamatoria ottocentesca*, Università degli Studi di Napoli «L’Orientale», «AION. Annali - Sezione romanza», LVIII, 2 (2016), pp. 59-126.

³³ Luigi Rasi, *La lettura ad alta voce* cit., p. 26.

nella voce: che è quanto dire che un abbassamento o un'alzata di tono, possono anche essere fatti colla voce più sommessa.³⁴

A questo proposito, in una recente intervista presso il Teatro Gobetti a Torino, l'attore e regista Gabriele Lavia ha menzionato proprio l'impiego dei metalli della voce da parte di Carmelo Bene, da lui disposti su una partitura a tre righe, definita «trigramma». Così infatti ha dichiarato Lavia:

[Carmelo Bene] aveva i suoi trigrammi. Quante volte lui faceva il disegno 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”.³⁵

In un'altra e precedente intervista Gabriele Lavia aveva in effetti già menzionato l'uso da parte di Bene di un trigramma, facendolo risalire al periodo dell'impiego cospicuo della strumentazione tecnica nella cosiddetta fase della macchina attoriale:

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)³⁶.

Una sorprendente e stretta somiglianza lega la testimonianza di Gabriele Lavia a un'altra, precedente di circa trent'anni, da parte di un allora giovane studioso di nome Bruno Venturi, oggi regista teatrale. In un suo articolo del 1986 intitolato «Il testo come partitura» Venturi proponeva infatti una dettagliata analisi dell'esecuzione vocale di un passo del *Manfred* di Bene (la scena dell'incontro con il cacciatore di camosci) attraverso l'uso di un particolare trigramma. Così infatti egli scriveva per introdurre il proprio lavoro, nell'*incipit* dell'articolo:

³⁴ Luigi Rasi, *La recitazione nelle scuole e nelle famiglie. Raccolta di poesie accentate, annotate e ordinate conforme richiedono la pronunzia, la intonazione e il senso*, Civelli, Firenze 1895, p. VI.

³⁵ Gabriele Lavia dialoga con Franco Perrelli su «L'uomo dal fiore in bocca» - *Retroscena* 2016/17, Teatro Stabile Torino, 23 novembre 2016. La registrazione dell'intervista è disponibile presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

³⁶ Gabriele Lavia, *Il microfono e il teatro*, “Huffington Post”, 7 novembre 2014 (data ultima consultazione: 20/09/2018, disponibile all'indirizzo web: <https://www.huffingtonpost.it/gabriele-lavia/il-microfono-e-il-teatro_b_6119694.html>).

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.³⁷

Per condurre la propria analisi Venturi si avvaleva di strumenti e terminologie linguistiche, a partire dalla scansione del testo in «unità ritmiche», individuate non da «criteri sintattici o frastici, ma solo da criteri metrici».³⁸ In aggiunta egli forniva inoltre una raffigurazione grafica del trigramma del passo da lui esaminato, volto a descrivere visivamente la declamazione di Bene. Ciò che Venturi proponeva, in sintesi, era un’interessante «analisi musicale sulla partitura», condotta da tre punti di osservazione: ritmico, tonale, retorico, quest’ultimo sviluppato attraverso i concetti di *ritmo*, *ornatus* e *amplificatio*. A questo proposito, è curioso ricordare che l’utilità di una partitura realizzata in una simile maniera era stata in parte già intuita e descritta da Gilles Deleuze, sempre a proposito dello *Sprechgesang* da lui individuato nel *Manfred* di Bene. Secondo Deleuze, infatti, la scrittura di Bene serviva a indicare di volta in volta «la scala delle variabili attraverso cui scorre l’enunciato, proprio come uno spartito musicale».

È curioso che non ci siano dialoghi nel teatro di Bene; poiché le voci, simultanee o successive, sovrapposte o trasposte, sono rinchiusi in questa continuità spazio-temporale della variazione. È una specie di *Sprechgesang*. Nel canto, il problema è di mantenere l’altezza, ma nello *Sprechgesang* non si smette di abbandonarla con una caduta o una risalita. Non è dunque il testo che conta, semplice materiale per la variazione. Bisognerebbe persino sovraccaricare il testo di indicazioni non-testuali, e tuttavia interne, *che non sarebbero soltanto sceniche*, che funzionerebbero da operatori, esprimendo ogni volta la scala delle variabili attraverso cui scorre l’enunciato, proprio come in uno spartito musicale. Ed è così che Carmelo Bene scrive per sé, con una scrittura che non è letteraria, né teatrale, ma realmente operatoria, e il cui effetto sul lettore è fortissimo, molto strano.³⁹

In uno scritto del 2003, a due anni dalla morte di Bene e a più di venti di distanza dal *Manfred*, Piero Bellugi rievocava le emozioni delle prove con Carmelo Bene e il valore di quell’esperienza per lui: «Ricordo il mio stupore durante le prove quando voce registrata e musica si fondevano in una mirabile melopea. Come tutti i

³⁷ Bruno Venturi, *Il testo come partitura*, «Teatro festival», 4, giugno-luglio 1986, p. 57.

³⁸ Cfr. *ibid.*

³⁹ Gilles Deleuze, *Un manifesto di meno*, in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano 1978.

musicisti occidentali, schiavo della tirannia del solfeggio, avevo finalmente scoperto un'altra dimensione musicale».⁴⁰

Anche in questo senso, allora, si potrebbe affermare che il *Manfred* di Bene fu davvero «una nostalgia vecchia almeno cento anni», come suggeriva una recensione di Siro Ferrone apparsa sull'Unità nel 1979.⁴¹ La melopea chiamata in causa da Bellugi era infatti una parola antica, ma non del tutto nuova nell'ambito teatrale. Proprio a Firenze essa era stata alla base degli insegnamenti promossi sin dal 1811 dall'Accademia di Belle Arti, dalla cui classe di Musica e Declamazione (quest'ultima affidata ad Antonio Morrocchesi) nacquero poi l'Istituto Musicale di Firenze nel 1849 e successivamente la Regia Scuola di declamazione. Per Morrocchesi la melopea era stata il mezzo per insegnare agli allievi la propria concezione della «musica della declamazione», da lui articolata intorno a diverse modulazioni della voce, divise in tre principali note: bassa, media e alta.

È noto agli eruditi che gli antichi avevano diverse regole per la maniera di condurre il canto, e che adattavano con certe modificazioni anche alla declamazione: una tal'arte era da essi chiamata Melopea. Il greco Aristossene ne parla diffusamente, ma in particolare poi Aristide e Quintiliano. Si divideva in tre specie, le quali avevano rapporto ad altrettanti modi. La prima era Ipatoide, chiamata così dalla corda *Hypate*, la principale o la più bassa, perché il canto raggirandosi nei tuoni gravi, non si allontanava da questa corda, a cui adattavasi la modulazione tragica ancora. La seconda specie era la Mesoide, da *Mese* o corda di mezzo, a motivo dei suoni medi, corrispondenti alla modulazione nomica consacrata ad Apollo; e la terza si chiamava Netoide da *Nete* ultima corda, o la più alta, non estendendosi il suo canto che sui tuoni acuti, e costituiva la modulazione ditirambica, o bacchanale.⁴²

«Ipatoide», «mesoide» e «netoide» erano anche le note bassa, media e alta della Lira nella scala delle *Armonie delle sfere* presentata da Arnaldo Bonaventura, bibliotecario, professore e direttore del Regio Istituto Musicale di Firenze, poi trasformato in Regio Conservatorio nel 1923 sotto la sua direzione. In un suo studio del 1904 su *Dante e la musica* Bonaventura citava infatti la teoria musicale che accostava i sette pianeti a sette vocali greche e sette note della Lira, a seconda che questa fosse «accordata per tetracordi congiunti o per tetracordi disgiunti».⁴³ Una impostazione musicale della declamazione per certi versi simile era già presente anche in Luigi Rasi, legato con Bonaventura da una stretta amicizia: ne sono una

⁴⁰ Piero Bellugi, *Vorrei udire ancora quella voce in A CB*, a cura di Gioia Costa, Editoria & Spettacolo, Roma 2003, p. 81.

⁴¹ Siro Ferrone, *Una nostalgia vecchia almeno cento anni*, «l'Unità», 15 luglio 1979.

⁴² Antonio Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Tip. All'insegna di Dante, Firenze 1832, pp. 67-68.

⁴³ Arnaldo Bonaventura, *Dante e la musica*, Giusti, Livorno 1904, p. 200.

testimonianza gli scambi epistolari fra i due conservati presso la Biblioteca teatrale della SIAE a Roma (Fondo Rasi) e le teorie enunciate da Rasi nel suo trattato dell'*Arte del comico* del 1890, quando egli proponeva di usare le note musicali per identificare il valore e il suono delle pause: «Ogni nota che sia, s'intende, in accordo col contesto armonico del discorso, è atta ad esprimere un dato segno ortografico; anzi l'arte dell'attore, per quel che concerne i riposi della voce, sta tutta nel saper trovare le varie note in perfetta armonia fra loro, or segnando una virgola con un *do*, or con un *si*, or con un *fa*, ecc.».⁴⁴

Non a caso la «meloepa» era entrata a far parte del vocabolario del teatro almeno a partire dalla *scène lyrique* del *Pygmalion* di Rousseau (1762), oggi considerata convenzionalmente il momento d'esordio del genere del melologo in cui rientra a pieno titolo anche il *Manfred* di Byron-Schumann. In quel caso fu l'autore delle musiche dell'opera, Horace Coignet, ad associare l'esperimento di Rousseau all'antica arte della meloepa, raccogliendo un'indicazione che egli aveva ricevuto dallo stesso filosofo ginevrino. Nel 1770 Coignet raccontò infatti che Rousseau «vouloit donner, par ce spectacle, une idée de la Mélopé [sic] des Grecs»;⁴⁵ più avanti ancora, in uno scritto successivo, egli ricordò nuovamente la genesi dello spettacolo, quando «Après le diner il [Rousseau] me communiqua son Pygmalion, et me proposa de la mettre en musique, dans le genre de la mélopée des Grecs».⁴⁶

La portata innovatrice della meloepa nel *Pygmalion* non passò inosservata anche in Italia. Già nel 1773 Francesco Milizia scriveva:

Nella Scena Lirica del *Pigmalione* del singolare M. Rousseau, eseguita a Lyone con gran successo, le parole non furono punto cantate, e la musica non servì che a riempire gl'intervalli de' riposi necessari alla declamazione. Rousseau volle dare con questo spettacolo una idea della Meloepa de' Greci, e della loro antica declamazione teatrale; volle perciò che la musica fosse espressiva, e che dipingesse la situazione, e per così dire, il genere d'affezione, che provava l'autore stesso. Alcuni pezzi di quella musica furono composti dal medesimo Rousseau, ed il resto da M. Coignet. E perché fu quel saggio felicemente riuscito in Francia non se ne fanno de' consimili in Italia? Correggerci, oh che vergogna!⁴⁷

⁴⁴ «Ogni nota che sia, s'intende, in accordo col contesto armonico del discorso, è atta ad esprimere un dato segno ortografico; anzi l'arte dell'attore, per quel che concerne i riposi della voce, sta tutta nel saper trovare le varie note in perfetta armonia fra loro, or segnando una virgola con un *do*, or con un *si*, or con un *fa*, ecc.». Luigi Rasi, *L'arte del comico*, a cura di L. Mancini, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2014, pp. 118-119 (prima edizione Paganini, Milano 1890).

⁴⁵ Jean-Jacques Rousseau, Horace Coignet, *Pygmalion. Scène lyrique*, édition critique par Jacqueline Waeber, Éditions Université - Conservatoire de Musique, Genève 1997, p. 82.

⁴⁶ Cfr. 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.

⁴⁷ Francesco Milizia, *Del teatro*, Pasquali, Venezia 1773, p. 48. Si veda anche Jacqueline Waeber, *En*

I desideri di Milizia non restarono inascoltati. Seppur senza raggiungere mai una popolarità e una diffusione di massa, anche in Italia comparvero presto infatti i primi melologi: in particolare a Firenze e a Torino, dove furono rappresentate per esempio le opere del toscano Giuseppe Moneta (il *Meleagro*) e del toscano Gaetano Pugnani (*Werther*),⁴⁸ ma anche a Napoli.⁴⁹ E fu così che la musica e la declamazione ricominciarono a intrecciarsi nuovamente nel percorso teatrale che di lì a poco avrebbe trovato una sede di sviluppo e di insegnamento accademico nelle istituzioni fiorentine di cui si è parlato sino a qui. Oggi, dopo le lezioni magistrali offerte da Bene, questo filone continua a raccogliere le attenzioni da parte di alcuni interpreti che vi si confrontano con coraggio e passione, coniugando il teatro con una concezione musicale della declamazione antica ma, grazie a loro, non ancora del tutto dimenticata anche sul palcoscenico.⁵⁰

Con tutto ciò non si vuole teorizzare un rapporto di dipendenza stretto, ma prospettare un'affinità nell'impostazione metodologica sull'uso della voce nell'arte dell'attore, nel contesto della declamazione. Che queste somiglianze siano puramente casuali è però difficile da sostenere. Per quanto si tratti ancora di ipotesi, questo filone di indagine consentirebbe, inoltre, di rivalutare un'importante tradizione teatrale specificamente italiana a livello di costituzione del recitare, dipanando un filo rosso entro il percorso storico del teatro italiano dall'Ottocento fino al secondo Novecento e oltre.

Scrivendo Umberto Artioli che confrontarsi con il teatro di Bene significa «far vibrare la soglia in cui la vocalità forza la propria sonorità limitata, cercando il

musique dans le texte: le mélodrame de Rousseau à Schoenberg, Van Dieren Éditeur, Paris 2005, p. 24.

⁴⁸ Cfr. Alberto Basso, *L'Eridano e la Dora festeggianti. Le Musiche e gli Spettacoli nella Torino di Antico Regime*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2016, pp. 774-775, 845.

⁴⁹ Lucio Tufani, *Teatro musicale e massoneria: appunti sulla diffusione del melologo a Napoli (1773-1792)*, in «Napoli 1799. Fra storia e storiografia», Atti del Convegno internazionale, Napoli 21-24 gennaio 1999, a cura di Anna Maria Rao, Vivarium, Napoli 2003, pp. 598-631 e Id., *Un melologo inedito di Francesco Saverio Salfi: Medea*, in «Salfi librettista», studi e testi a cura di Francesco Paolo Russo, Vibo Valentia, Monteleone 2001, pp. 97-131. Oltre al già citato saggio di Jacqueline Waeber, per la storia del melologo come genere teatrale e musicale si rimanda qui anche a Cesare Scarton, *Il melologo: una ricerca storica tra recitazione e musica*, Città di Castello, Edimond 1998 e i numerosi studi di Emilio Sala. Fra gli altri si segnalano *Mélodrame: définitions et métamorphoses d'un genre quasi-opératique*, «Revue de musicologie», LXXXIV/2 (1998), pp. 235-246 e *La carriera di Pigmalione ovvero nascita e prime metamorfosi del mélodrame*, saggio introduttivo al volume comprendente il *Pygmalion* di Jean Jacques Rousseau-Horace Coignet (1770) e il *Pimmalione* di Simeone Antonio Sografi-Giovanni Battista Cimador (1790), a cura di Emilio Sala, Ricordi, Milano, 1996, pp. VII-LXXXVI.

⁵⁰ Fra i casi più importanti vorrei ricordare qui i melologi interpretati da Sonia Bergamasco, la quale ha dato piena dimostrazione di una straordinaria sensibilità musicale nella recitazione, affrontando anche opere complesse quali *l'Enoch Arden* di Richard Strauss (Auditorium di Santa Cristina, Bologna, 17 marzo 2010).

transito verso l’altrove». ⁵¹ Ancora oggi confrontarsi con il *Manfred* di Bene, nelle registrazioni video e sonore, significa porsi di fronte a una delle occasioni di incontro più fortunate ed espressive di un teatro d’attore (o di “non attore”, o di “grande non attore”) con la potenza sonora di un’intera orchestra. Tale incontro avvenne nell’ambito di una forma di spettacolo teatrale e musicale – quella del melologo – che è spesso servita da serbatoio e rifugio di creatività per quanti vollero cimentarsi in una sperimentazione oltre le forme e le distinzioni dei generi. Tra *phonè*, poesia, musica e immagine, Bene seppe miscelare gli elementi più significativi della propria ricerca in un contesto di spettacolo insolito in Italia, con un riscontro di pubblico e di critica senza precedenti. In controtendenza alla chiusura dei teatri e alla riduzione delle forme di spettacolo che si svolgono al loro interno, l’esempio del *Manfred* di Bene, e della sua stagione concertistica, rappresentano un caso straordinario di abbattimento delle barriere e di rinnovamento del teatro stesso e della ricerca innovativa che vi si può condurre anche nel segno della tradizione.

⁵¹ Umberto Artioli, *Al di là della lingua degli angeli*, in Carmelo Bene, *Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990; ora in Id., *Opere cit.*, p. 1498.