

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 42, 2024

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

L'eco della loro voce.

Eleonora Duse, Memo Benassi e Glauco Mauri

The Echo of Their Voice. Eleonora Duse, Memo Benassi and Glauco Mauri

GUIDO DI PALMA

ABSTRACT

Benassi, in un'accidentale osservazione affidata alla malinconica rievocazione dell'ultima tournée americana della Duse, osserva che l'eco della voce degli attori "si trova sempre più lontana in quella degli allievi, sino a spegnersi". Il saggio cerca di rintracciare i riverberi di questo eco che dalla grande attrice italiana passa da Memo Benassi per spegnersi in Glauco Mauri. Una filiazione che permette di seguire il filo sottile della trasmissione dei saperi delle pratiche attoriali del passato. Un'occasione per esaminare le modalità attraverso cui un allievo e un maestro si riconoscevano tali in un sistema dove le forme pedagogiche erano interamente iscritte nel sistema produttivo delle compagnie di giro.

PAROLE CHIAVE: *Trasmissione saperi, Memo Benassi, Eleonora Duse, Glauco Mauri, attore*

Benassi, in an incidental observation entrusted to the melancholic evocation of Duse's last American tour, observes that the echo of the actors' voice 'is found farther and farther away in that of the disciples, until it is extinguished'. The essay attempts to trace the reverberations of this echo that from the great Italian actress passes through Memo Benassi to extinguish in Glauco Mauri. A filiation that allows us to follow the thin thread of the transmission of knowledge of past acting practices. An opportunity to examine the ways in which a disciple and a master recognized themselves as such in a system where the pedagogical forms were entirely inscribed in the production system of the tour companies.

KEYWORDS: *Knowledge transfer, Memo Benassi, Eleonora Duse, Glauco Mauri, actor*

AUTORE

Guido Di Palma insegna storia del teatro e storia della regia all'Università di Roma "La Sapienza". Si è laureato al DAMS di Bologna con Fabrizio Cruciani e Claudio Meldolesi e a conseguito un dottorato di ricerca in etnoantropologia. È stato membro del consiglio accademico dell'Accademia Nazionale d'Arte drammatica "Silvio d'Amico" e ha diretto il diploma specialistico in pedagogia teatrale. Ha contribuito a elaborare le declaratorie e gli ordinamenti didattici MIUR-AFAM delle scuole di regia, recitazione e teatro di figura. Dal 2017 al 2021 è stato presidente della commissione consultiva per il teatro al MIC. È stato membro del gruppo di ricerca Spéctacle vivante et sciences humaines della Maison de Sciences de l'Homme di Parigi. Si occupa di teatro e antropologia, pedagogia teatrale, storia della regia, teatro di figura e teatro sociale. Attualmente è P.I. della ricerca PRIN Transmission of performing knowledge in Italian theatre culture. History, theory and practices.

guido.dipalma@uniroma1.it

[Gli attori] vivono poco, e l'eco della loro voce si trova sempre più lontana in quella degli allievi, sino a spegnersi.¹

MEMO BENASSI

Le due "storie" degli attori

L'antologia di cocodrilli che Maria Pia Pagani ha riunito nel suo articolo *Aprile 1924: fiori di carta per Eleonora Duse*² illustra esemplarmente l'idea di Taviani che la sostanza dell'arte degli attori è fatta dalle "storie" che riuscivano ad intrecciare con gli spettatori "e le storie tra persone vivono appunto solo nella ferita della memoria".³

La varietà dei punti di vista che ci offre la lettura di questi "fiori di carta" offerti in *articulo mortis*, mostra come personali e singolari siano state le storie, ciascuna modulata su sensibilità e convinzioni estetiche diverse, che i critici hanno avuto con Eleonora Duse.⁴ La misteriosa "naturalzza" dell'attrice suscitava un incredibile florilegio di empatiche impressioni che permetteva, come nella celebrazione di un mito, di riconoscere i propri sentimenti dentro una forma offerta. Ma cosa rimane di quest'arte? Testimonianze in forma di scrittura o di immagini. Materia inerte anche se capace di creare a distanza di tempo suggestioni, a volte così feconde che possono riaccendere, anche se con inevitabili tradimenti, la vita: la tradizione rinasce in una metamorfosi il cui motore sono i ricordi di un passato non vissuto "cercando ciò che è stato cercato", direbbe Copeau.⁵

* Questo saggio è stato elaborato nel quadro del Missione 4 Istruzione e ricerca - Componente 2, investimento 1.1 "Fondo per il Programma Nazionale della Ricerca (PNR) e Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN)" progetto PRIN_2022 2022LHKKR - Transmission of performing knowledge in Italian theatre culture. History, theory and practices CUP F53D23007810006.

¹ M. BENASSI, *L'ultimo viaggio di Eleonora*, a cura di G.A. Cibotto, con un ricordo di Salvatore Quasimodo, Neri Pozza, Venezia 1967, p. 22.

² M. P. PAGANI, *Aprile 1924: fiori di carta per Eleonora Duse*, in «Enthymema», IX, 2014.

³ F. TAVIANI, *Uomini di scena uomini di libro*, il Mulino, Bologna 1995, p. 238.

⁴ Mirella Schino osserva nel suo recente *Eleonora Duse, Storie e immagini di una rivoluzione teatrale*, Carocci, Roma 2023, p. 97: «È importante non solo leggere, ma ascoltare davvero la parola del pubblico. Quello che c'è d'imprescindibile non sono le recensioni in sé, ma la peculiarità del modo in cui si esprimono su di lei molti spettatori, parlando non di un personaggio o di un'interpretazione, ma della persona della Duse, e insieme di sé stessi».

⁵ Sulla tradizione della nascita vedi *Comment mettre en scène Molière*, intervista di M. G. Berr a J. Copeau e F. Gemier in «Lectures pour tous», gennaio 1922 e ora raccolta in J. COPEAU, *Registre II, Molière* a cura di A. Cabanis, Gallimard, Paris 1976, p. 73, vedi anche F. CRUCIANI, *Copeau o della tradizione della nascita* in «Teatro Festival», n. 5, ottobre-novembre 1986.

La capacità dell'attore nel vivere delle storie con il suo pubblico è parte essenziale del suo mestiere. E questa relazione, così forte e indispensabile, non si dà una volta per tutte, ma deve rinnovarsi di volta in volta, da rappresentazione a rappresentazione. Questa mutevolezza del rapporto attore-spettatore è parte delle fondamenta dell'arte teatrale ed è anche ciò che la rende impermanente. Quando Eduardo dice: "La vita cerco sempre di portarla a teatro per questo mi salvo ogni sera",⁶ non allude soltanto al principio di rispecchiamento, ai lacerti di vita quotidiana che si rappresentano in palcoscenico, ma alla concretezza della storia che ogni sera l'attore vive nello scambio con il pubblico. Quella che gli fa proclamare, ormai ultraottantenne, con sincera brutalità:

L'attore muore senza poter dire di avere raggiunto la perfezione. Egli dà al pubblico il risultato della sua continua esperienza artistica. Ma tale esperienza, nel momento stesso in cui viene raggiunta, diventa un fatto perduto, superato.⁷

La relazione teatrale è vincolata all'ineluttabile destino della scomparsa e non c'è la certezza che il calore della sua fiamma si rinnovi a ogni incontro. Ma è proprio questa incertezza che ogni spettacolo porta con sé a rendere vivente la relazione con il pubblico e ad arricchirla replica dopo replica. Per rinnovare le sue storie con gli spettatori, l'attore deve conservare l'ascolto della platea e quest'ultimo è in equilibrio, più o meno precario a seconda della sensibilità e del talento, con il testo e la partitura della messa in scena. Una condizione che permette di ritrovare la freschezza della propria recitazione sino a generare, in alcuni casi, l'improvvisazione. Essere sorprendenti, del resto, significa essere interessanti e così mantenere viva la relazione che è sempre il risultato di un equilibrio dinamico tra variante e invariante, tra recitazione, testo e attesa del pubblico.⁸ Un'attitudine che aveva parte importante nella tradizione del mestiere degli attori italiani. Virginio Talli la definisce "la mutevolezza viva degli aspetti esteriori e la rigidità immutabile della struttura psichica" quando rammemora da compagno d'arte le interpretazioni dello stesso personaggio di Eleonora Duse in due serate diverse:

Io ebbi l'onore di recitare con lei due volte la parte di Pomerol in *Fernanda* di Sardou, a Firenze prima e a Milano poi. A Firenze nella vecchia famosa scena nella quale Clotilde giuoca con una perfida lettera che passa da una mano all'altra, per

⁶ P. MAGGIO, *Poca luce in tanto spazio*, Grassetti editore, Todi 1995, p. 51.

⁷ E. DE FILIPPO, *Seminario di Eduardo De Filippo all'Istituto del Teatro dell'Università di Roma (4 aprile 1981)*, in «Biblioteca Teatrale», n. 27, 1981.

⁸ «Il fiore [...] non è altro che [il sentimento] dell'*insolito* come lo prova lo spettatore», osserva Zeami Motokio nel *Fūshi-kaden* (Il segreto del teatro no, a cura di R. Siffert, Adelphi, Milano 1966, pp. 95-6 e 138).

sottrarla a Pomerol il quale finisce per strappargliela a forza... ella balzava da un lato all'altro della scena come una serpe ferita, rapida inafferrabile: non era più un risultato di concertazione scenica; veramente mi sgusciava dalle mani con una rapidità esasperante e quando fu costretta a cedere... e a lasciarsi afferrare, mi costrinse a una vera colluttazione di cui non sapevo concepire e vedere la fine... La fine venne con rallentamenti e smarrimenti e piccole parole tronche graduate squisitamente... L'effetto fu magnifico... (Partito il giorno dopo per Milano mi raggiunse un suo telegramma pieno di gaiezza che cominciava: "Ho un bel livido sulla mano sinistra. Bravo Pomerol"). A Milano alla stessa scena non fece un passo, inchiodò me su una sedia, mi costrinse alla assoluta immobilità, imponendomi con le parole e con lo sguardo di rinunciare a qualunque tentativo... poi con una fulminea voltata di tutta la persona giunse su la porta dove io doveti raggiungerla perché la scena avesse la naturale conclusione. E anche qui (con impetuosità tutte diverse da quelle che determinarono il delirio nella serata fiorentina ma sempre contenute in estetici contorni) l'effetto assunse per Lei proporzioni di trionfo. Così ogni interpretazione sua aveva *la mutevolezza viva degli aspetti esteriori e la rigidità immutabile della struttura psichica*.⁹

Questi cambiamenti, che, naturalmente, possono essere anche assai meno vistosi dei ribaltamenti della Duse, costituiscono la vita delle storie degli attori con il pubblico. Pensare che la recitazione sia una mera ripetizione di una partitura invariabilmente stabilita nella concertazione delle prove è un'idea che non ha un reale riscontro nella pratica del palcoscenico. Discende piuttosto da una malintesa concezione dell'attore interprete immaginata da una mentalità chirografica sul modello della filologia. Una continua fonte di incomprensioni e polemiche tra autori, critici e attori. La pratica del mestiere è altra cosa e non può vivere, almeno in teatro, senza un continuo rinnovamento della materia vivente della relazione che si agita a ogni incontro. "Durante tutta la mia vita – diceva la Duse – ogni spettacolo è stato per me un *debutto*".¹⁰ Per questo molto spesso gli attori di teatro esprimono un disagio nei confronti del cinema. Tuttavia, le opportunità che i media offrono per popolarità e vantaggi economici invitano a mettere da parte il disagio. Ancora una volta i malumori di Eduardo ci aiutano a capire meglio la sostanza della questione:

Il cinematografo non ha niente a che vedere con il teatro, proprio niente! Non da neanche soddisfazione; dà solamente la futura vergogna che gli attori, me compreso, non possiamo cancellare. Perché in epoca futura certi film faranno ridere invece che piangere, faranno pietà invece che riscuotere il pieno successo. L'attore

⁹ V. Talli, *Eleonora Duse*, in «La Lettura, rivista mensile del Corriere della Sera», 1° giugno 1924, pp. 405-6 (corsivo nostro); cit. in M. P. PAGANI, *Aprile 1924: fiori di carta per Eleonora Duse* cit., pp. 91-2.

¹⁰ O. SIGNORELLI, *Eleonora Duse*, Roma 1955, p. 46.

quando muore deve morire. Basta! Deve sparire! Non deve lasciare quest'ombra, questa falsa vita. È una cosa falsa.¹¹

Il punto di vista di Eduardo è squisitamente interno al mestiere. È l'attore, non il drammaturgo, che parla, che vede fotografata la sua arte recisa al suo nascere dal rapporto con il pubblico. Trasforma una relazione in immagine permanente, anche se in movimento, ma senza la plasticità, l'energia e l'inevitabile contingenza della relazione con il pubblico. Il tempo si è fermato sulla soglia della relazione. Le variazioni tra una replica e l'altra sono, ovviamente, impossibili, ma soprattutto l'interpretazione fissata dall'attore ("la rigidità immutabile della struttura psichica" direbbe Talli) manca del suo naturale interlocutore, può solo essere immaginato o nei migliori casi surrogato. L'attore è, dunque, espropriato a sé stesso; da soggetto diventa oggetto di una relazione, differita dal tempo del suo manifestarsi e di cui ha perso il controllo. Una condizione che ricorda da vicino la condizione di una persona fotografata secondo Barthes: "un soggetto che si sente divenire oggetto".¹² L'attore viene così escluso dall'*evento narrativo* che produce l'efficacia del senso (recitare di fronte al pubblico) e resta cristallizzato nell'*evento narrato* prodotto una volta per tutte davanti l'obbiettivo della camera.

In realtà la posizione di Eduardo è più articolata, altrimenti non avremmo avuto film come *Filumena Marturano* o *Non ti pago* e i cicli delle sue commedie alla televisione. Eppure, se la camera cristallizza l'arte teatrale dell'attore, da un punto di vista interno al mestiere questi "spettacoli morti" portano in sé un seme che può germogliare. Dipende dallo sguardo che li scruta. Nel caso di Eduardo un esempio interessante è rappresentato da Lino Musella che in *tavola, tavola chiodo, chiodo* fa rivivere Eduardo, ne accoglie la lezione tecnica e civile, anche se lo non ha mai visto recitare dal vivo. Per lui Eduardo è quell'attore che ha lasciato tracce di sé nelle registrazioni televisive viste e riviste sino a consumare i vecchi VHS che le conservavano. Un seme lanciato attraverso il tempo che ha trovato un terreno fertile.

Anche se la Duse non aveva la stessa consapevolezza di Eduardo, in *Cenere*, l'unico film interpretato, ci permette di farci un'idea della sua recitazione.¹³ Basta

¹¹ E. DE FILIPPO, *Lezioni di teatro all'Università di Roma "La Sapienza"*, a cura di P. Quarenghi, Einaudi, Torino 1986, p. 138.

¹² R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, pp. 15 e sgg. (ed originale Paris 1980).

¹³ La bibliografia di *Cenere* è piuttosto copiosa rimando a *Eleonora Duse an Cenere (Ashes), Centennial Essays*, a cura di M.P. Pagani e P. Fryer, Mac Farland & Company, Jefferson North Carolina 2016 che tra l'altro accoglie un interessante saggio di M. I. BIGGI, *L'art du silence! La fièvre, depuis cette offre di Griffith, je n'à révélé que de film! "Cenere" through Duse's Letters to Her Daughter Enrichetta*. Per un'analisi della recitazione vedi C. MOLINARI, *L'attrice divina, Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985, pp. 237 e sgg., M. SCHINO, *Nota su "Cenere" una linea continua di spezzature in «Teatro e Storia», n. 16, 1994; ID., Il teatro di Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma 2008, pp. 397 e sgg. e

mettere in relazione i due attori protagonisti. Un comune codice gestuale si articola in prospettive divergenti; da un lato Febo Mari che ripete le convenzioni dei cliché della cultura plastica della recitazione e la Duse che pur condividendo una comune matrice, li trascende. Il film ci fa intuire in cosa consistesse la “naturalità” della grande attrice che la critica e i ricordi degli spettatori ammirati ci testimoniano.

Ma quello che ci preme notare è che lo sguardo “interessato” di colui che osserva può trasportare il documento audiovisivo sul piano della trasmissione dei saperi; così come accadeva nel teatro di una volta, quando spiare i compagni d’arte più esperti, durante uno spettacolo condiviso, era un aspetto essenziale di perfezionamento del mestiere. Questo implicava una relazione, *una storia*, tutta interna al meccanismo degli spettacoli che poteva essere agita in modo più o meno cosciente da chi la viveva.

In altre parole, l’osservazione di Taviani che abbiamo chiamato in causa all’avvio di questo discorso ha valore anche sull’altra sponda dell’universo teatrale, quello dei compagni d’arte. Nelle storie vissute con i compagni, l’insegnamento interno al mestiere rimane impastato con affetti e ricordi, cioè al vissuto di ciascun attore. Anch’esso vive nella sostanza di una ferita della memoria. In questo caso, però, non si tratta di un’immagine ma dell’imitazione di un’azione agita e fatta propria dai corpi e dalle voci e così trasmessa da generazione a generazione, più o meno coscientemente, finché quei gesti e quelle voci si affievoliscono per scomparire o trasformarsi sino a diventare irriconoscibili.

Tra queste due sponde, compagni d’arte e pubblico, vive l’eredità di un attore.

La “storia” tra Eleonora Duse e Memo Benassi

Memo Benassi si considerava, ed era considerato, un allievo della Duse. Ma Eleonora Duse riconosceva di essere la maestra di Benassi?

La grande attrice non credeva nell’insegnamento.

Il 20 giugno 1922 al Théâtre Eduard VII, allora in grande voga per i successi di Sacha Guitry, Eleonora Duse assiste a *Guibour*, un mistero francese del IV secolo, e a un recital, *Six siècle de chansons françaises*, messi in scena dalla vecchia amica Yvette Guilbert attorniata dalle allieve della sua scuola americana che la cantante aveva

Eleonora Duse, Storia e immagini di una rivoluzione teatrale, Carocci, Roma 2023, pp. 253 e sgg. Restano molto importanti le pagine di O. SIGNORELLI, *Eleonora Duse* cit., pp. 316 e sgg. dedicate all’interesse della Duse per il cinema e a *Cenere*.

portato con sé al ritorno in Europa e con le quali sperava di replicare la sua esperienza pedagogica in Francia o in Belgio.¹⁴ Alla fine dello spettacolo le due amiche s'incontrano e la Duse esprime tutto il suo scetticismo e la sua avversione per qualsiasi tentativo di insegnare l'arte:

Quando venne al Théâtre Eduard VII per assistere al mio concerto, – ricorda Yvette Guilbert nelle sue memorie – vedendomi attorniata dalle mie giovani allieve americane che mi avevano seguito in Europa, mi disse: “Ah come sei buona, Yvette, di permettere a queste scolare di apparire al tuo fianco!” E poiché rimasi sorpresa aggiunse: “Ma si... Ma si... Quello che tu fai e di una deliziosa modestia... queste piccole lo capiscono? Tu pensi di insegnarle il tuo ‘dono’? No, Yvette, no!... Pesi forse che qualcuno ti ha insegnato quello che tu sai? No! No! Forse qualcuno mi ha insegnato il talento? No! No! Puoi forse dare delle anime? No! Pensi siano in grado di comprendere la tua? No! Allora stai attenta, isolati, offrirti solo all'arte, non a loro!”

“Ma questo le incoraggia, Duse!...”

Questo prova che sono delle bestie! Tu sei l'esempio più scoraggiante che ci sia, Yvette! No, suvvia, Quello che forma i nostri talenti non s'impara se non hai 'Dio sotto la pelle' – come dice il poeta – non c'è niente da fare.”¹⁵

Yvette Guilbert non dovette stupirsi della brutale raccomandazione della Duse, conosceva bene la diffidenza dell'amica per l'insegnamento, soprattutto in seguito ai reiterati rifiuti opposti ai suoi insistenti inviti a partecipare alla fondazione della sua scuola newyorkese subito dopo la Prima guerra mondiale. Nel 1920 infatti la Duse le rispondeva:

[...] Mia cara Yvette, ti voglio bene e ti auguro di riuscire, e voglio il tuo bene, ma non so *come* dire sì alla tua offerta, perché non so proprio in cosa mi impegno [...] *io non so scrivere* e non capisco nulla in fondo al mio spirito, come farei, io, per *insegnare agli altri* questa cosa... che la gente chiama: *Arte...*

E io *Anima*

Arte: “nascondere la propria arte”

Arte: Vita –

Scuola – non scuola –

¹⁴ Parte delle vicende dell'avventura pedagogica di Yvette Guilbert sono ricostruite da S. MEI, *Essere artista, Eleonora Duse e Yvette Guilbert; storia di un'amicizia*, Editori & Spettacolo, Spoleto 201, pp. 187 e sgg. La cantante aveva tentato di coinvolgere Eleonora Duse nella sua scuola a New York, pensando anche che il prestigio di cui godeva l'attrice avrebbe facilitato la ricerca di fondi. Le vicende della scuola si trovano descritte nel libro di Y. GUILBERT, *La passante émerveillé*, Grasset, Paris 1929, pp. 140 e sgg., dove però non si fa cenno della Duse, ma si raccontano i difficili rapporti con i mecenati americani.

¹⁵ Y. GUILBERT, *La chanson de ma vie*, Grasset, Paris 1995, pp. 248-249 (Prima ed. 1927).

Perché che cosa avremmo fatto tu e io in una scuola (Orrore) noi due nei giorni della nostra forza e giovinezza? – Allora, con quale coraggio dire ora agli altri “passate di là”? [...]

Come conciliare “lezioni” e la mia mancanza di lezioni? [...] la sola certezza è la tua arte ma, come insegnarla a degli imbecilli, non lo so! [...] Dunque, ti dico di nuovo che non lo so ancora come agganciarli ad una scuola ed essere utile...¹⁶

L'avversione della Duse all'insegnamento era profondamente radicata nella sua esperienza di figlia d'arte. Per lei la pedagogia non poteva essere, come per i padri della regia, uno strumento di rinnovamento dell'arte perché le era impossibile pensarla al di fuori delle pratiche che aveva conosciuto. Nella microsocietà degli attori tutto era regolato all'interno del sistema produttivo e in funzione delle necessità della persona.¹⁷ Ciascuno doveva apprendere per imitazione dai compagni più esperti nell'esercizio del mestiere e nel quadro dell'organizzazione gerarchica dei ruoli che rappresentava il portato di una collaudata tradizione. Si doveva individuare ciò che era necessario e spiare nella pratica dei colleghi più esperti le soluzioni più opportune. A volte un attore poteva diventare un maestro,¹⁸ cioè avere degli allievi ma non esisteva un sistema didattico strutturato a cui affidarsi, si trattava di rapporti diretti e personali all'interno della Compagnia di cui maestro e allievo facevano parte. In questo quadro il momento del “concerto”, a cui i principianti dovevano assistere per intero, aveva una funzione di addestramento quando il capocomico stabiliva movimenti, entrate o chiariva il senso delle azioni nella situazione data e, a volte, la relativa intonazione della battuta. Inoltre, i giovani figli d'arte erano sottoposti a una severa disciplina che li obbligava ad accettare senza lagnarsi le regole della gerarchia che consistevano nel seguire indicazioni e correzioni dei genitori, degli attori esperti e del direttore. L'apprendimento avveniva per imitazione, dunque per ripetizione, e l'efficacia di ciò di cui ci si appropriava veniva sempre testato dall'effetto che produceva sul pubblico. Infine, perché un attore potesse distinguersi occorreva andare al di là della mera riproduzione dei modelli tradizionali at-

¹⁶ Lettera della Duse a Yvette Guilbert, Venezia, Hotel Britannia Biblioteca e Museo Teatrale alla Scala, Collezione Autografi 7678 di cui esiste anche una minuta alla Fondazione Giorgio Cini, Archivio Duse (da Duse a Guilbert 3/1920). Cito dalla trascrizione parziale in S. MEI, *Essere artista...* cit., pp. 179-80. La lettera è in francese, traduzione nostra.

¹⁷ A. Colomberti parla esplicitamente, seppur brevemente, di un addestramento degli attori nel paragrafo *L'educazione artistica dei figli d'arte* nella “Prefazione” a *Notizie storiche dei più distinti comici e comiche che illustrarono le scene italiane dal 1780 al 1880, precedute da una breve descrizione del risorgimento del teatro in Italia e del progresso di esso e decadenza dal 1200 al 1860, con note e commenti*, [1881] pubblicate a cura di A. Bentoglio in A. COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani, Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, vol. I, Bulzoni, Roma 2009.

¹⁸ A. COLOMBERTI, *L'educazione artistica...* cit., n. 9, p. 50.

traverso una ripetizione creativa, sempre nella logica dei ruoli, che definiva la personalità artistica di ciascuno. Si trattava di un sistema molto vicino alla trasmissione dei saperi del corpo in una cultura orale.¹⁹

Per la Duse, dunque, il mestiere non era arte. Perché l'attore potesse diventare un artista occorreva un superamento di sé e delle pratiche consegnate dalla tradizione attraverso una imperscrutabile osmosi nella persona. Arte e vita erano una cosa sola, così come ragione e sentimento.

In una celebre lettera a Enrico Polese agente e direttore dell'“Arte Drammatica” scrive:

È *d'arte* che volevate vi parlassi?

E pare a voi che *d'arte* se ne possa parlare? Sarebbe lo stesso che spiegare l'amore. Da quella *via crucis* ci siamo passati tutti – tutti ne hanno parlato e nessuno – nessuno – lo ha definito *completamente*.

Si ama – come si ama – e si è artisti – come si sente. *I precetti, le convinzioni – le tradizioni sopra a tutto – in arte non valgono nulla*. Vi sono tanti modi di amare e vi sono altrettante manifestazioni *d'arte*. Vi è l'amore che innalza e conduce a buone cose – e vi è l'amore che assorbe ogni volontà, ogni forza, ogni linea *d'intelligenza*. Secondo me questo è il più vero – ma certamente è il fatale... Così in arte – che talvolta si rivela come l'espressione e l'espansione di un'anima – si ha per risultato – *d'arrivare a quella data altezza – che il sentimento e la passione le imprimono*. *Chi pretende d'insegnare l'arte – non ne capisce proprio nulla*²⁰

“Si è artisti come si sente”, oggettivare il mestiere, spiegare l'arte, appartiene all'altro emisfero del teatro, quello del pubblico e dei critici. Per gli attori, i compagni *d'arte*, apprendere da chi si considera un maestro è una questione di sensibilità e non è l'imitazione che conta, almeno non è il fattore decisivo.

Una sera dopo uno spettacolo il giovane Benassi è convocato in camerino dalla Duse che, preoccupata, lo ammonisce: “Benassi, la prego, non mi imiti troppo”.²¹

¹⁹ La trasmissione dei saperi del corpo è regolata da tre elementi strutturali che prendono forme diverse secondo i contesti in cui sono agiti: 1) non c'è trasmissione se non c'è tradizione; 2) il gesto deve provenire da una persona autorevole (riconosciuta come tale dal gruppo); 3) il gesto deve essere efficace (cioè verificato in rapporto al soggetto e alla situazione in cui si produce). Cfr. M. MAUSS in *Les techniques du corps. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934*, in «Journal de psychologie normale et pathologique», XXXII, 1935. Traduzione italiana parziale nel volume ID., *Teoria generale della magia e altri saggi*, con un'introduzione di C. Lévi-Strauss, Einaudi, Torino 1965, pp. 383 e sgg. Tutti e tre questi requisiti si trovano nella microsocietà dei figli *d'arte*.

²⁰ Lettera di Eleonora Duse a Enrico Polese in O. SIGNORELLI, *Eleonora Duse* cit., p. 55.

²¹ Lo riferisce Glauco Mauri che in giovinezza ha fatto Compagnia con Memo Benassi il quale, sollecitato dalla curiosità del giovane attore, si abbandonava volentieri a rievocare i tempi in cui aveva recitato con Eleonora Duse. Cfr. G. MAURI, *Le lacrime della Duse, Ritratto di un artista da vecchio*, a cura di M. Paladini, Falso Piano, Alessandria 2023, p. 98, e l'intervista contenuta in M. PALADINI, *Memo Benassi, Attore indipendente*, Parma 1997, p. 148.

Il giovane attore non era un figlio d'arte.²² Aveva studiato violoncello al conservatorio di Parma e poi a Milano (ma non termina gli studi), e la sera frequenta parallelamente i corsi *à la mode* di Teresina Boetti Valvassura²³ che aveva una scuola privata legata ai Filodrammatici. Avendo già fatto delle esperienze con la Compagnia di Teresa Mariani, nel 1913 è scritturato dalla Compagnia di Tumiati, ma nel 1915 entra come generico nella Compagnia di Ermete Novelli che lo nota al saggio della Boetti,²⁴ per passare alla Stabile del Teatro Manzoni diretta da Marco Praga, e come primo amoroso e primo attor giovane nella Compagnia di Luigi Carini finché, segnalato da Marco Praga, nel 1921, cioè a 35 anni, è chiamato a ricoprire il ruolo di primo attore giovane nella Compagnia di Eleonora Duse e Ermete Zacconi recitando le parti dello Straniero nella *Donna del Mare* e di Giulio Querceta ne' *La porta chiusa* di Praga. Dopo una breve pausa estiva nella Benelliana, è richiamato nella Compagnia della grande attrice per la fatale tournée del 1924 negli Stati Uniti, mantenendole le sue parti tra cui quella di Osvald negli *Spettri*.

Orio Vergani, in un articolo scritto alla vigilia della morte di Benassi, racconta un episodio che ci permette di intravedere la "storia" tra il primo attor giovane e la Duse:

Eravamo quasi ragazzi, e lui giovane ancora quasi ignoto, quando Eleonora Duse lo volle vicino a sé. Marco Praga lo aveva sentito recitare nella Porta chiusa vicino a Luigi Carini. Disse alla Duse: "C'è un solo giovane che può recitare vicino a lei, signora Duse, la parte del figlio della Porta chiusa"; Benassi non aveva ancora trent'anni: non aveva mai udito e nemmeno visto la Duse. Non la vide nemmeno alle prove, poiché la grandissima attrice doveva risparmiare al massimo le poche forze della sua malferma salute. Benassi ripassava la parte, alle prove, con l'amministratore della Compagnia che gli andava leggendo le battute che sarebbero state poi dette, la sera della prima rappresentazione, dalla grande "ritornante". Venne, quella sera, il momento della grande scena in cui la Madre fa il mesto patetico racconto della propria esistenza e del proprio peccato al Figlio. Seduto sul tappeto davanti al divano su cui stava la Duse, Benassi taceva durante tutto il racconto. Quando la Duse ebbe detto l'ultima parola, il giovane attore fu schiantato, paralizzato, inchiodato dalla emozione. Con la testa, filialmente, sulle ginocchia di lei, non riusciva più a pronunciare parola. La Duse capì cosa significava quel silenzio. Con una lunga materna carezza, e con una frase detta a bassissima voce "Su... Benassi...

²² Di Memo Benassi non esiste un'autobiografia ma degli articoli autobiografici pubblicati in «Film», VIII, 1944 nei numeri 29 (*Ho cominciato cantando*), 30 (*Con Armando e Tina*), 32 (*Con Marco Praga*), 34 (*Tempo di guerra*), 35 (*Quando ero con la Duse*), 36 (*Viaggi e avventure*), 37 (*Amo il mio pubblico come me stesso*) e 38 (*Cinematografo*). Le notizie sui suoi inizi sono contraddittorie osserva giustamente M. PALADINI, *Memo Benassi...* cit., pp. 21-22.

²³ M. BENASSI, *Quando ero con la Duse*, in «Film», VIII, 35, 23-9-1944, p. 4.

²⁴ L. RIDENTI, *La Duse minore*, Gherardo Casini Editore, Roma 1966, pp. 92-3.

Non si commuova... Tocca a lei... Il pubblico aspetta...”, gli ridette animo e voce. E l’attore quasi sconosciuto fu del tutto degno di lei.²⁵

Vergani deve avere appreso questo episodio direttamente o indirettamente da Benassi che amava rievocare le sue esperienze con la Duse con chi era in confidenza. Il racconto è un po’ romanzato. Lo scrittore esagera dicendo che Benassi non aveva “mai udito e nemmeno visto” la Duse poiché a Torino nel 1921 la *Porta Aperta* fu rappresentata dopo la *Donna del mare* (5 maggio) dove l’attore interpretava lo Straniero che compare al terzo e al quinto atto e dunque poteva senza difficoltà spiare in quinta, com’era del resto abitudine dei giovani attori; figurarsi in un’occasione come il ritorno alle scene dopo dodici anni della più grande attrice italiana. Al di là degli artifici retorici della scrittura la delicata tenerezza della carezza si intona assai bene al carattere della Duse e apre uno squarcio sulla qualità dei rapporti che potevano intercorrere tra una maestra come la Duse e un allievo sregolato, esuberante, tormentato e pieno di talento come Benassi. L’attrice doveva avere una certa stima per il suo primo attor giovane dal momento che fece in modo di affidargli una parte importante per il debutto torinese del 1921:²⁶

Per quanto Carminati fosse primo attore, non da meno si consideravano Benassi e Lupi. La Duse se ne ricordò appena distribuite le parti di *Donna del mare* che doveva essere il primo spettacolo. Chiaro che Benassi aspettasse la parte, chiaro che la Duse volesse dargliela,²⁷ ma lo vietava il contratto di Carminati. Con molta diplomazia fece avere a Carminati un biglietto con queste parole “Caro Tullio (no Carminatello), se voi volete recitare nel ruolo che vi spetta, debbo licenziare o Lupi o Benassi: scegliete voi quale dei due.” Gioco scoperto: senza Lupi e Benassi non avrebbe poi potuto recitare *La porta chiusa* [...]. Ma Carminati rese la pariglia con altrettanta diplomazia: rispose pronto e per iscritto: “Ma nessuno dei due naturalmente” rinunciando alla parte.²⁸

L’abile manovra per eludere la gerarchia dei ruoli, oltre che l’episodio della carezza, testimoniano l’interesse dell’attrice per il giovane attore che si manifesta secondo le consuetudini della tradizione. Il riconoscimento di un allievo consiste

²⁵ O. VERGANI, *Benassi, il pubblico ti aspetta*, in «Il Dramma», n. 245, febr. 1957, p. 50.

²⁶ Sin dall’inizio la Duse aveva stima per Benassi lo attesta uno stralcio di un diario inedito di Silvio d’Amico (*Colloqui con la Duse* in G. GUERRIERI, *Eleonora Duse nel suo tempo*, Quaderni del Piccolo Teatro. n. 3, Milano 1962, p. 80). Il critico si trovava a Torino il 7 maggio 1921 a colloquio con l’attrice e appunta: «È assai soddisfatta dell’immensa bontà di Zacconi, e della docilità della sua compagnia. Trova buono Benassi. Io le spiego in che e perché Zacconi a me non piace, e lei mi fa intendere che mi da ragione: di Osvaldo, mi dice chiaramente: No! No! – e aggiunge che vuol far gli *Spettri* con Benassi se, come pare, questo giovine verrà con lei».

²⁷ La parte in questione è quella dello Straniero.

²⁸ L. RIDENTI, *La Duse minore* cit., pp. 108-9.

nell'interesse per il suo lavoro dentro il microcosmo della Compagnia. La Duse disse una volta a Cécile Sorel che il valore di un'attrice "è nel dono di noi stesse agli altri"²⁹ e questo comprende anche il rapporto con i compagni d'arte. A Benassi la Duse si donò, forse riconoscendo nell'inquietudine, nella febbre artistica, nel mescolare arte e vita del giovane attore qualcosa che le apparteneva. Della stima e dell'attenzione di lei ne abbiamo testimonianze indirette dal rispetto, affetto e assoluta dedizione dell'allievo che durarono tutta una vita. "Vicino a Eleonora – disse Benassi - ho compreso cosa vuol dire recitare, vivere del teatro per il teatro, interpretare annullarsi nel personaggio pur conservando integra la propria personalità."³⁰ Intravediamo così la forma che poteva prendere, non escludendo affatto la sfera degli affetti, il rapporto di un allievo nei confronti del maestro nei canoni dell'antico apprendistato degli attori ottocenteschi, come era avvenuto, per esempio, tra la Tessero e la Ristori o tra Salvini e Rossi con Modena. Una specie di rapporto filiale, di discendenza e di affetto in cui l'allievo riconosceva di dipendere nella sua formazione dall'influenza del maestro d'arte (e spesso di vita) preso a modello. Un modello che andava imitato ma anche elaborato. Agli esordi di Benassi il mondo dei figli d'arte era ormai irrimediabilmente compromesso. La vita nelle compagnie era mutata, molti attori, come lui del resto, provenivano da corsi di studio più o meno regolari o da scuole di teatro. Le abitudini dei figli d'arte in cui erano stati allevati attori come Novelli, Zacconi e la stessa Duse si andavano lentamente dissolvendo. Sopravviveva una solidarietà tra i compagni e un senso di comunità dovuta alla vita girovaga che continuava ad esistere obbligata dalle caratteristiche del lavoro teatrale in Italia. Tuttavia, per gli attori di scuola l'apprendistato non si concludeva al compimento degli studi ma si perfezionava nella vita di palcoscenico lasciando così sopravvivere le vecchie forme pedagogiche interne all'esercizio del mestiere. Continuavano, dunque, i rapporti di filiazione tra i debuttanti e gli attori più esperti che erano considerati modelli da imitare e depositari delle tradizioni. Benassi ebbe la fortuna di incontrare la Duse che per lui rappresentò il modello più alto e irraggiungibile dell'arte interpretativa. Ma insieme alla più completa ammirazione per l'arte dell'attrice si mescolarono i sentimenti di un vero e proprio affetto e devozione filiale, come era abbastanza consueto nelle tradizioni dei comici. Del resto, disgiungere l'insegnamento dagli affetti soprattutto in un mestiere che non modella opere ma il proprio corpo è quasi impossibile. Qui più che mai l'insegnamento è legato all'Eros come voleva Platone. Questo è certamente il caso di Benassi che per il suo carattere scostante, attraversato da improvvisi sarcasmi e inaspettate generosità, si era convinto che nessuno gli volesse bene ma con una eccezione. Una volta confessò agli amici più intimi, alquanto sconcertati,

²⁹ O. SIGNORELLI, *Eleonora Duse* cit., p. 287.

³⁰ M. BENASSI, *L'ultimo viaggio di Eleonora* cit., p. 35.

“di aver *sentito* solo il bene della Duse”.³¹ La mancanza della “Signora” era come lo strazio di un lutto non elaborato. Gian Antonio Cibotto, che nelle ombre del crepuscolo cercava nel piccolo cimitero di Asolo la tomba della Duse, è stato testimone di una singolare scena:

Mentre mi aprivo a fatica un varco tra le piante di sempreverde, mi sorprese una voce, quasi un mormorio, che a volte si trasformava in un lamento.

Vinto il primo momento di sorpresa, avanzai in silenzio, guardingo, e, fatti pochi passi intravvidi un uomo sdraiato per terra, di fianco a una tomba.

Parlava lentamente, come se stesse conversando con qualcuno da informare su cose e avvenimenti di grande interesse. Ogni tanto però s’interrompeva, e dopo un lungo sospiro, usciva in meste invocazioni, nelle quali ricorreva sempre il nome di Eleonora.

Per timore di possibili reazioni, magari di un gesto inconsulto, nel caso si fosse accorto di una presenza estranea, mi allontanai...³²

Quell’uomo non subito riconosciuto dal critico era Memo Benassi. Lucio Ridenti ci ha lasciato un ritratto assai vivo dell’attore avendolo conosciuto bene sin dalla giovinezza quando condivise con lui la scuola di Teresina Boetti Valvassura e la scrittura nella Compagnia di Novelli. Le sue osservazioni sull’influenza esercitata dalla Duse nel corso della carriera dell’amico confermano ciò che andiamo argomentando:

Se si dovesse [...] fare un bilancio dell’utile dato dalla Duse ai suoi attori, dovremmo affermare che solo l’incontro Duse-Benassi fu proficuo: un frutto veramente positivo di quel ritorno alle scene della *Divina*, per il perfezionamento di una personalità non facile e non comune. La Duse influenzò, raffinò e perfino esaltò un attore di qualità eccezionali, ma difficile per la discontinuità della sua arte; raramente egli riusciva a mantenere in equilibrio un’intera interpretazione. La Duse, permettendo a quelle forze di appoggiarsi al suo temperamento, suggerendogli con l’esempio come impostare un personaggio e renderlo partecipe della propria sofferenza, perfezionò Benassi. Che ne fu consapevole e divenne un vero interprete, sia pure alla maniera dusiana - data l’aderenza non poteva sfuggire - ed in alcune grandi figure (*Shylock*, del “Mercante di Venezia”; *Porfirio*, in “Delitto e castigo”; *Tersite*, in “Troilo e Cressida”; *Vierscinin* [sic] in “Le tre sorelle”, ecc.) fu superbo. Con la Duse aveva affrontato vittoriosamente la prova di essere *Osvaldo* in “Spettri” di Ibsen, interpretazione che con *Leonardo* in “Città morta” rimase sempre nel suo repertorio.

³¹ L. RIDENTI, *La Duse minore* cit., p. 102.

³² M. BENASSI, *L’ultimo viaggio di Eleonora* cit., p. 11.

Per altro verso – un sentimento artistico profondo e illuminante – Benassi, come Galvani si esaltò della Duse e se e fece un mito, mettendola fuori di ogni altra possibilità artistica, vivendo di continue reminiscenze. Se dunque Benassi toccò talvolta la perfezione, e la toccò, l'aiuto a quel compimento gli venne dall'incontro con la Duse.³³

Vivere nell'eco di un mito è il tratto più caratteristico dell'arte di Benassi, almeno a detta di chi ha avuto la fortuna di vederlo dal vivo. Noi, che per ragioni anagrafiche non abbiamo avuto questa fortuna lo possiamo solo intuire attraverso le interpretazioni cinematografiche e televisive. Il monologo del pentimento di Claudio nell'*Amleto* di Gassman³⁴ ci ha conservato un'interpretazione affascinante del rimorso del re usurpatore. Le parole schioccano in una dizione limpida colorita da un respiro cangiante che improvvisamente si apre ad impennate musicali, ritorno al sussurro e dosa drammaticamente la sincerità del pentimento con il dubbio del perdono. Una recitazione in bilico tra l'eloquio semplice della riflessione con improvvisi squarci che arrivano quasi al canto. È forse in questa mobilità delle dinamiche che possiamo ritrovare l'eco della voce della Duse così come ce la raccontano i testimoni dell'epoca sua? Noi possiamo solo supporre, il ricordo della grande attrice si è spento, restano solo parole senza suono.

In un brevissimo scritto, *L'ultimo viaggio di Eleonora*, Benassi rievoca l'ultima tournée della Duse in America e incastonato in una riflessione sulla vanità degli attori, un bagliore ci offre uno sguardo interno al mestiere sulla sopravvivenza dell'arte dei maestri:

La vanità degli attori è assai meno colpevole di quella di un poeta; perché essi vivono poco, e l'eco della loro voce si trova sempre più lontana in quella degli allievi, sino a spegnersi: non è insomma se non un elevato istinto di conservazione.³⁵

Se gli echi della voce della Duse si ritrovano in Benassi, come constatava Ridenti, allora non è del tutto illegittimo cercarli, riallacciando i fili del tempo, anche in Glauco Mauri che lavorò con Benassi ed ebbe per lui stima ed affetto.

³³ L. RIDENTI, *La Duse minore* cit., pp. 94-95.

³⁴ *Amleto*, William Shakespeare, rg. teatrale V. Gassman, rg. TV C. Fino, mus.or. G. Piccioli, DVD-Video (160 min.): b/n e col., sonoro, Roma, RAI Trade e Milano, Fabbri Editori, 2008. Registrazione TV del 1955.

³⁵ M. BENASSI, *L'ultimo viaggio di Eleonora* cit., pp. 22-3.

La "storia" tra Memo Benassi e Glauco Mauri

L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" ha rappresentato a partire dalla seconda metà del Novecento il luogo privilegiato della formazione dell'attore interprete. Il progetto didattico del suo fondatore grazie ad abili mediazioni con la cultura teatrale italiana e con il suo sistema produttivo, rappresentato dalle compagnie di giro, ha retto al tempo, pur con molteplici aggiustamenti, sin quasi ad oggi.

Dopo la morte di d'Amico, Orazio Costa radicalizza la poetica dell'attore interprete sottraendolo a quella struttura di mediazione tipica della tradizione italiana costituita dalla creazione del personaggio. Costa infatti sosteneva che l'interpretazione consisteva nel rispetto scrupoloso del senso della parola. Questo inevitabilmente conduceva alla percezione del processo creativo dell'autore e grazie ad esso al personaggio, non più ingombrato da alcuna preoccupazione di rispecchiamento del reale perché "non c'è altro personaggio che la battuta".³⁶

Glauco Mauri³⁷ è stato allievo dell'Accademia dal 1949 al 1952 quando l'influenza di Costa cominciava a farsi sentire anche se contenuta nel sistema di mediazione perseguito da d'Amico. Ebbe come docenti Wanda Capodaglio, Mario Pelosini, Orazio Costa, Sergio Tofano e Vittorio Gassman.³⁸ Un corpo docente che è eloquente testimonianza della strategia pedagogica di d'Amico. Da un lato i giovani formati dalla stessa accademia (Costa e Gassman) che rappresentavano, anche se con visioni diverse il nuovo teatro di regia votato alla fedele interpretazione dei testi; dall'altro degli attori d'esperienza che si erano distinti per la loro vocazione di interpreti raffinati e attenti a un repertorio d'arte, ma la cui militanza nelle compagnie primarie della prima metà del Novecento ne faceva anche dei testimoni (critici) delle tradizionali pratiche attoriali della cultura teatrale di cui il *Teatro all'antica italiana* è un esempio perfetto.³⁹

³⁶ O. COSTA, *La regia teatrale*, in «Rivista Italiana del Dramma», a. III, vol. II, 1939, p. 87.

³⁷ Su Mauri si possono utilmente consultare oltre la voce di B. Schacherl dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, Aggiornamento 1955-1965, *ad nomen*, C. CITRO, *Glauco Mauri, La poesia del teatro*, Bulzoni, Roma 2011, M. TESEI, *Glauco Mauri e il mestiere dell'attore, Vita, incontri e passioni di un grande uomo di teatro*, Nuova Dimensione, 2014 e la recente autobiografia G. MAURI, *Le lacrime della Duse* cit.

³⁸ M. GIAMUSSO, *La fabbrica degli attori*, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Direzione Generale delle informazioni dell'editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, Roma, s.d. (1990?), pp. 326-331. Mauri inoltre ricorda più volte i suoi maestri accademici nelle memorie e nelle dichiarazioni contenute in C. CITRO, *Glauco Mauri* cit., pp. 34 e sgg., M. TESEI, *Glauco Mauri e il mestiere dell'attore...* cit., pp. 27 e sgg.

³⁹ S. TOFANO, *Il teatro all'antica italiana*, Rizzoli, Milano 1965 e recentemente riedito da Adelphi nel 2017.

L'educazione teatrale di Mauri conclusa brillantemente in seno all'Accademia, non finisce con essa. Benché Orazio Costa ne avesse grande stima e l'allievo lo ritenesse il suo principale e più importante maestro, il giovane attore quando inizia la sua carriera ed ottiene importanti scritture che lo portano a contatto con i grandi attori del tempo (Santuccio, Benassi, Ricci, scopre un'altra pedagogia, quella delle antiche pratiche di Compagnia:

L'Accademia è stata importantissima ma stare, non solo in scena ma anche in quinta ad ascoltare le grandi interpretazioni, per me è stata una vera scuola.⁴⁰

Ascoltare (e la parola ha un senso che non si esaurisce in una mera dimensione aurale) per *rubare* il mestiere:

Quando non ero in scena, stavo in quinta ad ascoltare, ad imparare... e diciamo pure a "rubare" cose che poi rendevo mie.⁴¹

Questa attitudine recuperava le antiche pratiche pedagogiche. Rubare significava un'attitudine attiva nell'apprendimento. *Ascoltare* per discernere ciò di cui si ha bisogno e riadattarlo alle proprie esigenze, affinare lo sguardo e arricchire i propri mezzi. Così la formazione di Mauri si completa aggiungendo al metodo per lo più depositario della scuola ufficiale, una didattica attiva in cui si sceglie ciò che è necessario alla propria crescita.

La figura di riferimento in questo secondo apprendistato è Memo Benassi. Un'inconsapevole affinità esisteva già tra quest'ultimo e Mauri: il docente di recitazione in versi, Mario Pelosini, la rivelò al giovane attore, intimandogli di non imitare Benassi mentre declamava *La canzone di Bacco* di Lorenzo de' Medici. Tuttavia, Mauri non lo aveva mai visto né sentito.⁴²

Il caso volle che due anni dopo il diploma accademico andasse a lavorare proprio con lui nella Compagnia Stabile del Teatro di via Manzoni a Milano per la parte di Smerdiakov nei *Fratelli Karamazov* diretto da André Barsaq. Fu un grande successo,⁴³ così restò in Compagnia per alcuni anni, durante i quali il giovane attore

⁴⁰ G. MAURI, *Le lacrime della Duse* cit., p. 57.

⁴¹ Ivi, p. 91.

⁴² *Intervista a Glauco Mauri*, in M. PALADINI, *Memo Benassi...* cit., p. 151.

⁴³ Mauri qualche settimana prima del debutto dei *Fratelli Karamazov* aveva scritto a d'Amico delle incertezze e delle preoccupazioni nel lavoro di creazione di Smerdiakov, dopo il felice esito della rappresentazione riceve il 18 ottobre 1953, con commossa soddisfazione, questa lettera affettuosa e compiaciuta del presidente dell'Accademia: «Carissimo, una lettera di Mario Ferrero a Orazio Costa mi ha avvertito, un poco in ritardo, del successo che hai riportato nei Karamazov insieme con Montemurri, successo che non avevo ben rilevato dalla recensione del "Corriere della Sera". Sono andato a comprare tutti gli altri giornali di Milano e ho letto con grandissimo piacere, e fatto leggere ai maestri dell'Accademia, le straordinarie lodi che ti sono state prodigate. Bravo Mauri; e, con te, bravo

strinse cordiali rapporti con l'anziano collega. In tre anni recitarono insieme dodici testi: da Anouilh a D'Annunzio, da Ibsen a Molière, da Shakespeare a Cechov. Spesso, durante gli spostamenti da una piazza all'altra, Benassi condivideva il mezzo di trasporto con Mauri ed Enrico Maria Salerno e in quelle occasioni, sollecitato, raccontava della Duse.

Un episodio che Mauri racconta con dovizia di particolari è particolarmente significativo del suo rapporto di apprendistato con l'allievo della Duse. Nell'estate del 1954 è scritturato da Memo, Benassi per una tournée estiva in Sud America con in repertorio testi di D'Annunzio, Pirandello, Cechov e *Spettri* di Ibsen. La Compagnia s'imbarcò nel Giulio Cesare e al passaggio dell'equatore, com'era consuetudine, ci fu una cena e una festa:

Tranne Laura Carli [la prima attrice] eravamo tutti in II classe e Benassi per l'occasione invitò tutta la Compagnia in I classe. La cena fu una di quelle che non si dimenticano. Il passaggio dell'equatore fu salutato dalle sirene della nave e ci fu un brindisi di tutta la sala. Poi... la festa, dolci a non finire, champagne, liquori, coriandoli, cotillon e l'orchestrina a tutto volume. Terminata la festa i commensali cominciarono ad andare via. Era già notte inoltrata. La Carli e la Fortunato con i loro compagni, attori della Compagnia, e la ragazza che avevamo con noi anche lei con un giovane ufficiale che aveva conosciuto durante la serata, non perdeva tempo. Restammo il grande Benassi ed io. Dopo la gioia e l'allegrezza della festa, l'atmosfera era molto mutata. Gli orchestrali mettevano via i loro strumenti, alcuni camerieri sparcchiavano i tavoli, altri pulivano il pavimento dove erano sparsi tanti coriandoli e cotillon di tutti i colori. Dopo tanto frastuono di allegria era come nato uno strano silenzio rotto solo da qualche parola che i camerieri si scambiavano fra loro; un'atmosfera che aveva in sé una strana malinconia. Un grande Maestro dalla lunga carriera piena di successi ed un giovane in attesa del suo futuro. Non parlavamo ma mi pareva di vedere un velo di tristezza negli occhi di Benassi. A cosa pensava? Ad un certo momento come riprendendosi mi guardò e "Vieni, ti faccio sentire come recitava al Duse" e mi portò nella sua cabina. Era una cabina grande e ben arredata. "Tu siediti là" e mi fece sedere su una poltrona in fondo alla stanza. L'avevo pregato tante volte di parlarmi della Duse, lui l'amava e i suoi racconti avevano fatto innamorare anche me di lei. Volevo cercare di avvicinarmi il più possibile alla sua arte, alla sua poesia. Benassi si tolse la giacca, slacciò il fiocco e sciolse qualche

Montemurri. Ne sono felice, e ve lo dico con cuore paterno. Vorrei poi aggiungere anche un'esortazione; non per guastare la vostra gioia, anzi, per aiutarvi a farla durare negli anni: non inebriatevi troppo del primo successo, non crediate d'aver fatto tutto. Ho conosciuto qualche caso simile al vostro, in cui tutto si è risolto in una fiammata di breve durata, per voi non dev'essere così. Voi dovete far sì che cotesto, nella vostra vita di uomini e d'artisti, sia un punto non d'arrivo ma di partenza; dovrete perseverare e durare. È con questo augurio che vi abbraccio». (Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo d'Amico, lettere, 18/10/1953. Ringrazio Giandomenico Ricaldone per avermi agevolato la consultazione).

bottone della camicia, poi si mise una vestaglia molto ampia e lunga che era posata sul letto. Accese una luce che era alle mie spalle, spense tutte le altre piccole luci che erano sulla parete di fianco e lasciò accesa solo la luce al centro del soffitto. “Aspetta”, andò in bagno e accese tutto il possibile. Uscì e con attenzione socchiuse la porta del bagno in modo che si formasse un taglio di luce preciso che attraversava obliquamente la stanza. Insomma, aveva creato l’illusione di una scena teatrale. Si mise al centro “Ti ho detto che ti facevo sentire come recitava la Duse, ma parlando della Duse non è giusto dire così. La Duse non recitava mai ma interpretava”. E cominciò. Prima di ogni brano diceva il titolo della commedia che avrebbe interpretato. Ebbe inizio una delle emozioni, non so trovare l’aggettivo giusto, più indimenticabili, più commoventi, sconvolgenti, utili, sì utili della mia carriera e della mia vita. *Spettri* di Ibsen, *Casa paterna* di H. Sundermann, *La porta chiusa* di M. Praga, *La città morta* di D’Annunzio, *Edda Gabler* e *La donna del mare* di Ibsen. Si gettava in ginocchio, si stendeva sul divano, perle di sudore gli bagnavano la fronte, piangeva, piangeva, piangeva lacrime vere. Quei suoi capelli bianchi davano una luce magica su quel volto rigato di lacrime. E poi quella voce, non era una voce, era un’orchestra piena di timbri, di sfumature. E il ritmo: un’invenzione continua di passaggi, di variazioni, di sorprese inaspettate. Dopo un parlato secco e veloce, un’improvvisa apertura a un canto pieno di poesia. Ricordava certe aperture pucciniane. Quale immensa ricchezza! Ma io ero veramente lì? Avevo quasi il dubbio che un simile regalo spettasse proprio a me. Alla fine, de *La donna del mare* di Ibsen era in ginocchio, chiuse gli occhi e dopo un lungo silenzio, lentamente si alzò. Mi guardò e vide il mio volto bagnato di lacrime come il suo. Non voglio essere patetico ma devo essere sincero. Volse lo sguardo ai due oblò che si erano leggermente schiariti per l’alba imminente. e ritornammo alla realtà della vita. Mi permisi – come è stato naturale quel gesto – di abbracciarlo e senza dire una parola ci lasciammo.⁴⁴

Una volta arrivati in Sudamerica la Compagnia toccò Rio de Janeiro, Montevideo e la tournée si concluse a Buenos Aires. Alla fine dell’ultima replica degli *Spettri*, Benassi manda a chiamare Mauri:

[...] dopo aver bussato entrai nel suo camerino. Benassi era seduto davanti allo specchio ma non per truccarsi. Quando interpretava il giovane Osvaldo con i suoi capelli bianchi, non cercava mai di apparire più giovane. Era sempre senza trucco, con il suo viso oramai segnato da qualche ruga. La giovinezza di Osvaldo fioriva dalla sua anima e l’esprimeva con la sua arte. Mi disse di chiudere la porta, si alzò e andò al suo baule di teatro, l’aprì. Da una parte vari cassetti chiusi, dall’altra stampelle con i costumi. Cercò tra le stampelle e ne tirò fuori una che era proprio in fondo a tutte. Dalla stampella pendeva una sacca di tela grigia. Mi guardò con un a

⁴⁴ La tournée in Sud America è ricordata spesso da Mauri in riviste, interviste televisive e libri. Scelgo la versione più esauriente contenuta in G. MAURI, *Le lacrime della Duse* cit. pp. 98-100.

strana luce negli occhi e tolse la sacca “Ecco questa è la giacca che indossavo quando facevo Osvaldo con la Duse in America. Ce l’avevo anche a Pittsburgh quando la Duse morì 30 anni fa. Da allora non l’ho più indossata. Volevo metterla qui in America ma ho messo su una pancetta e non mi va più bene. La do a te. Mi chiedi sempre della Duse e so che anche se non l’hai mai conosciuta, le vuoi bene. Custodiscila tu come l’ho custodita io con tanto amore per tanti anni. Tieni è tua”. E andò a sedersi. Era una giacca di velluto nero un po’ vissuta dal tempo, l’aveva data a me. Ma era tutto vero? Non riuscivo a parlare, non sapevo cosa dire, sentivo il cuore battermi forte. Alla fine, riuscii solo a balbettare. “Grazie” ed in silenzio mi voltai per uscire. “Aspetta”. Mi venne vicino prese la giacca in mano e dopo averle dato un ultimo sguardo “E ricorda: su questa spalla ci sono le lacrime della Duse”. Era la spalla sinistra, la spalla su cui la signora Alving piangeva alla fine degli “Spettri” quando il figlio oramai in piena crisi, diceva “Mamma dammi il sole, mamma dammi il sole”. Benassi andò a sedersi e mi guardava nello specchio. Quanto, quanto amava quella giacca che era parte della sua vita e la donava a me. No, non era un semplice dono, era qualcosa di molto, molto di più: un passaggio, un trasmettere al futuro una ricchezza umana del passato. E anche io l’ho data ad una persona che certamente la custodirà e la proteggerà con amore, anche questo è stato un passaggio. La giacca ora ce l’ha Roberto Sturno con il quale da 40 anni, uniti da grande amicizia, facciamo vivere con la nostra Compagnia l’amore per il Teatro.⁴⁵

Questo passaggio di consegne, attestazione di una maestria raggiunta è un gesto che appartiene alla tradizione dei comici e si riprova spesso nel contesto della trasmissione dei saperi orali.

La parabola pedagogica di Mauri si inquadra nella cultura teatrale del secondo dopoguerra: un teatro di regia votato all’interpretazione dei testi i cui personaggi devono essere rigorosamente dedotti dai testi senza la mediazione del sistema dei ruoli o delle convenzioni recitative. Tuttavia, le tradizioni attoriali non sono interamente respinte se servono ad arricchire e affinare le pratiche recitative. Guardare in quinta gli attori di grande esperienza replica dopo replica, spettacolo dopo spettacolo testimonia un preciso interesse per la tradizione che non è in conflitto con il nuovo sistema produttivo. Quest’ultima non è sentita come oppositiva ma depositaria di un “segreto” che può essere criticamente svelato e rifunzionalizzato in un contesto produttivo diverso. Un segno di vitalità della tradizione attoriale italiana che, al netto degli eccessi grand’attoriali colpiti dalle scomuniche di d’Amico, continua ad

⁴⁵ G. MAURI, *Le lacrime della Duse* cit., pp. 103-4. Quando il libro di Mauri era in stampa Roberto Sturno è improvvisamente scomparso. Mi aveva fatto leggere il testo dattiloscritto dell’autobiografia del suo confratello d’arte e vorrei ringraziarlo qui ricordando il suo entusiasmo irresistibile di capocomico e attore innamorato del proprio mestiere.

essere guardata con rispetto e considerata depositaria di un sapere tutt'altro che disprezzabile, ma strumento essenziale per arricchire il bagaglio del mestiere. Il caso di Mauri, caso non isolato nella sua generazione, lo testimonia. Questo però era reso possibile anche da aspetti strutturali del sistema teatrale che mantenevano una somiglianza con quello tradizionale, oggi quasi del tutto scomparsi. Mi riferisco all'abitudine delle compagnie di giro a lunghe tournéee invernali ed estive e che imponevano una nutrita teoria di repliche e un continuo esercizio del mestiere. Una routine che permetteva di completare l'apprendistato al di fuori dei luoghi deputati dell'insegnamento.

Il rapporto tra Mauri e Benassi si iscrive tutto nella prassi della tradizione. Se Costa era stato il maestro dell'Accademia, Benassi è stato il maestro del palcoscenico. Certo la cosa sembra contraddittoria, i due insegnamenti sul piano delle poetiche erano agli opposti ma nella pratica attoriale non lo erano o almeno non erano sentiti come tali da Mauri. Questo ci riporta alle "storie" tra allievo e maestro tutte interne alla cultura dell'attore che non coincidono con le pratiche registiche. Ancora una volta dobbiamo spostarci sulla sponda dei compagni d'arte e cercare di intuire la qualità della relazione che alimenta, in assenza di una didattica esplicita e strutturata, il reciproco riconoscimento della condizione di allievo e maestro.

Benassi esercitò la sua prerogativa di maestro, anche se, a volte, in modi assai poco convenzionali:

Terzo atto de "I fratelli Karamazov": - Benassi che era il padre Fëdor e Ivan erano seduti al tavolo. - ricorda Mauri nelle sue memorie - Ivan cerca di ubriacare il padre per spingerlo a raccontare di quando stuprò la Smerdjacha, una povera prostituta semisvenuta ai bordi di una strada di campagna. Così nacque Smerdjakov che poi Fëdor prese in casa come figlio ma facendo di lui un servo al suo servizio. Ivan vede che Smerdjakov sta ascoltando e vuole insinuargli l'idea di un delitto: il padre non merita altro. Infatti Smerdjakov a un certo punto esasperato da come il padre parla della madre, gli si avvicina alle spalle con aria minacciosa. Sta quasi per afferrarlo alla gola quando il padre se ne accorge e spaventatissimo urla "Vattene, vattene, che cosa vuoi? Vattene!" Smerdjakov fugge, un momento profondamente drammatico. Una sera, il teatro come sempre era pieno, Benassi si volta e senza alcuno spavento, anzi in tono decisamente comico, mi dice "Mi sembri Bella Starace Sainati in "Teresa Raquin, va, va". Una inevitabile grande risata dal pubblico. Bella Starace Sainati era allora una celebre attrice che col marito (Sainati) diede vita con grandissimo successo alla Compagnia del Gran Guignol. E Benassi, come se nulla fosse, riprese ad urlare contro Ivan che per farlo ubriacare gli versava il cognac.⁴⁶

⁴⁶ G. MAURI, *Le lacrime della Duse...* cit., p. 110.

Un ammonimento indimenticabile a non perdere mai la misura del personaggio! Tuttavia, Benassi era anche capace di grande generosità. Sempre durante le repliche dei Fratelli Karamazov l'anziano attore nei ringraziamenti fece uscire il giovane Mauri da solo davanti al pubblico festante. Un modo per marcare la riuscita dell'interpretazione secondo le vecchie tradizioni di compagnia.⁴⁷

Da parte sua Mauri ha più volte riconosciuto che Benassi è stato una fonte di ispirazione. Forse proprio perché sentiva di avere in comune con lui "alcune particolarità tecniche";⁴⁸ ma questo deve aver favorito, non impedito, un rapporto di apprendistato. Non si trattò mai di imitazione, "io ho sempre avuto paura di imitarlo, - confessa Mauri trent'anni dopo - ma nonostante questo è chiaro che subissi il suo fascino"⁴⁹ (e non era fatta anche di fascinazione la relazione pedagogica di Benassi con la Duse?). L'attore ultrasessantenne, memore degli ammonimenti della Duse, doveva esserne consapevole. Forse proprio per questo lo riconosceva come suo allievo, nonostante il sarcasmo e l'ironia graffiante dietro cui nascondeva i suoi sentimenti. Poco prima che morisse, mentre era ricoverato al Rizzoli di Bologna, Mauri e Ricci andarono a trovarlo:

Quasi al centro di un lungo corridoio c'era la sua stanza. Entrammo e... che sorpresa felice: Benassi non era a letto ma elegantemente vestito, seduto su una grande poltrona. L'infermiera che gli era accanto ci disse che lui aveva assolutamente voluto non solo alzarsi ma anche vestirsi. Anche se aiutato, gli era certamente costato fatica. Aveva una camicia azzurra, un fiocchetto rosso, una bellissima giacca nera un po' lucida ed una coperta sulle ginocchia da cui uscivano delle pantofole. Me lo ricordo bene. Dopo i saluti e affettuose parole Benassi disse a Ricci: "Ricordati che questo - e mi indicò - è mio allievo, non tuo". E poi continuò sempre rivolto a me: "Prendi una sedia e siediti qui accanto a me". E mi sedetti alla sua destra. La conversazione non fu lunga, avevano detto a Ricci di non farlo stancare. Stavamo quasi ai saluti quando Benassi mi disse: "Dammi la mano". Io allungai il braccio e lui con una certa fatica prese la mia mano tra la sua. E mentre cercava di stringerla: "Senti come stringo forte, sto migliorando, sto migliorando!" La sua faccia esprimeva chiaramente un grande sforzo ma io non sentivo nulla. La sua mano non mi stringeva: era inerte, senza vita ...⁵⁰

Il dono della giacca bagnata dalle lacrime della Duse, in fondo, ha lo stesso valore di quella carezza che fece di Benassi l'allievo della "Signora".

⁴⁷ G. MAURI, *Le lacrime della Duse...* cit., p. 92.

⁴⁸ M. TESEI, *Glauco Mauri e il mestiere dell'attore...*, p. 41.

⁴⁹ M. PALADINI, *Memo Benassi...* cit., p. 151.

⁵⁰ G. MAURI, *Le lacrime della Duse...* cit., p. 110.

Leonardo Bragaglia nel suo libro dedicato a Benassi, poco rigoroso ma costruito con uno sguardo interno al mestiere, nota a proposito dell'eredità dell'attore:

[...] Di una misteriosa inquietudine benassiana qualche cosa è rimasto nella recitazione di Mario Scaccia e Glauco Mauri. [...] Mauri attore singolare [...] ha appreso ed esaltato i ritmi, i bagliori improvvisi, le struggenti malinconie benassiane e molto spesso ne ha riproposte estrosità e guizzi improvvisi.⁵¹

È un'osservazione acuta e, per quanto possiamo giudicare noi che conosciamo solo la recitazione dal vivo di Mauri, assolutamente probabile. Ma ci chiediamo quanto di quella rievocazione della Duse tra compagni d'arte nella cabina di un transatlantico in viaggio verso l'America del Sud è rimasta nella voce di Mauri. Non lo possiamo sapere, non solo per ragioni anagrafiche, e Glauco Mauri non ce lo dirà mai, non per reticenza, malizia o pudore d'artista, ma perché per lui non è importante saperlo. Quello che conta è avere assorbito ed elaborato, senza imitare, ciò che riteneva utile per il suo mestiere e la sua sensibilità d'interprete, e usarlo.

Lo studioso, con i suoi rigori analitici, deve rassegnarsi a restare uno straniero nell'emisfero degli attori. Deve accettare la scomparsa di quell'eco di cui parla Benassi. Per quanto sia convinto della sua esistenza, che ha cercato d'inseguire, è impossibile offrirne una completa evidenza documentaria. "Si è artisti come si sente", diceva la Duse; oggettivare il mestiere, analizzare l'arte, appartiene all'altro emisfero del teatro, quello del pubblico, dei critici e degli studiosi e quando si pretende di passare dall'altra parte bisogna ricordarsi che tra i compagni d'arte comprendere è fare: si tratta di un altro pensiero. Come indagarlo?

⁵¹ L. BRAGAGLIA, *Memo Benassi, Un attore diverso*, Paolo Emilio Persiani Editore, Bologna 2007, p. 18.