

Leonardo Mancini. Carmelo Bene: fonti della poetica

Carlo Alberto Petruzzi

Volume 43, Number 3, 2022

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1105478ar>

DOI: <https://doi.org/10.33137/q.i.v43i3.41364>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (print)

2293-7382 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Petruzzi, C. (2022). Review of [Leonardo Mancini. Carmelo Bene: fonti della poetica]. *Quaderni d'Italianistica*, 43(3), 163–164.
<https://doi.org/10.33137/q.i.v43i3.41364>

© Carlo Alberto Petruzzi, 2023



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Leonardo Mancini. *Carmelo Bene: fonti della poetica*. Milano-Udine: Mimesis, 2020. Pp. 378. ISBN 9788857571133.

Negli ultimi anni si è assistito ad un crescente interesse verso la figura di Carmelo Bene (1937–2002). A questo ha concorso anche l'uscita dei primi due volumi dell'edizione inglese delle sue opere – *Sono apparso alla Madonna* (2020), *Nostra Signora dei Turchi* (2021) – e la pubblicazione di testi critici fra cui *Il sommo Bene* (Kurumuny, 2019), *Uno straniero nella propria lingua* (Oèdipus, 2019), *I miei film con Carmelo Bene* (Damocle, 2020), *Carmelo Bene* (Carocci, 2021) e *Oratorio Carmelo Bene* (Il Saggiatore, 2022).

All'interno della vasta produzione artistica di Bene, che abbraccia teatro, letteratura, cinema, radio e televisione, la cosiddetta "svolta concertistica" rappresenta un momento centrale per le elaborazioni teoriche sul ruolo della voce e sul rifiuto della rappresentazione che nella sua produzione matura acquisiranno un ruolo di primo piano. È noto come questa mutazione estetica sia avvenuta grazie all'introduzione della tecnologia in teatro, resa possibile, questa, anche dalla "parentesi cinematografica" – sei anni fra il 1968 e il 1973 in cui Bene realizzò cinque lungometraggi e dei corti – nel corso della quale Bene acquistò dimestichezza con il montaggio, il doppiaggio e l'elaborazione delle colonne sonore dei suoi film.

Fu il Maestro Francesco Siciliani, già direttore artistico di numerosi enti lirici italiani, ad offrire a Bene una collaborazione su due titoli, il *Manfred* di Byron con musiche di Schumann ed il *Peer Gynt* di Ibsen con musiche di Grieg. Di questa originaria proposta, Bene realizzerà soltanto *Manfred* (1979), opera che segnerà l'avvio della stagione dei concerti a cui seguiranno produzioni come *Hyperion* con musiche di Bruno Maderna (1980), *Egmont (un ritratto di Goethe)* con musiche di Beethoven (1983), *...Mi presero gli occhi...* con musiche di Gaetano Giani Luporini (1983).

Il volume di Leonardo Mancini prende in esame la produzione concertistica di Bene ed è la stessa struttura del libro a sottolineare l'assoluto rilievo di questa stagione. Se la seconda parte (*Un passaggio "oltre"*) analizza le riflessioni teoriche entro cui si sviluppò l'interesse di Bene verso la forma del concerto, nella prima parte (*Genesi di una svolta*) Mancini mostra come alcune delle istanze che si codificheranno in modo esemplare solo nei concerti degli anni '70 e '80, fossero già presenti in spettacoli giovanili – che costituirebbero pertanto una sorta di genesi degli sviluppi futuri – che ricorrevano all'uso di musiche in scena come le letture di Majakovskij e dei poeti russi (la cui prima edizione risale al 1961), *Manon* (1964) e *Il Rosa e il Nero* (1966).

Il sottotitolo del libro permette di chiarire come questo non si limiti a prendere in analisi gli anni dei concerti ma cerchi di indagare a ritroso la primissima produzione di Bene nel tentativo di ritrovare le “fonti della [sua] poetica.” Mancini effettua un’analisi a tutto campo e nel farlo ricorre ai documenti più vari come testimonianze di ex compagni di scuola di Bene o i verbali dell’esame di ammissione all’Accademia d’arte drammatica “Silvio d’Amico” e ricorda avvenimenti come la partecipazione di Bene al Convegno di Ivrea (1967) o anche una pièce di Dacia Maraini, *Il ricatto a teatro*, nella quale un personaggio di nome Carmelo interpreta un attore povero e ricattatore che, in conclusione dell’opera, decreta: “Il teatro è morto.”

Con attenzione al tema della declamazione tanto caro a Bene, Mancini suggerisce delle possibili risonanze con le teorie futuriste o quelle di Luigi Rasi, ricordando tuttavia come tali accostamenti vengano discussi “senza stabilire rapporti di discendenza, ma limitandosi a segnalare alcune analogie” (207).

L’attenzione alle fonti che caratterizza l’analisi di Mancini si manifesta anche nel capitolo conclusivo dedicato al *Manfred* (1978) che costituisce probabilmente il fulcro del volume. Mancini tenta qui di ricostruire filologicamente le varie fasi dell’elaborazione della versione di Bene, mantenuta in versi per esigenze musicali, che egli diede alle stampe nel 1980. Attraverso un serrato confronto dei testi, oltre che dell’originale inglese, Mancini individua come Bene si sia avvalso di due precedenti traduzioni italiane dell’opera di Byron: una di Giorgio Manganelli ed una ottocentesca di Pasquale De Virgili. L’analisi filologica si sofferma sia sulla versione a stampa che su quella registrata in teatro, concentrandosi sugli interventi operati da Bene sul testo (con l’eliminazione di parte delle didascalie, la revisione della punteggiatura e l’utilizzo del playback in chiave drammaturgica) come sulla musica di Schumann (come nel caso dell’ouverture dell’opera che non viene utilizzata in apertura ma in un momento successivo). Si tratta di un lavoro che non era mai stato effettuato in precedenza e che pertanto è destinato a rimanere uno studio di riferimento sull’argomento.

Il volume di Mancini fornisce una nuova lettura della stagione dei concerti di Carmelo Bene e, anche in ragione della sua vasta bibliografia, costituisce un prezioso strumento per future indagini su un personaggio controverso quanto originale come Carmelo Bene.

CARLO ALBERTO PETRUZZI
University of Reading