

L'Ottobre  
delle arti

a cura di  
Giaime Alonge  
Andrea Malvano  
Armando Petrini

**aA**ccademia  
university  
press



**TESTI, CONTESTI, PERFORMANCE**  
**Collana della sezione di Media Musica e Spettacolo**  
**del Dipartimento di Studi Umanistici**  
**dell'Università di Torino**

**L'Ottobre  
delle arti**

**a cura di  
Giaime Alonge  
Andrea Malvano  
Armando Petrini**

**aA**

Volume realizzato con il contributo  
del Dipartimento di Studi Umanistici  
dell'Università degli Studi di Torino

aA

© 2019  
Accademia University Press  
via Carlo Alberto 55  
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile  
nei termini della licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando  
[info@aAccademia.it](mailto:info@aAccademia.it)

prima edizione ottobre 2019  
isbn 978-88-31978-36-1  
edizione digitale [www.aAccademia.it/ottobrearti](http://www.aAccademia.it/ottobrearti)

book design boffetta.com

**Accademia University Press** è un marchio registrato di proprietà  
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

<b>Introduzione. L'Ottobre delle arti</b>	Giaime Alonge Andrea Malvano Armando Petriani	VII
<b>Programma del convegno</b>		IX
<b>Ejzenštejn e Vertov. Due idee di cinema politico adottabili da una cultura dell'immagine digitale</b>	Pietro Montani	3
<b>Del concetto di rivoluzione nell'epoca delle avanguardie</b>	Lorenzo Mango	20
<b>Pensiero e condizionamenti politico-ideologici nell'estetica russo-sovietica: alcuni aspetti della riflessione critica di Boris Vladimirovič Asaf'ev</b>	Claudia Colombati	40
<b>«Tutte le vivide immagini della Rivoluzione erano ancora parte di me e saturavano il mio essere intero». Bronislava Nižinkaja, <i>Les Nocēs</i></b>	Elena Randi	70
<b>All'ombra dell'Ottobre delle arti</b>	Carlo Quartucci con Carla Tatò	85
<b>Danzando a un passo dalla rivoluzione. <i>Maskàrad</i> di Lermontov per Mejerchol'd e Golovin</b>	Carlo Titomanlio	99
<b>La tempesta prima della quiete: il dibattito musicale nei periodici sovietici degli anni Venti</b>	Anna Giust	118
<b>Montare la Rivoluzione: come il cinema sovietico ha (ri)costruito l'Ottobre (1917-1927)</b>	Stefano Pisu	136
<b>Teatro e rivoluzione. Un'utopia del secolo breve e le sue aporie</b>	Marco De Marinis	156
<b>Sulla teoria di Ejzenštejn: dagli stimoli emotivi al tamburo ritmico</b>	Paolo Bertetto	185
<b>Alle radici del teatro sociale: la pratica rivoluzionaria di Asja Lacis</b>	Fabrizio Fiaschini	211
<b>In nome della Rivoluzione. La strana storia del Majakovskij &amp; Co. di Carlo Quartucci</b>	Marta Marchetti	232
<b>Vivezza</b>	Claudio Morganti	247
<b>Rasputin (e Anastasia) nel teatro italiano degli Anni Venti e Trenta</b>	Maria Pia Pagani	256
<b>All'Ottobre. Šostakovič e la Seconda Sinfonia tra epica, etica e pathos</b>	Samuel Manzoni	270
<b>«Quattro diversi modi di morire in versi». Carmelo Bene e i poeti russi nello <i>Spettacolo-concerto Majakovskij</i></b>	Leonardo Mancini	288

«Quattro diversi modi di morire in versi».  
Carmelo Bene e i poeti russi nello  
*Spettacolo-concerto Majakovskij*  
Leonardo Mancini\*

Nella carriera di Carmelo Bene il lungo percorso tracciato dallo *Spettacolo-concerto Majakovskij*, nelle sue cinque edizioni comprese fra il 1960 e il 1980 (coincidenti con il trentesimo e il cinquantesimo anniversario della morte di Majakovskij)<sup>1</sup>, abbraccia la prima e intensa fase dell'attività dell'artista e sfocia nella cosiddetta stagione concertistica degli anni Ottanta, intrecciandosi con essa e anticipandone in maniera significativa diversi aspetti<sup>2</sup>. Prima di proporre una lettura

\* Università di Torino.

1. Le cinque edizioni dello spettacolo, elencate nella teatrografia nel volume *Opere di Carmelo Bene*, furono articolate in realtà in un numero maggiore di messe in scena, se si considerano anche gli allestimenti a Roma del 1964, a Torino e a Milano del 1965, e a Prato, al Teatro Metastasio, nel 1981 (cfr. a questo proposito S. Ferrone, *Limpossibile volo del grande airone* in Id., *Visioni critiche: Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, a cura di T. Megale e F. Simoncini, trascrizioni di Elena Lenzi, Firenze University Press, Firenze 2016, p. 256) e un'ultima a Mosca nel 1990 (sulla quale si veda, fra gli altri, S. Venditelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di A. Petrini, Accademia University Press, Torino 2015, pp. 132).

2. Piergiorgio Giacchè mette in relazione lo *Spettacolo-concerto Majakovskij* con la «rivelazione» del *Manfred*, successiva di venti anni: «La sua prima messa in scena è, non a caso, lo *Spettacolo-concerto Majakovskij* che, dal 1960, è stato ripetuto e dunque riscritto molte volte, prima della rivelazione di quel *Manfred* che inaugurerà una lunga stagione di concerti «d'attore». Cfr. P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 2007<sup>2</sup>, p. 84. Lo stesso accostamento è anche presente in A. Pavia, *Carmelo Bene:*

dell'operazione poetica e teatrale di Bene sui poeti russi, vorrei evidenziare alcuni elementi di continuità, ma anche di peculiarità, per i quali lo *Spettacolo-concerto Majakovskij*, sin dalla sua prima realizzazione, può essere considerato un vero e proprio momento fondativo nella poetica di Bene e nella sua ricerca sul linguaggio teatrale.

È interessante notare come lo spettacolo, che si presenta sin dai suoi inizi nella forma del melologo congeniale a Bene, abbia segnato una serie progressiva di debutti: quello registico-teatrale, con il primo allestimento al teatro La Ribalta di Bologna del 1960; quello discografico, con l'incisione del disco a quarantacinque giri realizzato per l'etichetta «La Voce del Padrone»<sup>3</sup>; quello nei teatri lirici, con l'allestimento del 1968 al Teatro Regio di Parma insieme a Vittorio Galletti<sup>4</sup> e infine quello televisivo del 1974, con la realizzazione per la Rai di *Bene! Quattro modi di morire in versi*, trasmesso da Rai2 in due serate il 27 e 28 ottobre del 1977<sup>5</sup>.

Lo spettacolo debuttò a Bologna, ma ebbe in realtà una gestazione fiorentina. Nel 1960 Bene aveva ventitré anni e si trovava infatti nel capoluogo toscano, reduce dalla prima apparizione come attore nel *Caligola* a Roma del 1959. Il clima che egli respirò in questa breve ma intensa «parentesi fiorentina»<sup>6</sup> era quello delle istanze più all'avanguardia nell'ambito della letteratura e della musica che fiorivano in quegli anni in Italia. Nei mesi trascorsi a Firenze egli cominciò infatti la prima e importante lettura dell'*Ulisse* di Joyce, appena pubblicato da Mondadori con la traduzione di Giulio de Angelis, anch'egli fiorentino, a termine di un lungo lavoro durato dieci anni<sup>7</sup>. Sul fronte musicale, inoltre, Bene – ricor-

*Lacteur-poète, la Voix et la Révolution*, «Revue d'études théâtrales», 11/12 (2007), p. 28. È inoltre significativo ricordare che fu Piero Bellugi, direttore d'orchestra nel *Manfred*, a presentare Carmelo Bene al compositore Gaetano Giani Luporini, autore fra l'altro delle musiche nell'edizione dello *Spettacolo-concerto Majakovskij* nell'edizione del 1980 (si veda, a questo proposito l'intervista di D. Righini, *Gaetano Giani Luporini. Tra colori, musica e poesia*, Toscanaoggi.it, 26 aprile 2006, data ultima consultazione 25 settembre 2018).

3. C. Bene, *Majakovskij*, «La voce del padrone», 1961.

4. Il debutto al Regio di Parma fu contestato e suscitò un certo clamore, come racconta Bene nella sua autobiografia in forma d'intervista con G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 175.

5. Non si era infatti precedentemente realizzato il progetto del *Don Chisciotte* con Eduardo e Salvador Dalí a cui Bene aveva lavorato nel 1969. Cfr. *ivi*, pp. 299-300.

6. Cfr. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., pp. 112-113.

7. Fra le sperimentazioni artistiche intorno all'*Ulisse* di Joyce vi furono anche quelle di

da egli stesso nella sua autobiografia – era solito frequentare le lezioni orchestrali di Bruno Maderna a Firenze, insieme al compositore Gianpiero Taverna, originario di Arezzo, all'epoca ventottenne ma già forte di un percorso di studi a Berlino e a Pietroburgo con Igor Markevič e Hermann Scherchen, dopo essersi diplomato al Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze nel 1954 (Taverna sarà, fra le altre cose, direttore artistico del Teatro Regio di Torino fra il 1976 e il 1979)<sup>8</sup>. Questo ricordo di Bene presenta tuttavia qualche elemento di dubbio, a mio avviso, o quanto meno di confusione, che richiede qualche precisazione: da un lato è plausibile che, data la frequentazione assidua di Maderna a Firenze come direttore dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino dal 1946 al 1972, Bene abbia potuto assistere a qualche lezione orchestrale o a qualche prova da lui diretta (non immaginando probabilmente tra l'altro che di lì a vent'anni, nel 1980, avrebbe interpretato l'*Hyperion* di Maderna all'Accademia Santa Cecilia di Roma con la direzione d'orchestra di Marcello Panni)<sup>9</sup>. Dall'altro lato, tuttavia, l'«Istituto di fonologia» che Bene dichiara di aver frequentato era stato fondato da Maderna a Milano – non a Firenze – nel 1956, con il nome di «Studio di fonologia musicale» della Rai. Lo studio di fonologia musicale a Firenze, invece, sarà fondato da Pietro Grossi solo nel 1963 (tre anni più tardi, dunque, rispetto al primo *Majakovskij*), con il nome di «S 2F M», dapprima per iniziativa di Grossi e, a partire dal 1965, con il supporto del Conservatorio Luigi Cherubini, dove esso venne ospitato.

Come spesso accade il racconto autobiografico di Bene non è dunque esauriente e preciso; esso tuttavia testimonia alcuni dei principali e significativi riferimenti artistici a cui egli aveva guardato in quella iniziale, e cruciale, fase della

aA

Luciano Berio e di Umberto Eco, il cui esito fu la produzione Rai nel 1958 dell'*Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico*, realizzato presso il già citato Studio di fonologia di Milano con la voce di Cathy Berberian.

8. Mescolando ricordi di vita a ricette culinarie, Taverna ha recentemente scritto una sua autobiografia disponibile in formato e-book: G. Taverna, *Il Direttore Artistico che sa anche cucinare - Musica, Ricette e Ricordi*, Simonelli Editore, Milano 2012.

9. Dopo la prima esecuzione alla Biennale di Venezia nel 1964 lo spettacolo fu riproposto per il settimo anniversario dalla morte di Bruno Maderna. Oltre a Carmelo Bene come voce recitante, lo spettacolo vide anche la presenza dei solisti Angelo Persichilli (flauto) e Augusto Loppi (oboe). Cfr. F.C. Ricci, *Francesco Siciliani. Sessant'anni di vita musicale in Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2003, pp. 387-388.



sua carriera; riferimenti che ebbero dunque inevitabilmente un'influenza anche nella creazione dello *Spettacolo concerto Majakovskij*. Fu dunque così che, quando la moglie Giuliana Rossi organizzò l'incontro con il ventinovenne Sylvano Bussotti<sup>10</sup>, esso avvenne sulla base di un terreno comune e permise il raggiungimento di un'intesa proficua. A questo proposito Carmelo Bene ricorda che con Bussotti condivideva «la smania di misurarsi con i limiti del linguaggio e delle partiture»<sup>11</sup>. Bussotti, per parte sua, descriverà successivamente quella prima esperienza come «la prima volta in Italia in cui si faceva un certo tipo di *recital*; tutti e due sulla scena, musicista e attore fanno parte integrante dello stesso contesto»<sup>12</sup>. Il teatro La Ribalta era stato fondato nel 1948 da Sandro Bolchi, Adriano Magli, Massimo Dursi e Enzo Biagi con il nome di teatro La Soffitta ed era ospitato presso l'antico Ospedale dei Bastardini. Nonostante la sua giovane vita e alcune vicissitudini che ne avevano segnato chiusure e riaperture, il Teatro della Soffitta/La Ribalta aveva potuto ospitare anche Memo Benassi, il quale vi aveva realizzato il debutto di *The Emperor Jones* di Eugene O'Neill nel febbraio del 1949. Carmelo Bene, al suo arrivo a Bologna, era invece poco più che uno sconosciuto e, nonostante l'invito provenisse dall'allora Assessore alla cultura del Comune di Bologna Carlo Maria Badini<sup>13</sup>, i mezzi a disposizione coprivano quasi

10. Al momento dell'incontro con Bene, Bussotti aveva ventinove anni ed era a sua volta fresco di sperimentazioni nell'ambito della musica contemporanea a Parigi, dove aveva compiuto un apprendistato come autodidatta, sotto l'egida di Pierre Boulez, dopo un breve e iniziale periodo di studi svolto al Conservatorio di Firenze. Sui rapporti fra Bene e l'avanguardia musicale italiana novecentesca, si veda il saggio di G. Ferrari, *Carmelo Bene: fragments, dissonances et résonances avec l'avant-garde musicale italienne*, in *D'après Carmelo Bene*, «Revue d'histoire du théâtre», 263, 2014-III, pp. 313-321.

11. «Sylvano aveva sei anni più di me. E già allora un compositore molto dotato. In comune avevamo certa smania di misurarci con i limiti del linguaggio e delle partiture. 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». Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 113.

12. «Questa Italia. La voce che si spense», documentario Rai di Daniela Battaglini, prima puntata, 2003 (sceneggiatura di Edoardo Fadini).

13. Cito qui il racconto di Carmelo Bene: «Era il '60. Carlo Maria Badini, allora assessore alla cultura a Bologna, invitò me e Sylvano Bussotti a presentare qualcosa al Teatro della Ribalta, importante all'epoca come spazio di avanguardia. Insieme a Bussotti concertammo un *Majakovskij*. Lui suonava in scena, improvvisando un sacco di cose, io ero la voce recitante. Ne ho fatti tanti di *Majakovskij*, questo fu il primo. Andammo alla "Ribalta" per quattro soldi, quanto bastava per mangiare e dormire due, tre giorni. Cose che si fanno da

solo le spese di viaggio. Lo spettacolo ebbe dunque, anche per necessità, un allestimento scenico minimale e improvvisato, ma aprì la strada alla ricerca di una nuova relazione fra testo e musica che, come è noto, Bene avrebbe approfondito lungo il resto della sua carriera.

Di ritorno da Bologna Bene registrò a Firenze, in maniera semplice e artigianale, un'incisione del suo *Majakovskij* e la sottopose all'etichetta «La Voce del Padrone»: la registrazione suscitò l'interesse dell'attrice Sarah Ferratti, all'epoca responsabile della sezione prosa dell'etichetta, e si stabilì pertanto la realizzazione di una registrazione in studio, presso la sede dell'etichetta in Via del Corso a Firenze. Si deve dunque a un'attrice come Sarah Ferratti l'aver riscontrato, per prima, un interesse concreto per il *Majakovskij* del giovanissimo e quasi sconosciuto Carmelo Bene, e averne permesso dunque la sua registrazione. È interessante ricordare che nel 1961 Sarah Ferratti aveva cinquantadue anni e aveva accumulato un percorso alle proprie spalle sia nell'ambito teatrale tradizionale (aveva studiato a Firenze presso la storica Accademia dei Fidenti, l'istituzione che prima e dopo Luigi Rasi aveva gestito l'insegnamento dell'arte drammatica nel capoluogo toscano), sia in quello più moderno con alcuni fra i più importanti registi europei dell'ultimo trentennio, da Max Reinhardt a Jacques Copeau ai Giardini dei Boboli nel 1933 e 1934. Con Reinhard e Copeau la Ferratti aveva infatti lavorato come attrice rispettivamente nel *Sogno di una notte di mezza estate* e nella sacra rappresentazione del *Mistero di Santa Uliva*: quest'ultimo spettacolo con le musiche di Ildebrando Pizzetti, il quale vi aveva già lavorato nel 1917 su invito di Luigi Rasi, allora direttore della Regia Scuola di Recitazione di Firenze. Oltre alla registrazione di *Majakovskij* Bene incise in quell'occasione anche una breve lettura di un brano dell'*Ulisse* di Joyce: tuttavia, non soddisfatto, ne distrusse poi i dischi.

Dopo la prima edizione di Bologna le successive due avvennero entrambe nell'intenso e febbrile periodo degli otto

giovani. Tornato a Firenze, spedii alla *Voce del Padrone* un nastro majakovskijano che avevo registrato con Bussotti e Taverna. Il settore prosa era diretto da Sarah Ferratti. Arrivò la telegrafica risposta "Interessaci sua incisione". Ecco, il mio debutto nella discografia. Dalla porta principale. Mi presentai a Milano». C. Bene, *Vita di Carmelo Bene* cit., pp. 113-114. Badini fu Sovrintendente del Teatro Comunale di Bologna dal 1964 al 1977 e della Scala dal 1977 al 1990, ospitando dunque poi anche il *Manfred* di Bene nel 1980 che li fu registrato dalla Fonit Cetra.

lavori presentati in poco più di sei mesi da Bene nel suo Teatro Laboratorio nel 1962, la cui cronologia è stata ricostruita da Armando Petrini<sup>14</sup>: la prima ebbe luogo dal 21 giugno al 14 luglio e vide la presenza della poetessa Amelia Rosselli; la seconda si svolse dal 9 novembre al 6 dicembre con la partecipazione di un nuovo musicista, non molto noto in Italia, Giuseppe Lenti. Su queste due edizioni dello spettacolo vi sono poche testimonianze e alcuni aneddoti già noti. La poetessa Amelia Rosselli si arrabbiò con Bene perché questi aveva bruciato le bandiere rosse che lei aveva preso in prestito e che lui aveva appeso come scenografia dello spettacolo; ancora, lo scenografo Salvatore Venditelli, collaboratore chiave di quegli anni per Bene, ebbe la suggestiva intuizione di inserire come un 'terzo personaggio' nello spazio dello spettacolo fra la voce dell'attore e quella del pianoforte una grande quantità di bottiglie di vetro vuote, recuperate da un bar di Piazza Cosimato<sup>15</sup>. Più in generale è interessante evidenziare che, almeno ancora fino a questa edizione del 1962, il *collage* di testi fosse costituito ancora solo da poesie di Majakovskij: *Viola, La nuvola in calzonni, A Sergej Esenin, All'amato se stesso dedica queste righe l'autore, Di questo e l'ultimo dei frammenti*.

aA

293

L'ampliamento agli altri tre poeti russi (Esenin, Blok e Pasternak), con il raggiungimento della partitura su cui poi verterà la versione definitiva dello spettacolo consacrata nella registrazione televisiva del 1974, avvenne in occasione della quarta edizione del 1968. Questa edizione, per inciso, era stata preceduta da due riprese, non menzionate da Bene, al Nebbia club di Milano nel 1965 e al Piper Club di Torino l'8 e 9 marzo dello stesso 1968. Nel frattempo Carmelo Bene aveva fatto la conoscenza di Angelo Maria Ripellino, spettatore al Teatro Laboratorio già nel 1962. Come è noto Ripellino è stato, oltre che un poeta, uno dei più importanti slavisti nel dopoguerra e a quell'epoca aveva già pubblicato alcuni volumi fondamentali sulla poesia russa delle avanguardie, che ne avevano segnato la ripresa della ricezione in Italia

14. Come scrive Armando Petrini, quell'anno Carmelo Bene fu impegnato in «otto lavori presentati in poco più di sei mesi, come se si trattasse di un unico spettacolo articolato in più parti». A. Petrini, "Amleto" da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene, Edizioni ETS, Pisa 2005.

15. L'aneddoto è raccontato da Salvatore Venditelli nel suo *Carmelo Bene. I primi dieci anni di teatro*, «Mimesis Journal», 1, 2 (2012), disponibile on-line all'indirizzo: <<https://journals.openedition.org/mimesis/230>> (data ultima consultazione: 25 settembre 2018).

dal dopoguerra, e un libro sul teatro russo, *Il trucco e l'anima* pubblicato nel 1964 da Einaudi<sup>16</sup>.

Tornando allo *Spettacolo-concerto Majakovskij*, l'edizione del 1968 vide la partecipazione del compositore Vittorio Gelmetti, anche curatore, in quello stesso anno, delle musiche per il cortometraggio di Carmelo Bene *Hermitage*. Fra le altre esperienze di Gelmetti segnalò il periodo di lavoro e apprendistato presso lo studio di Firenze S2FM già citato: lì, nel 1965, egli aveva realizzato un collage musicale intitolato *Nous iron à Tahiti*, che forse Carmelo Bene aveva ascoltato. Segnalò a questo proposito che, nelle pagine che Bene dedica al confronto tra Ejsenstein, Esenin e Makakovskij nel suo saggio *Lorecchio mancante*, pubblicato nel 1970 e dunque due anni dopo l'incontro con Gelmetti, egli annota: «c'è il progetto di un viaggio a Tahiti»<sup>17</sup>. Gelmetti affrontò lo spettacolo con pieno spirito di sperimentazione musicale e, nel debutto lirico al Regio di Parma, finì per suscitare diverse critiche. Bene lo difese alla sua maniera: la colpa era di Parma, una città «vecchia e piena di ciarpame». In quello stesso anno lo spettacolo ebbe anche una ripresa a Roma presso il Teatro Carmelo Bene nei locali del Divino Amore da lui usati in quel periodo.

È difficile, e probabilmente sbagliato, voler necessariamente riscontrare una presa di posizione politica da parte di Bene nel contesto di questo spettacolo. Non si possono, del resto, non considerare, le parole che egli stesso usò per liquidare una eventuale speculazione a questo proposito: «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>18</sup>. Tuttavia Bene presta magistralmente la propria voce per la lettura di questi poeti russi, delle loro utopie e delle loro inquietudini (e delle loro tragiche fini: come è noto su quattro, solo Pasternak superò i quarant'anni di età e morì in maniera naturale). Con la propria operazione Bene, dunque, finisce per contribuire non poco al rinnovato

16. Di Angelo Maria Ripellino ricordo *Poesia russa del Novecento* (Guanda, Parma 1954), *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* (Einaudi, Torino 1959), *Nuovi poeti sovietici* (Torino, Einaudi 1961) e il suo celebre libro sul teatro russo *Il trucco e l'anima* (Einaudi, Torino 1965).

17. C. Bene, *Lorecchio mancante*, Feltrinelli, Milano 1970, p. 54.

18. C. Bene, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 174.

interesse nei confronti di questi poeti, forse anche per averne saputo dare una interpretazione intima e umana, prima ancora che ideologica. Questa ripresa di attenzione avvenne anche nel contesto del mercato editoriale italiano: considerando solo Majakovskij, tra il dopoguerra e il 1990 furono trentadue i volumi, antologie incluse, che ne presentavano le opere (oggi si è superata la cinquantina)<sup>19</sup>.

L'interesse di Bene è dunque certamente più orientato verso gli aspetti d'innovazione all'interno del linguaggio poetico che i poeti russi seppero attuare nella loro produzione febbrile, in una maniera forse analoga all'interesse che egli aveva nutrito per Marinetti e che aveva espresso polemicamente in occasione del Convegno di Ivrea del 1967. Quegli aspetti venivano assunti da Bene nel loro farsi concreto all'interno dei vissuti psicologici e artistici individuali, alle origini, si potrebbe dire, del processo creativo che trasferisce nella parola poetica scritta o recitata il farsi stesso della storia o della vita reale e vissuta. Come scrisse Ludovico Zorzi nel catalogo di una mostra al Castello Sforzesco di Milano nel 1975 dedicata a Majakovskij, Mejerchol'd e Stanislavskij, citando il famoso critico letterario russo Šklovskij: «Ed ecco che la Russia recita, recita tutta. Avviene un processo di metamorfosi dei tessuti vivi in tessuti teatrali»<sup>20</sup>. Nel caso di Majakovskij, in particolare, sembra di potere ritrovare in Bene il tentativo di rappresentare, prima di tutto con se stesso e attraverso se stesso, questa stessa metamorfosi, esasperando soprattutto nei contesti pubblici le analogie comportamentali prima ancora di quelle artistiche: penso qui alle «pose melodrammatiche di tracotante e di scandalista che Majakovskij, sin dalla prima fase del periodo del cubo-futurismo, assumeva durante le sue letture pubbliche di poesie», spesso presso i caffè letterari, e, più in generale, a un certo gusto di puro «esibizionismo teatrale» così ben raccontati da Ripellino in un suo saggio dal titolo *Majakovskij ride, Majakovskij piange*. Su questo saggio Ripellino aveva lavorato a partire dalla seconda

aA

295

19. Cfr. M. Calusio, *Majakovskij in Italia. Considerazioni preliminari*, in *Il nostro sogno di una cosa. Saggi e traduzioni per Serena Vitale*, a cura di A. Bonola e M. Calusio, Archinto, Milano 2005, pp. 35-57.

20. V. Šklovskij, *La mossa del cavallo*, Donato, Bari 1967, p. 55 (citato in L. Zorzi, *L'avanguardia della Rivoluzione o l'immaginazione al potere*, in «Catalogo della mostra Majakovskij, Mejerchol'd, Stanislavskij, Milano, Castello Sforzesco, 2-24 aprile 1975», Electa, Milano 1975).

metà degli anni sessanta sino al 1977 (pubblicato postumo, nel 1987)<sup>21</sup>. Nel libro Ripellino analizzava verso per verso alcune delle immagini poetiche di Majakovskij, esaminandone la forma e rintracciandone in molte casi le fonti, spesso presenti nelle poesie che Bene aveva scelto per il suo spettacolo. Fra le caratteristiche di Majakovskij che più colpiscono Bene e verso cui egli attua quasi un procedimento osmotico di assimilazione spicca senz'altro quella del «gigantismo»<sup>22</sup>, a cui corrisponde un'immagine di bellezza e di giovinezza. Per fare un esempio, per quanto riguarda il gigantismo, si pensi al verso di Majakovskij «così grande e così inutile» con cui si chiude la poesia *All'amato se stesso* magistralmente interpretata da Bene. Ripellino vi riconosce una variante derivata dall'immensità della terra di Russia, e della sua anima, ma ritrova anche una corrispondenza con la definizione dell'animale della giraffa data da Buffon, il celebre naturalista francese settecentesco: «La girafe est un des premiers, des plus beaux, des plus grand animaux, et qui, sans être nuisible, est en même temps l'un des plus inutiles»<sup>23</sup>. Per la seconda caratteristica, quella della bellezza e della giovinezza, si pensi ai versi del componimento *La nuvola in calzoni* («Intronando l'universo con la possanza della mia voce, cammino – bello, ventiduenne»), anch'essa presente nello *Spettacolo-concerto Majakovskij* e nella quale Bene poteva facilmente rievocare il suo debutto, ventiduenne, a teatro.

Se gli elementi di simpatia di Bene per Majakovskij sono dunque in parte dichiarati e in parte riscontrabili è forse però con Blok, a mio avviso, ch'egli maturò un'intesa culturale e intellettuale più intima. Non è forse un caso, infatti, che nelle primissime pagine del suo saggio *La voce di Narciso* del 1982, egli abbia scelto di citare proprio i versi della poesia *Lenta la vita andava*: «in segreto la vita mi bisbiglia, / vecchia indovina, parole dimenticate».

Blok trasmette sensazioni di inquietudine e di fervore, ma anche di redenzione: penso qui alla poesia composta nel

21. A.M. Ripellino, *Arte della fuga*, introduzione e cura di R. Giuliani, Guida, Napoli 1987.

22. *Ivi*, p. 86.

23. G.-L. Leclerc de Buffon, *Oeuvres complètes de Buffon. Précédées d'une notice historique et de considérations générales sur le progrès de l'influence philosophique des sciences naturelles depuis cet auteur jusqu'à nos jours, par M. Geoffroy Saint-Hilaire, Pillot*, Paris 1837-38, v. IV, p. 518.

gennaio del 1918 *I dodici*, dedicata a dodici soldati sovietici, paragonati ai dodici apostoli che camminano, si apprende nel finale, seguendo Gesù. Blok è infatti testimone di una Rivoluzione che assume, da una grande speranza iniziale, i tratti di una tragedia. Come scrisse Jacques Michaut in un suo saggio del 1969 dedicato al poeta russo<sup>24</sup>, in Blok convivono sentimenti contrastanti e spinte opposte nelle quali si mescolano al tempo stesso «ammirazione e senso di colpa», in un nodo di «contraddizioni insormontabili tra ceti sociali di provenienza, temperamento personale e influenze dell'epoca»<sup>25</sup>. Secondo Michaut, inoltre, la dualità popolo-intelligencija si riflette in un'altra dualità, più profonda: il popolo come elemento primitivo e spontaneo, dotato dell'esuberanza di Dioniso e l'intelligencija come l'ordine apollineo, la civilizzazione organizzata<sup>26</sup>. Viene qui in mente, a questo proposito, il rapporto contraddittorio tra il personaggio di Giacobbe e il popolo salentino nel secondo romanzo di Bene, *V.E.R.D.I. Credito italiano* (scritto nel 1966 e pubblicato l'anno successivo)<sup>27</sup>. Forti sono inoltre in Blok le «reminiscenze nietzscheane», derivanti tra l'altro dall'ambiente simbolista a cui anch'egli appartenne nella sua giovinezza; così colpisce in Blok, e credo colpì anche Bene, l'espressione quasi vivente della dualità che vive il poeta, una dualità «radicata nel fatto stesso della creazione, dimidiata fra caos e cosmos, fra ordine e disordine, fra movimento e immobilità»<sup>28</sup>. Discendente da una famiglia di professori e di insegnanti, Blok è anche impregnato di umanesimo, «sin dal latte materno», ed esprime «un certo senso della fatalità unito a un grande senso di probità intellettuale»<sup>29</sup>.

Della vastità del pensiero e della poesia di Blok ho citato qui solo alcuni aspetti, tratti prevalentemente dai suoi tre scritti *Popolo e intelligencija*, *Intelligencija e rivoluzione* e *Il crollo dell'umanesimo*, raccolti in un volume pubblicato da Adelphi

24. J. Michaut, *Blok, le peuple et l'intelligentsia. Étude d'une théorie à travers la prose de Blok*, «Cahiers du monde russe et soviétique», vol. 10, n. 3-4, juillet-décembre 1969, pp. 459-477;

25. *Ivi*, p. 460.

26. Cfr. *ivi*, p. 461.

27. C. Bene, *Credito italiano. V.E.R.D.I.*, Sugar, Milano 1967.

28. J. Michaut, *Blok, Le peuple et l'intelligentsia* cit., p. 461.

29. *Ivi*, p. 463.

nel 1978<sup>30</sup>. Il primo è un articolo apparso nel 1909 (scritto per una conferenza tenuta da Blok il 13 novembre del 1908 alla Società filosofica-religiosa di Mosca e successivamente ripubblicato dopo la Rivoluzione, nel novembre del 1918): in esso Blok denunciava la frattura tra popolo e intelligencija, attaccando coloro i quali non erano disposti a riconoscere tale cesura, o per paura, o con finta volontà di cura. Il secondo articolo, apparso nel 1918 sulla rivista «Znamja truda», suscitò scandalo fra i simbolisti, ai quali Blok rispose: «Signori, voi non avete mai conosciuto la Russia e non l'avete mai amata! La verità ferisce gli occhi». Il terzo, *Il crollo dell'umanesimo*, è il testo di una conferenza tenuta il 9 aprile 1919 da Blok, il quale si era sempre definito un «umanista»: Konstantin Fedin racconta il senso di terrore nel sentire le parole pronunciate da Blok in quell'occasione: «sembrava che le parole stesse – crollo, vittima – ci incutessero terrore, come rintocchi di campane a martello durante un incendio. Ma nessuno se ne andò, mentre Blok leggeva [...] Blok sovrastava su tutti coloro che erano ossessionati dalla frenesia di salvarsi in quei terribili giorni»<sup>31</sup>.

Entro questa complessità la voce di Bene, nella sua stessa essenza, rivela, senza imporli, percorsi inediti di lettura all'interno dei quattro poeti russi. Tecnicamente tutto ciò avviene a un livello attoriale che resta insuperato e a proposito del quale Gaetano Giani Luporini, l'ultimo musicista ad aver collaborato con Bene nello *Spettacolo-concerto Majakovskij*, ha parlato della polifonia nella voce di Bene, accostandola alla polifonia di Bach per un solo strumento nelle *Sinfonie di violoncello*:

la voce di Carmelo si attua in una plurivocalità caratterizzata da incisi ritmici, sospensioni, cambi di registri, pause, in un tessuto vocale quanto mai variegato che ricorda la plastica dimensione della polifonia. Non si trattava dunque di comporre colonne sonore, musiche di fondo, né tanto meno ridondanti ripetizioni della sua vocalità. Bensì di dialogare con la sua voce a guisa di un contrappunto che, a seconda dell'andamento fono-drammaturgico, potesse avere valenza

30. A. Blok, *L'intelligencija e la rivoluzione*, trad. it. di M. Olsufieva e O. Michaelles, Adelphi, Milano 1978.

31. Cfr. *ivi*, pp. 17-32, 57-74, 119-150, 163-168.



di “straniamento”, di contraddizione o potenziamento della sua dizione.<sup>32</sup>

Scrivendo Piero Bellugi, direttore d'orchestra nel *Manfred* del 1979, due anni dopo la scomparsa di Bene: «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>33</sup>. Che rapporto c'è tra la melopea (una parola di origine greca e classica) e Carmelo Bene? Nel caso dello *Spettacolo-concerto Majakovskij* mi limito qui a un breve spunto. Nell'edizione televisiva del 1974 Bene chiudeva la lettura della poesia di Pasternak dedicata a Majakovskij, scritta dopo la morte di quest'ultimo, accompagnandola con la suggestiva musica dell'*Ein Deutsches Requiem* di Brahms e con le immagini del corteo funebre a Mosca e del feretro del poeta. L'incontro della musica con la parola rientra nella tradizione della melopea che in Italia, ricordo brevemente, si era affermata in ambito ottocentesco, grazie anche alla diffusione dei melologi e alla trattatistica di Antonio Morrochesi sulla declamazione, proseguendo poi sino ai primi decenni del Novecento attraverso esperienze non prive di influenze su Bene. Le note del *Requiem* accompagnano la lettura degli ultimi versi di Pasternak dedicati al poeta scomparso, ai quali Bene aggiunge un'altra poesia dello stesso autore, ritrovando se stesso, in una testimonianza simbolica, sulla concezione stessa del fare teatro e dell'essere attore: «La vecchiezza è una Roma senza burla e senza ciancie, che non prove esige dall'attore, ma una completa, autentica rovina»<sup>34</sup>. Questa è la fine dello spettacolo: con questi versi si chiude un cerchio ideale di una suggestiva narrazione poetica, letteraria e artistica che riuscì e riesce ancora oggi a evocare una stagione culturale fervida, intensa e travagliata. Una stagione ormai trascorsa, ma dalla cui complessità storica e artistica abbiamo, forse, ancora molto da imparare.

32. G. Giani Luporini, *Un ricordo per Carmelo*, in *A CB*, a cura di G. Costa, Editoria & Spettacolo, Roma 2003, pp. 53-54.

33. P. Bellugi, *Vorrei udire ancora quella voce* in *A CB* cit., p. 81.

34. Alla poesia *Morte di un poeta* di Pasternak Bene aggiunse la lettura delle prime tre strofe della poesia *Oh, s'io avessi allora presagito* (cfr. A.M. Ripellino, *Poesia russa del Novecento* cit., p. 321).