

Il poeta Vate e il poeta attore Il d'Annunzio di Carmelo Bene

Alfredo Sgroi
(Università degli Studi di Catania, Italia)

Abstract This paper focuses on d'Annunzio and Carmelo Bene. Namely, it is dedicated to the reading actor's of the tragedy *La figlia di Iorio* and to the performance realised at the Teatro all'Angelo in Rome (1999). The relationship between the actor and d'Annunzio determines a significant evolution of Carmelo Bene's art, which is linked to the theme of myth and primitiveness.

Keywords D'Annunzio. Carmelo Bene. Myth. Tragedies. Actor and dramatist.

È il 1999. Tra il 26 novembre e il primo dicembre Carmelo Bene, alla fine di un intenso e paziente lavoro di intarsio, condensazione, tagli e suture, finalmente mette in scena al Teatro dell'Angelo di Roma il suo «Concerto d'autore», tratto da *La figlia di Iorio*, con le musiche di Giani Luporini, le scene di Tiziano Fario, i costumi di Luisa Viglietti. Una *lettura* personale, in cui l'attore concentra in una sintesi i versi della tragedia dannunziana nei quali è tracciata la parabola tragica di Aligi, Mila e Lazaro, sopprimendo le parti considerate secondarie (le battute dei personaggi di contorno), e impostando lo spettacolo sul resoconto che Aligi fa delle vicende che lo hanno condotto a ripudiare Vienda e a rifugiarsi con Mila sulla montagna.

Ad anticipare la performance dannunziana di Bene è certamente lo spettacolo del 1987 a Recanati, con la lettura dei *Canti* di Leopardi.¹ È già

1 Ricorda Sandro Lombardi nel corso di un'intervista: «Carmelo Bene faceva cose sublimi [...]. Più delle letture dei poeti, ha influito Carmelo Bene che recitava Leopardi o Majakovskij, Hölderlin o Campana [...]. Rispettava la lingua poetica. Sembrava che facesse grandi trasgressioni ma in realtà rispettava i ritmi, sapeva riconoscere un endecasillabo da un settenario o da un ottonario, e quindi li leggeva come tali, mettendoci poi dentro tutta la sua carica, tutta la sua personalità creatrice. Perché di questo si tratta: di arrivare finalmente a considerare autore non solo il drammaturgo o, al massimo, il regista, mentre attori, cantanti o danzatori sono al massimo gratificati dell'epiteto di essere dei grandi interpreti [...]. Indubbiamente, anche se Carmelo Bene restava un maestro impossibile, apparteneva a quella costellazione mitica: l'avevo visto al cinema da ragazzino, in *Edipo re*, e restava tutto sommato lontano, come Peter Stein. Con tutto che, a volte, certi maestri impossibili o lontani contano più di quelli vicini; ma allora in questo senso Carmelo Bene conta come Maria Callas o Totò o Chaplin. Sono una cosa diversa: qui si entra nel campo delle icone, delle grandi maschere teatrali attraverso cui ogni attore può e deve costruirsi una sua area di riferimento» (Ponte Di Pino 1995, 151-2).

pienamente, per dirla con la formula poi canonica, un «teatro senza spettacolo», interamente incentrato sulle modulazioni straordinarie della voce dell'attore, che proprio quando si cimenta nella pura e semplice lettura di un testo poetico stupisce il pubblico con la sua potenza e profondità. Sulla scia, in verità, di quanto sperimentato fin dal 1960 nel primo recital-concerto Majakovskij, in cui già il «teatro di parola» di Bene si presentava nelle sue forme più radicali, fatalmente, diremmo, destinate a incrociare la drammaturgia, anch'essa *di parola*, di d'Annunzio.²

Negli anni successivi non mancano gli incontri con altri poeti, da Laforgue a Montale, da Dante a Campana. Ma non vi è dubbio che l'approdo dannunziano ha ben altro respiro: viene con esso di nuovo superata la frammentarietà delle precedenti *letture* per fare spazio a una performance compatta e unitaria, in cui si corona quello che Mirella Schino definisce «il sogno e la tentazione di ogni regista: interpretare lui stesso tutte le parti» (1995, 113-28).³ Sogno a lungo carezzato e coltivato da Bene, e coagulato nella *Figlia di Iorio* non certo per caso.

Il testo di d'Annunzio, d'altra parte, si prestava mirabilmente all'operazione di Bene per le sue peculiarità lessicali e formali; per la sua versificazione suggestiva e complessivamente omogenea; per l'equilibrato gioco a incastro per il quale i personaggi concorrono, collocati su modulazioni differenti, alla realizzazione di un grande poema sinfonico. In definitiva, per la sua qualità essenziale di *teatro di parola*, in cui il verbo si fa carne e, come al tempo dell'*Isotteo*, «il verso è tutto» (d'Annunzio 1886). Fermo restando che il verso stesso è espressione fondamentalmente musicale, perché, come è noto, per d'Annunzio è irrinunciabile l'assunto secondo cui tutte le arti aspirano costantemente alla condizione della musica.⁴ Questo aspetto è ben chiaro all'attore, che non a caso decide di recitare i versi dannunziani entro una cornice musicale, l'unico sfondo tollerato nel contesto dello sfrondamento di tutti gli altri elementi spettacolari. Sia pure, essa, una cornice tenue, quasi diafana, che supporta la parola del performer rimanendone soggiogata, erompendo violentemente soltanto in rarissimi momenti di particolare tensione drammatica (come quando

2 Senza dimenticare, ovviamente, il Pasolini del *Manifesto del nuovo teatro* del 1962. Cf. Pasolini 1995, 711-32. Né il prediletto Lacan di «Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse», apparso sul primo numero del 1956 della rivista *La psychanalyse* e letto dall'attore nella traduzione *Funzione e campo della parola e del linguaggio* (Lacan 1974). Una copia di questo volume è conservata nella biblioteca di Bene. Quest'ultima comprende seimila volumi, in gran parte conservati nella sede romana della Fondazione l'Immemoriale, frutto del lascito dell'attore.

3 Non a caso questa indicazione emerge nel corso delle *Giornate di incontri e di studi per Carmelo Bene*, organizzate a Perugia tra il 14 e il 15 gennaio 1994 dall'associazione Exotopia. Ovvero, a pochi anni di distanza dalla performance dannunziana.

4 Il principio formulato da Pater è citato in più luoghi dell'opera dannunziana.

si evoca il parricidio), per poi tornare ad adagiarsi su tonalità sommesse, pronte ad annichilirsi nel silenzio altrettanto tragico.

Alla vigilia dell'esordio l'attore, in questo caso anche demiurgico riadattatore del testo dannunziano, esplicita in una intervista su *La Repubblica* il senso dell'operazione scenica – certamente ardua – che stava per realizzare, suscitando un vespaio di polemiche e di ansiose attese.

Da tempo la frequenza delle rappresentazioni della tragedia di d'Annunzio andava scemando sui palcoscenici italiani; si potrebbe dire che il testo, come ha notato Paolo Puppa, aveva imboccato una traiettoria decisamente declinante, passando dai trionfi primo-novecenteschi a una sostanziale eclissi, spezzata peraltro da alcuni recuperi che non sempre avevano convinto pubblico e critica (Puppa 1993, 107-28). Da qui la sorpresa destata dalla scelta di Carmelo Bene, noto fin lì soprattutto per i suoi furori iconoclasti e lo spirito dissacrante, esibiti in quegli stessi anni '90 davanti al folto pubblico televisivo del *Maurizio Costanzo Show*.

Non è questa la sede per analizzare i motivi dell'emarginazione del testo dannunziano, imputabile a diversi fattori (gusti del pubblico, pregiudizi ideologici o estetici, difficoltà insite in un teatro di poesia per sua natura di ardua fruizione, ecc.). Importa qui interrogarsi sui motivi che spingono un personaggio eccentrico e imprevedibile come Carmelo Bene, sempre pronto ad andare controcorrente, a riesumare proprio la tragedia pastorale di d'Annunzio e, soprattutto, ad azzerarne l'impostazione corale, sottoponendo il testo a una radicale revisione, per saggiare una soluzione scenica inedita, per molti versi provocatoria, certamente mai prima tentata: la trasformazione della stessa tragedia dannunziana in una *pièce* interamente orchestrata da e sul *performer* monologante, chiamato a ricoprire i diversi ruoli, praticamente agendo come i giullari evocati dal contiguo-distante Dario Fo (Puppa 2014, 19-42).⁵

Sarebbe però ingeneroso imputare solo al narcisistico gusto egocentrico di Bene – sempre pronto a esaltare il proprio virtuosismo vocale, fino ad accentrare su di sé la scena, cancellando tutte le altre componenti – la concentrazione sull'unico performer monologante del sistema dei personaggi: c'è anche, se non soprattutto, un'affinità tra l'attore e il Vate per nulla celata, anzi esibita e riproposta a più riprese e in diverse occasioni.⁶ Esiste, infatti, un'evidente assonanza tra l'idea teatrale e poetica di d'Annunzio e la sensibilità artistica di Bene, attestata e ribadita dai frequenti incroci realizzati nel corso di letture episodiche o performance negli studi

5 Riferendosi ai due artisti, lo studioso rileva: «Eppure, non si possono negare analogie tra i due mondi. Ad esempio, le tecniche con cui entrambi montano l'affabulazione solitaria, i modi vertiginosi con cui passano da un personaggio all'altro mutando punti di vista e soggetti in azione» (34).

6 Si pensi alle numerose letture dannunziane che costellano le apparizioni televisive di Carmelo Bene.

televisivi.⁷ L'approdo alla *Figlia di Iorio*, insomma, rappresenta per l'attore solo lo sbocco di un percorso già innescato e consapevolmente coltivato nel corso degli anni (Puppa 2014, 27). Semmai occorre interrogarsi – giova ribadirlo – sul perché di questa scelta, che non si può certo considerare casuale: sui motivi estetici o ideologici, cioè, che hanno spinto l'attore a pescare nell'ampio repertorio teatrale dannunziano proprio la tragedia del 1904. In assenza di esplicite indicazioni dell'attore in questo senso, muovendosi su un terreno perciò instabile, si può formulare una risposta basandosi sugli indizi sparsi e disseminati in scritti, dichiarazioni estemporanee, interviste, che Carmelo Bene rilascia a ridosso della messa in scena dell'opera di d'Annunzio (e non solo).

Molte e illuminanti suggestioni, in questa direzione, possono essere rintracciate all'interno della ricordata intervista rilasciata a *La Repubblica*, nella quale l'attore puntigliosamente e con straordinaria lucidità, sia pure declinata con i consueti toni provocatori (un cedimento alle ragioni del *battage* pubblicitario?), indica con nettezza le ragioni del suo spiazzante *revival* dannunziano. Frutto, sottolinea, di un'acuta riflessione che si è snodata parallelamente al lungo e travagliato lavoro compositivo, alimentato dallo stesso cimento in una sfida di cui Bene comprendeva con piena coscienza tutte le difficoltà che investivano, contemporaneamente, la dimensione testuale e quella scenica.

Si può dunque partire dalle parole dell'attore, scandagliando passo dopo passo i diversi snodi emersi nel corso dell'intervista concessa poco prima della messa in scena romana:

Un compito mostruoso – confida – dopo due anni di ricerca sull'autore, di cui ho preferito i versi più belli della *Figlia di Iorio* con l'obiettivo di un grande adattamento, un *elisir* dei cinque atti concentrati in un'ora di fila. Mi costa uno sforzo inaudito, la prestazione che compio in «omaggio alla morte di un agricoltore», come s'è definito il copione. Ci vuole tutta la mia voce pulita, il completo possesso di registri e modulazioni, la mia tenacia sdrammaturgica, e la mia piena facoltà d'essere poeta in prima persona, per vaneggiare a dovere un altro poeta. (*La Repubblica*, 25 novembre 1999)⁸

In questo primo brano si rintracciano, come si vede, molte indicazioni preziose. Anzitutto l'attore svela di avere lavorato per ben due anni «sull'au-

7 Si legga il ricordo degli scontri con Pasolini che l'autore rievoca per riaffermare proprio la sintonia con la poesia dannunziana riportato in Bene, Dotto 1998 (177).

8 Quando *Memoradio*, in ricordo del 150° anniversario della nascita di d'Annunzio, propone una *Conversazione su "La figlia di Iorio"* con Giorgio Bocca, Carlo Fruttero e Franco Lucentini, viene ricordata fra l'altro la posizione di Bene, secondo cui d'Annunzio è il miglior poeta italiano del '900.

tore». Non soltanto, quindi, sulla tragedia del 1904. Se questo è vero, significa che Bene ha certamente ampliato il raggio della sua indagine su d'Annunzio, certo non limitandosi a una esegesi più o meno acuta della *Figlia di Iorio*, ma al contrario scavando nei meandri dell'opera del poeta abruzzese, cogliendone diverse sfumature, e focalizzando probabilmente anche il contesto estetico e filosofico in cui la tragedia vede la luce.⁹ Basti ricordare, in questo senso, che nella biblioteca di Carmelo Bene è conservata una copia di *La nascita della tragedia* di Nietzsche fittamente annotata dall'attore, in particolare nel passo in cui il filosofo indugia sulla barbarie del mondo pastorale. Quella medesima barbarie che poi Bene rintraccia nella tragedia dannunziana.

Detto ciò, segue nell'intervista un'altra notazione rilevante: l'attore ha scartato l'ipotesi di una lettura integrale dell'opera dannunziana per offrirne al pubblico un *distillato*, in cui *concentrare* non la trama, ma «i versi più belli».¹⁰ Insomma, Bene punta a confezionare un'opera che si stacca dall'originale per assumere una connotazione differente soprattutto perché impostata su una precisa e calcolata strategia spettacolare dell'attore, che diventa egli stesso autore, anzi *poeta*, come si precisa nelle parte conclusiva del passo, e soltanto in quanto tale capace di entrare in piena sintonia con l'universo fantastico di d'Annunzio: poiché soltanto un poeta (attore) può comprendere fino in fondo le ragioni di un altro poeta.¹¹ Così, i lacerti testuali recitati sulla scena mantengono una sostanziale fedeltà alla lezione dannunziana, ma l'espulsione selettiva di molti passi segna pure un sostanziale mutamento di rotta.

A rendere possibile questa complessa operazione di *concentrazione* del testo è quindi la sensibilità poetica dell'attore, orgogliosamente ribadita, che poi si coniuga per la traduzione scenica con «la voce pulita», eclettica nelle modulazioni e nelle cadenze, che egli possiede. Come dire: altri non sarebbero capaci di fare vibrare le corde profonde della poesia dannunziana nei modi e nei tempi che la sua *voce* consente, voce che per la sua eccezionalità rende possibile una così ardua operazione di *vaneggiamento*

9 Questo metodo di lettura contestualizzata è rivendicato esplicitamente dallo stesso attore: «io leggo un classico, guardo sempre cosa c'è fuori, accanto, guardo tutte le occasioni mancate» (Bene 1995, 4).

10 «Ho scelto dei flussi. Somatizzo le espressioni di Aligi, Mila di Codro, Candia della Leonessa... L'arrangiamento è necessario: si ottiene un nettare anziché una riproduzione integrale che sarebbe dispersiva. Il linguaggio va scavalcato, lo dico da sempre. C'è bisogno di un atto retorico, e non di un inutile teatro di rappresentazione. Ma nessuno mi sente, nessuno smette di recitare, e io non lascerò un bel nulla».

11 Come d'Annunzio, infatti, Carmelo Bene rivendica orgogliosamente il diritto di opporsi alla degradazione massificante imposta da un modello lessicale imbalsamato e scialbo, così come è stato codificato dai mass-media. Da qui scaturisce la celebrazione della 'creatività lessicale dannunziana'. Su questi aspetti Zollino 2014, 186-7.

di «un altro poeta».¹² Ecco così spiegato il motivo fondamentale di una scelta tanto difficile quanto suggestiva; unica e irripetibile, perché Bene è persuaso del fatto che quanto sta per realizzare non può avere repliche. *La figlia di Iorio* diventa così anche un'opera originale e personale dell'attore-poeta che, con la sua sensibilità e soprattutto con la sua speciale tecnica attoriale, rivitalizza il capolavoro dannunziano. Nessun altro interprete può aspirare a tanto e attingere alle vette della poesia del Vate:

Se si eccettua Campana, d'Annunzio è il miglior poeta italiano del '900, e solo i miei mezzi spaventosi s'adattano alle sue perle. Io parlo così perché da dieci anni, coi by-pass chiusi, ho la morte in tasca, anzi nel taschino, e dico senza ritegno che mi considero il più grande attore del pianeta. (*La Repubblica*, 25 novembre 1999)

L'esclusività non è però prerogativa soltanto dell'interprete: anche il pubblico deve essere rigorosamente ristretto, perché le *perle* dannunziane non siano elargite ai porci (al pubblico borghese),¹³ ma soltanto a chi sa staccarsi dalla banalità quotidiana per gustare il *sublime* dell'arte poetica. L'evento spettacolare diventa quindi una sorta di rito iniziatico e magico per pochi eletti, a cui sarà offerto il privilegio di osservare l'opera dannunziana come mai prima, cioè depurata da tutti gli elementi epici e *distillata* nella forma di un poema: «Se ne renderà conto il pubblico dei pochi fortunati presenti. Crocifiggendo l'epos della *Figlia di Iorio* e riducendo l'intera scrittura a un poema farò vergognare gli ultimi detrattori di d'Annunzio».¹⁴

In effetti, questo pronostico di Carmelo Bene si rivelerà pienamente giustificato dall'esito dello spettacolo: l'attesa della vigilia non viene infatti tradita e l'attore coglie un vero e proprio trionfo, prontamente registrato dalle cronache teatrali. Sono infatti entusiastiche diverse recensioni, come quella apparsa sul *Corriere della Sera*, in cui si legge, fra l'altro:

Solo in scena Carmelo Bene trionfa nella *Figlia di Iorio*. Drappi di tulle piovono dall'alto, come le pareti ruvide di una lugubre caverna. Fasci di luce attraversano lo spazio, evocando sospensioni umide, umori eva-

12 Con l'approdo, consequenziale, al monologo. Su questi aspetti Presti 2014, 4. Si vedano anche Amara, Di Matteo 2010.

13 Ancora: «E non uso mezzi termini: in giro c'è ancora prosaccia. Si confonde la morale con l'etica. La cultura delle rappresentazioni di Stato è più pericolosa dell'analfabetismo. Avverto la fine della grazia. L'arte fa schifo, è borghese. Io mi rifugio nel miracolo della *Figlia di Iorio*».

14 Nella stessa intervista si legge: «Io non posso essere confuso con la cultura imperante dei millantatori. Tutto il dannunzianesimo inteso come area artistica è da considerarsi decorativo o stupido ma una certa percentuale di versi che sono proprio suoi ha una qualità vertiginosa, arcana, incomparabile».

nescenti, tenebrosi miasmi ma anche fragranze selvagge. Al centro di questo luogo incantato, senza tempo, grotta, spelonca o magari fitto bosco montano, Carmelo Bene è il *verso* di Gabriele d'Annunzio, nel suo «Concerto d'autore» dalla *Figlia di Iorio* al Teatro dell'Angelo, fino al primo dicembre. (Costa 2003, 12)¹⁵

L'attore, dunque, in una solitudine assoluta è al centro di una scena notturna, inquietante, immerso in un'atmosfera incantata e solcata da fasci di luce e drappi di tulle. Unica concessione al *décor*, per il resto scarnificato, ma non per questo meno gradito al pubblico, che sancisce il successo della performance con dieci minuti di applausi convinti, rivolti però a una scena vuota, perché Carmelo Bene, completamente disfatto dalla fatica, non ha neppure la forza di presentarsi alla ribalta. D'altra parte, la decisione di concentrare in sé tutte le parti della tragedia dannunziana implicava inevitabilmente una dissipazione di energie che l'attore, anche a causa delle sue precarie condizioni di salute, regge a stento. Troppa la tensione nervosa, enorme quella della vocalità, tesa a rendere le suggestioni dei versi di d'Annunzio e ad assecondare lo sfondo musicale:

Seduto con positura solenne in quell'antro di una memoria remota, solo e altero, il protagonista non si limita a restituire al pubblico le battute della tragedia pastorale, ma intesse un copione-spartito, che si fa parola e musica attraverso i personaggi principali e la potenza sensuale del testo. Carmelo è Aligi e Mila, ma anche la madre Candia, il santone Cosma e il padre Lazaro di Roio. E ancora, i mietitori ubriachi, il coro delle lamentatrici, in un affastellarsi di suoni che si fanno immagini per lo spettatore, anche grazie alla forza evocativa della musica di Gaetano Giani Luporini. (Costa 2003, 12)

La parola diventa così il punto di coagulo di tutti gli elementi drammaturgici presenti nel testo di d'Annunzio. La gestualità è praticamente assente, perché l'attore punta tutte le sue carte proprio sulla potenza evocativa della parola, sulla sua capacità magica di dare fiato e corpo a creature che sembrano sfilare sulla scena in maniera impalpabile, privi di corpo eppure ben presenti al pubblico coinvolto nel sortilegio imbastito dall'attore. Lo registra lucidamente il recensore del *Corriere della Sera*:

La capacità espressiva della voce recitante è tale da riuscire a tradurre la melodia lirica dell'opera in una vigorosa sequenza visiva. I personaggi non «impersonati» sono tuttavia carnali e sanguigni, resi concreti solo dal tono vocale, nel vuoto assoluto del gesto e in una mimica facciale

15 Sull'affermazione del monologo nella scena italiana, si veda Puppa 2011, 93-100.

ridotta all'essenza dello sguardo. L'unico movimento che si concede l'attore è quello di sfogliare un grande libro disposto sul leggio dove, al di là dei versi del *Vate*, sembra contenuto il mistero e il sortilegio di una favola antica. Carmelo è cantore e al tempo stesso sacerdote di un rito che si compie ancora una volta in palcoscenico... (Costa 2003, 12)

Lo spettacolo è poi replicato nell'estate del 2000 (il 9 luglio) a Otranto, nell'ambito del *Terra d'Otranto festival*, e viene filmato per intero.¹⁶ Anche in questo caso lo sfondo scelto dall'attore è quello notturno, a ribadire l'atmosfera magica e onirica creata nel teatro romano, evidentemente perché Bene sa che proprio di notte prendono vita i fantasmi onirici prodotti dalla fantasia. Anche quando la scena si svolge *en plein air*, quindi, Carmelo Bene non rinuncia a questo elemento scenico non presente nel testo dannunziano, che al contrario presenta un paesaggio assolato (tranne nel secondo atto), ma per lui assolutamente imprescindibile. Così, solo al calare della sera, quando l'oscurità avvolge completamente la piazza, Carmelo Bene si presenta sul palcoscenico, su cui è collocato un leggio, un microfono, una lampada per illuminare il testo. Al suo segnale parte una musica cupa, di tono basso, che accompagna la performance senza sostanziali variazioni, se non quando la situazione drammatica si impenna. L'attore è interamente vestito di nero; è visibile soltanto il volto bloccato, quasi come una maschera e, a tratti, le mani che si muovono con gesti meccanici: una specie di automa che con la voce cavernosa legge e interpreta i versi della tragedia di d'Annunzio con apparente distacco.

Non è dato sapere se Carmelo Bene ha avuto modo di leggere una celebre testimonianza di Matilde Serao, la cui veridicità non è peraltro sicura; se però la scrittrice ha affermato il vero (nulla vieta di pensarlo), ci sarebbe una sorta di precedente illustre, se così si può definire, al suo tentativo di condensare in sé tutti i personaggi della tragedia dannunziana: quello realizzato nel chiuso di una camera d'albergo da Eleonora Duse.¹⁷ Semplice coincidenza, questa, ma degna comunque di menzione. Certo, altri sono il contesto e il progetto coltivati da Bene: non poteva non sollecitare l'attore la sfida lanciata da un testo in cui i personaggi si muovono in un'atmosfera incantata, fiabesca per certi versi; personaggi che parlano in modo

16 Il filmato è visibile sul sito www.youtube.it (2017-01-04).

17 Racconta, infatti, la Serao, trent'anni dopo la prima messa in scena della *Figlia di Iorio*, che Eleonora Duse, delirante e affranta per avere appreso che il ruolo di Mila sarebbe stato interpretato non da lei ma da Irma Gramatica, le lesse il copione, interpretando le diverse parti. Così, conclude la scrittrice, «io ho udita e vista la prima rappresentazione della *Figlia di Iorio* recitata dalla sola Duse a me sola. L'altra prima rappresentazione si dette a Milano con Irma Gramatica, una settimana dopo» (Palmerio 1995, 150-9). Si noti che nella biblioteca di Carmelo Bene, oltre alle principali opere dannunziane, è presente il *Carteggio d'Annunzio-Duse* nella classica edizione di Le Monnier del 1975.

musicale, ma di una musica che è trasognata in Aligi, spezzata e tesa in Mila, salvo divenire melodrammatica nello struggente duetto d'amore tra i due; accorata quando Aligi deve affrontare (e soccombere) le sfide della sua personale *Bildung*, che dovrebbe segnare il passaggio al mondo degli adulti attraverso il matrimonio, e che si trasforma nel testo dannunziano in un vero e proprio rito di iniziazione; solenne quando è in scena Lazaro di Rojo; travolgente quando si consuma il parricidio. Il che gli consentiva, al suono cupo e inquietante di una musica ridotta a una monotona tonalità, nell'ombra più fitta, di concentrare su di sé per intero l'intera gamma di queste diverse modulazioni, cadenzando i tempi con il suo virtuosismo vocale, qui narcisiticamente riesibito come l'unico strumento in grado di eseguire quello che diventa uno spettacolo-concerto, ma un concerto il cui strumento principale è la voce possente ed eclettica del performer.¹⁸ Tutte le altre componenti spettacolari sono volutamente annichilite: la gestualità è praticamente assente, non c'è alcuna scenografia né giochi di luce che segnalino stacchi o lacerazioni tra i diversi segmenti dell'opera. C'è, ancora una volta, la voce di Bene che trasforma magicamente l'attore in uno strumento musicale demiurgico, che evoca le variazioni e le brucia nella compattezza composita della sinfonia verbale. Bruciando i ponti con certe truculenze degli esordi, abbandonandosi ai languori di Mila che si alternano con lo sbigottimento trasognato e patologico di Aligi, a celebrare una sorta di ritorno all'ordine, che si svolge sotto il segno delle morbidezze estetiche del Vate. Non è per caso che proprio il testo dannunziano, giova ripeterlo, è scelto da Bene scartando tutte le altre possibili opzioni: altro poteva infatti essere accolto dal vasto repertorio drammaturgico del Vate, ma solo *La Figlia di Iorio* appare a Bene dotata di quella ricchezza fonetica che poteva esaltare tutte le potenzialità della sua voce. Ma c'è dell'altro, magari al di sotto della superficie formale. Perché se l'attore è ben consapevole di avere puntato la sua attenzione sul dramma dannunziano spinto anzitutto dalla bellezza dei versi, c'è da aggiungere che non può non avere esercitato una suggestione profonda anche il tema dominante del parricidio, come pure la peculiare connotazione psicologica di alcuni personaggi, che sfilano poi virtualmente nell'immateriale ribalta dello spettacolo-concerto. Personaggi amletici, come Aligi, condannati a una sorta di paralisi nel conflitto abortito e consumato nei confronti del mondo degli adulti. E perciò costretti a innescare un gioco delle parti in cui si dissolve la compattezza del soggetto, dissipata di fronte a una realtà sociale che non ammette deviazioni libertarie. Dunque, figure ideali per traslare in scena l'ennesima epifania della frammentazione del soggetto, dall'attore ripetutamente rivendicata, e da d'Annunzio sottotraccia rappresentata nel mitico palcoscenico abruzzese. Qui sfilano infatti personaggi per i quali la

18 Qui, pienamente, «macchina attoriale», secondo la definizione di Giacchè 2007.

finzione e la realtà si inseguono vorticosamente: Aligi indossa la maschera del figlio obbediente e accetta il matrimonio con Mila; il Coro delle parenti è impegnato continuamente nella celebrazione di rituali che innescano vere e proprie rappresentazioni di secondo grado; anche Mila simula nel finale per realizzare l'impostura tragica che la travolge nel sacrificio finale. Soltanto Ornella potrebbe sfuggire a questa logica della simulazione, perché proprio lei ha *capito il gioco*. Ma alla fine decide anch'ella di accettare la parte che la società le impone e di rientrare nei ranghi. Ciò perché l'irrisolutezza di tanti personaggi dannunziani si traduce, anche nel dramma pastorale, in un abortito tentativo di rivendicare la propria individualità, di affermare un proprio autonomo percorso esistenziale antagonista rispetto ai canoni sociali. Ed è da questa condizione, sospesa nel continuo dilemma tra l'essere e il volere, che scaturisce l'amleticità di soggetti estenuati, che finiscono per perdere la propria consistenza, trasformandosi in creature diafane, quasi liquide, per le quali il gesto tragico della ribellione è alla fine impossibile. Perché non viene attuato fino in fondo, oppure si risolve nella morte violenta, inflitta da quella medesima collettività che riafferma così prepotentemente le proprie ragioni, imponendo al soggetto di restare inchiodato alla sua paralizzante frammentazione. Frammentazione che finisce per abbattere in qualche caso, ad esempio nella connotazione di Aligi e di Mila, le tradizionali barriere tra la femminilità convenzionalmente pavida e la virilità audace, ancora una volta in un frenetico rovesciamento dei ruoli che non poteva sfuggire alla lente dell'attore, fautore, sulla scia dell'amato Alberto Savinio, di un'arte androgina, per la quale l'attore stesso deve incarnare sulla scena la sublime condizione dell'Ermafrodito.¹⁹

Attrae poi l'attore anche l'atmosfera magica che circola continuamente nella tragedia dannunziana, innervata di quella particolare religiosità che si dissolve nella superstizione, che Bene poteva rintracciare nel suo Salento (Giacchè 2012, 321-2).

Piace a Carmelo Bene, in questo contesto, soprattutto il trasognato Aligi, proprio perché per l'attore salentino «il grande teatro è vaneggiamento solitario» (Parrini 2014, 36), condensazione e liquidazione del dialogo a favore del monologo (congeniali le battute di grande espansione che costellano il testo di d'Annunzio, la cui trama è quindi intessuta di veri e propri micro-monologhi), «voce che si fa scena» (45) e scena barocca, ricca di orpelli e volute, di vorticosi arzigogoli e fronzoli che ne rendono ardua la fruizione, perché «l'arte deve essere incomunicabile» (45).

A suggellare queste notazioni non possono non essere infine le parole che l'attore-poeta lascia in un appunto manoscritto, in cui esplicita il

¹⁹ Nella biblioteca di Carmelo Bene è conservata una copia, con molte sottolineature, dell'opera saviniana *Vita di Enrico Ibsen*. Nelle sue *Opere*, Bene annota: «Attore e attrice hanno perso insomma la femminilità. Ma l'arte è androgina» (Bene 1995, 1039). In un altro appunto manoscritto: «Il femminile è contenuto in me; se no, tanto peggio per l'arte».

senso autentico delle riletture da lui realizzate nel corso della sua lunga carriera, e di cui *La figlia di Iorio* rappresenta certamente un momento fondamentale:

LEGGERE una partitura di scena è operare per una dimensione intemporale della memoria che elimina qualsiasi compromesso con l'apparato del ricordo... LEGGERE È DIMENTICARE LA SCENA abbandonarsi ad un passato che torna presente proprio perché non memorizzato.

Leggere d'Annunzio, in particolare, è abbandonarsi all'incanto della poesia; è lasciarsi cullare dal *sonnambulismo* in cui si compiace la «macchina attoriale» che sulla scena cancella il diaframma che separa il sogno dalla realtà.

Bibliografia

- Amara, Lucia; Di Matteo, Piersandra (a cura di) (2010). «Teatri di voce». Num. monogr., *Culture teatrali*, 20, 3-300.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1982-1984). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*. 2 voll. Edizione diretta da Luciano Anceschi. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*. 2 voll. Con la collaborazione di Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Bene, Carmelo (1995). *Opere*. Milano: Bompiani.
- Bene, Carmelo; Dotto, Giancarlo (1998). *Vita di Carmelo Bene*. Milano: Bompiani.
- Costa, Gioia (a cura di) (2003). *A CB. A Carmelo Bene*. Roma: Editoria & Spettacolo.
- Giacchè, Piergiorgio (2007). *Carmelo Bene. Antropologia della macchina attoriale*. Milano: Bompiani.
- Giacchè, Piergiorgio (2012). «Eugenio Barba e Carmelo Bene. Vite parallele e viaggi perpendicolari». *Teatro e Storia*, 33, 321-2.
- Lacan, Jacques (1974). *Scritti*. Trad. di Giacomo B. Contri. Torino: Einaudi.
- Palmerio, Benigno (1995). *Con d'Annunzio alla Capponcina*. Firenze: Vallecchi.
- Parrini, Fabrizio (a cura di) (2014). *Carmelo Bene. Il teatro del nulla*. Firenze: Edizioni Clichy.
- Pasolini, Pierpaolo (1995). *Teatro*. Milano: Garzanti.
- Ponte di Pino, Oliviero (a cura di) (1999). «L'arte dell'attore. Conversazione con Sandro Lombardi». *Il Patologo*, 18, 151-2.
- Presti, Salvatore (2014). «Carmelo Bene o della scomposizione» [online]. Baldassarri, Guido et al. (a cura di), *La letteratura degli Italiani 4. I*

letterati e la scena = Atti del XVI Congresso Nazionale Adi (Sassari-Alghero 19-22 settembre 2012). Roma: Adi editore. URL http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397 (2017-07-24).

Puppa, Paolo (1993). *La parola alta*. Roma-Bari: Laterza.

Puppa, Paolo (2011). *La voce solitaria. Il monologo d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni Editore.

Puppa, Paolo (2014). «Dario Fo e Carmelo Bene. Due soliloqui opposti e complementari tra un millennio e l'altro». *Italogramma*, 3, 19-42.

Schino, Mirella (1995). «Controattore e attore norma. Una proposta di continuità». *Teatro e Storia*, 10, 113-28.

Zollino, Antonio (2014). *La bella sorte. Il personaggio d'Annunzio nella letteratura e nella vita culturale italiana*. Lugano: Agorà & Co.