

Attori e mondi sonori: “Ascoltare” a teatro

RAFFAELE FURNO

University of Maryland Global Campus

Da spettatore, l'impressione più duratura lasciatami dallo spettacolo *Macbettu* (2016) prodotto da Sardegna Teatro con la regia di Alessandro Serra è legata alla sua molteplice tessitura sonora.¹ Non mi riferisco solo alla lingua sarda che, ad un orecchio estraneo, risuona come ancestrale, profonda, e ricca di echi che vanno dal catalano al tedesco; una lingua ostica da intuire, ma potente nella sua teatrale forza evocativa. La tessitura di cui parlo è il frutto di scelte registiche che portano in primo piano l'aspetto uditivo delle cupe atmosfere della tragedia di Shakespeare, rendendo tali sonorità quasi degli antefatti che introducono gli spettatori ad una scena, prima che questa si sviluppi nella sua drammaturgia lessicale e semantica. Ciò vale per il coro di apertura di attori - streghe che, roteando con i loro ampi gonnelloni, creano macabri fruscii che pian piano si assommano a sospiri e respiri, vagiti e rantolii, fino ad esplodere in un farsesco litigio costruito su un ritmo alternato di silenzi e grida. Ciò vale altresì per la scena clou dello spettacolo. Quando il fantasma di Banco si insinua negli incubi di Macbeth, i sensi di colpa del re sono sonoramente trasformati nella lenta camminata di Banco su un lungo tavolato di legno coperto di forme di pane carasau che, spezzandosi e scricchiolando sotto il peso dell'attore come se fossero ossa di defunti che si frantumano, restituiscono tutto il profondo senso di smarrimento e terrore provato dal re assassino. Ciò vale ancora per il tonfo sordo, netto e doloroso provocato da una sezione del muro scenografico di fondo che crolla a pochi centimetri dalla schiena di Macbeth, alzando attorno al re una nuvola di polvere biancastra foriera di sventura, appunto preannunciata da quel secco rumore. Gli esempi potrebbero continuare a lungo.

Un'impressione simile mi rimase quando vidi *Natale in casa Cupiello* (2014) con la regia di Antonio Latella al Teatro San Ferdinando di Napoli.² Senza voler sminuire le potenti immagini visive concepite dal regista che, con lo svolgersi dei tre atti, intrecciano tra loro riferimenti pittorici e culturali di grande impatto, la cosa che più mi colpì allora fu la scelta di far interpretare al cast l'intero primo atto esattamente così come era stato scritto da Eduardo de Filippo, inclusi i segni di punteggiatura, le descrizioni degli ambienti e le note di regia. Gli attori, in fila sul proscenio sotto un'enorme stella cometa, verbalizzano parole e punteggiatura trasformando virgole, punti, punti esclamativi e quant'altro in altrettanti gesti corali: saltelli, svirgolamenti delle braccia e flessioni delle ginocchia. Questa intuizione registica costruisce un'architettura sonora inaspettata, eliminando qualsiasi forma di folklore partenopeo dalla messa in scena ma piuttosto estetizzando la parola scritta dall'autore, dando appunto al suono verbale enunciato dagli attori la centralità che ogni autore spererebbe di vedere rappresentato in un proprio testo.

Questi due recenti esempi di ritmo recitativo mi hanno portato a riflettere sul senso del tessuto sonoro dello spettacolo dal vivo. Laddove gli ambiti di ricerca teatrale hanno spesso privilegiato lo studio letterario del testo drammatico o un approfondimento dell'evento teatrale nel suo aspetto antropologico-culturale, oppure hanno posto l'enfasi sugli aspetti visivi (movimento scenico, scenografie e costumi) della messa in scena, io mi sono chiesto quale rilevanza abbia la partitura sonora di uno spettacolo, ovvero l'insieme di voce, musica e rumori, nel creare l'esperienza teatrale? In che modi i registi e gli attori italiani hanno saputo utilizzare l'udito come senso da solleticare, attivare ed incentivare nella fruizione dello spettacolo da parte degli spettatori? Proverò ad analizzare il lavoro di due esponenti rilevanti della drammaturgia

sperimentale italiana contemporanea per individuare degli stilemi che, lungi dall'essere degli assoluti teorici applicabili *tout court*, possano ritenersi delle fattispecie che hanno saputo esaltare l'udito come senso cardine della comunicazione teatrale. Mi riferisco alla sperimentazione vocale di Carmelo Bene, da una parte, e di Ermanna Montanari, dall'altra.

La voce introflessa e il corpo disfatto

Formatosi a partire dai primi anni Sessanta a Roma nell'ambito dei teatri di vetrina, dopo una brevissima e per lui asfittica esperienza come studente all'Accademia Silvio d'Amico, la carriera di Carmelo Bene può riassumersi in un percorso che inizia come attore di nicchia e si trasforma in fenomeno mediatico, enfatizzando il suo personaggio da cappellaio matto, da edonista impertinente, da mattatore della società dello spettacolo di cui si serviva per auto-riprodursi. Nel passaggio dai teatrini alle platee televisive e cinematografiche, Bene non demandò mai ad altri il suo impulso a sperimentare linguaggi e forme espressive. In realtà, non dimostrò mai un interesse a perseguire il grande pubblico e il successo, perché non aveva una visione politica o pedagogica del suo fare teatro. A differenza di Dario Fo, con cui pure si era incrociato già all'inizio della carriera, Bene non dimostrò mai di voler creare conoscenza attraverso il suo teatro. Piuttosto i suoi spettacoli, sebbene di alta qualità intellettuale, o forse proprio per questo motivo, erano estremamente auto-referenziali, di difficile accesso per lo spettatore medio, pregni di riferimenti artistici, filosofici e mistici. I suoi punti di riferimento erano spesso esterni al mondo teatrale. Bene studiò e si appassionò alla vita dei santi e dei mistici, piuttosto che alla storia del teatro, infarcendo i suoi spettacoli di significati mutuati dalle tradizioni popolari religiose, non solo della sua Puglia. Eppure, proprio quei pochi mesi passati da studente presso l'Accademia Silvio d'Amico gli diedero accesso alla lunga tradizione attoriale italiana che partendo dalla tecnica drammatica di Eleonora Duse, attraverso alcuni insegnanti storici dell'accademia, giunse ad influenzare la generazione dei mattatori teatrali anni '50 e '60 e, per contatto, anche la generazione di Bene, Gassman e Mastroianni.³ Di questa tradizione però, Bene fece quasi sempre finta di infischiarne, pur utilizzando l'impostazione vocale come cardine del racconto teatrale.

A tutt'oggi, ciò che rende Carmelo Bene un punto di riferimento fondamentale per la cultura italiana è un duplice fattore. Da un lato, egli fu tra i primi a scardinare lo stereotipo borghese che la cultura popolare e l'intellettualità appartenessero a due sfere epistemologiche distinte. Bene fu post-moderno prima che questa linea di pensiero prendesse piede, mescolando generi letterari in un puzzle di sacro e profano. Da un altro lato, le sue messe in scena andarono sempre più strutturandosi attorno ad elementi tecnico-sonori che all'epoca erano sperimentazioni inusitate e avanguardistiche. Tuttavia, la tecnologia che Bene usò per enfatizzare, disciogliere, destrutturare la sua voce e per manipolare i risuonatori naturali del corpo umano, si pone appunto nel solco di una tradizione attoriale. La vera forza innovativa di Bene fu, io credo, quella di dare una nuova veste tecnologica a forme che erano profondamente radicate nella sapienza teatrale italiana. Egli, proprio come i saltimbanchi della commedia dell'arte, fece credere ai critici e agli spettatori di essere un improvvisatore, un attore viscerale che si abbandonava all'impulso e al talento naturale, mentre in realtà possedeva una conoscenza delle tecniche vocali fatta di studio, prove, ricerca e sforzo. D'altronde, l'attore talentuoso è proprio colui che fa apparire naturali degli atteggiamenti e delle espressioni che sono invece frutto di un lungo training attraverso cui egli costruisce, pianifica e struttura i moduli di tali atteggiamenti ed espressioni.

Bene non ebbe mai particolare cura verso chi provava ad esaminare il suo fare teatro per categorizzare l'arte, e quindi attaccherebbe fucosamente questo mio tentativo di definirlo e, in qualche modo, di incasellarlo. Secondo Bene, se accettiamo come dato di fatto che sia

impossibile capire a fondo la vita, non ha senso neppure sforzarsi di capire il teatro. Questa inutilità derivava dall'ossessione teatrale per il testo. L'eccessiva concentrazione sulla parola aveva ormai fatto deragliare l'arte scenica dal suo focus originario. Bene voleva abbandonare questa spasmodica ricerca del significato e della trama riconducibile ad un senso univoco. La sua filosofia nichilistica riduceva il linguaggio ad una serie di buchi neri, in quanto si può parlare solo di ciò che non si è o non si capisce. La capacità espressiva degli esseri umani ha senso solo se applicata al non-essere, al non-esistente che deve necessariamente condurre alla morte degli esseri, delle ideologie, e del linguaggio stesso. La sua discesa verso tale disfaccimento prese la forma della tecnologia di registrazione, riproduzione e amplificazione meccanica della voce umana che si accompagnava visivamente alla teorizzazione del corpo disfatto e che caratterizzò la maggior parte della tessitura sonora degli spettacoli da lui scritti, diretti ed interpretati.

Gli spettacoli di Carmelo Bene esposero le contraddizioni della sua epoca attraverso l'uso di strumenti letterari – l'umorismo, lo straniamento, le ripetizioni, i salti concettuali – e tecnici – voci registrate, suoni distorti, allucinazioni uditive. Le sue produzioni, fossero esse teatrali o cinematografiche, interrogavano esplicitamente ciò che non è visibile, approfondendo la cultura teatrale sperimentale degli anni Sessanta/Settanta che si allontanava quanto più possibile dall'intrattenimento e dall'oggetto spettacolo in quanto tale. Bene, che si percepiva come un paria del teatro italiano, un auto-marginalizzato del proprio tempo, focalizzava la sua attenzione su metafore di mancanza e perdita in un mondo che esclude invece di includere. Questa dualità inclusione – esclusione fungeva perfettamente da cardine per una poetica costruita sulla parodia e sul grottesco in cui la soleggiata Puglia si trasformava in un incubo le cui figure notturne erano produttori, non prodotti, di sogni, incubi e desideri. Bene si tenne sempre lontano dal conformismo sociale, dall'ipocrisia del dover fare bella figura, enfatizzando il tessuto connettivo sociale in negativo, come un non-luogo, un superficiale chiacchiericcio deforme fatto da pupazzi imbalsamati. Lo spazio scenico, al contrario, era più vero della realtà, perché era maschera autorizzata, trucco esplicito e non finto, era denuncia dichiarata non fintamente benpensante. Il pallore del volto di Carmelo Bene, accentuato dal cerone e da occhi posseduti da un magnetismo animalesco, era il commento perfetto all'ipocrisia piccolo-borghese della quotidianità.

L'aspetto più pubblico, e quindi politico, della poetica di Bene fu la sua costante ricerca del rapporto tra il potere ed il diritto di esistere in quanto artista, genio, uomo rinascimentale dedito al connubio tra pensiero ed azione. Come si poteva conciliare la ricchezza immateriale che scaturiva dal fare teatro col crescente edonismo finanziario che faceva del denaro il proprio altare votivo? Lo sviluppo tematico e la tensione emotiva dei suoi spettacoli si incentravano su tale rapporto: il potere che l'attore talentuoso ha nei confronti del pubblico, il potere che possiede il critico recensore sull'attore, il potere delle necessità commerciali e di marketing rispetto alla libertà espressiva e creativa, il potere di un linguaggio sovversivo e critico sulle norme sociali borghesi, ed infine il potere esercitato dal corpo disfatto e dalle immagini sceniche di violenza e forza sulla logica della coesistenza sociale.⁴ In qualche modo Carmelo Bene divenne vittima di questa auto-rappresentazione. Più egli spingeva i limiti dell'accettabile, più il pubblico della società dello spettacolo di debordiana memoria si aspettava qualcosa di più: più oltraggioso, più innovativo o più incomprensibile, per poter poi criticare, discostarsene e attaccare. Sebbene Bene professasse un'indifferenza totale rispetto alle reazioni degli spettatori e dei critici, il suo esasperato modo di essere ed apparire non faceva altro che dare loro ciò che volevano. Allo stesso modo, il pubblico e i recensori spesso fingevano disgusto e disprezzo per l'atteggiamento di Bene, ma al contempo riempivano i teatri per poterne cogliere la follia.

Dal punto di vista tecnico, l'incomunicabilità ed incomprensibilità desiderata da Carmelo Bene si esplicitava nel concetto di *phoné*: il sordo rumore al di là della voce umana, che esiste sul limitare tra vedere, ascoltare e sentire. La *phoné* è una proiezione della voce, un'immagine che fa intuire che la vista ha innanzitutto un'essenza uditiva. La *phoné* esiste nella tensione della sincronia tra corpo e voce, tra parola e gesto, tra suono e significato. Secondo Bene, il pensiero binario nulla aveva a che fare col teatro e con l'universo, in quanto era una costruzione fittizia necessaria agli uomini per giustificare la vita e darle significato. Per Bene era fondamentale sottrarre la propria voce dal linguaggio comunicativo, distanziandosi dall'intenzione volgare o plebea di farsi capire per forza.⁵ Anzi, egli usava la sua voce per alzare muri, creare impedimenti o cesure tra l'atto di parlare – la mera azione organica che interessa l'apparato di bocca, laringe, e polmoni – e il detto. Basandosi sulla lettura di Saussure e Deleuze, egli sviluppò l'idea che il significante deve creare un'immagine acustica che nulla ha a che vedere col significato usuale e quotidiano delle parole. Parlare per comunicare è un'azione borghese, una convenzione tra esseri umani che in teatro non ha diritto di esistere. Il passaggio dell'aria dai polmoni e dallo stomaco, alla laringe, fino al naso e alla bocca è un esercizio organico/meccanico che dà diritto a emettere suoni e respiri primordiali, non certo ad affannarsi per creare relazioni di significato con gli altri.

Bene sviluppò la sua *phoné* attraverso un training preciso che aveva poco a che fare col talento naturale di cui lui si ammantava, e che faceva largo utilizzo di tecnologie moderne. Un'analisi accurata della performance vocale di Bene, che molti critici hanno definito la tecnica del parlarsi addosso, svela che la sua tecnica attoriale prevedeva un uso preponderante del risonatore di testa, alternato con immediatezza e continuità con i risonatori più bassi di gola e pancia. I suoni e le frasi emessi da Bene non davano mai la sensazione di una conversazione fluida e piacevole. Piuttosto tali suoni venivano fatti ridondare innanzitutto nella testa e poi "per caso", quasi come se fosse un epifenomeno non voluto, trovavano la via d'uscita attraverso la bocca, colmando lo spazio tra l'emissione e l'ascolto per perdita, sottrazione, spargimento. La voce non comunicava, ma risultava all'ascolto come un flebile residuo di un pensiero, o come il prodotto non del respiro dell'attore ma di una qualche entità aliena presente all'interno del suo corpo. La sensazione era di una voce nata al di là o contro la volontà dell'attore.

Ribadisco però che, mentre Bene cavalcò l'idea che tale performance vocale fosse un suo modo naturale di seguire un'inclinazione per lui facile, organica, e quasi spirituale, la verità era ben altra. Bene fece approfonditi studi di anatomia, filosofia, teoria della performance e glottolinguistica. Il suo teatro, quindi, era un incontro tra rigore scientifico e creatività, giustificando in questo senso il suo essere uomo rinascimentale. La sua voglia di rappresentarsi come iconoclasta e libero sottintendeva invece una disciplina epistemologica e metodologica. Al fine di emettere fiati e pronunciare suoni, l'attore deve essere in grado di controllarne la traiettoria completa, dal momento in cui vengono intuiti nel sub-conscio al momento in cui vengono articolati meccanicamente. Il passaggio dei suoni dallo stomaco ai polmoni alla laringe alla testa alla bocca determina la gestualità dell'attore, la posizione del suo corpo e dei suoi organi; quindi, non solo come si dice qualcosa, ma come quel qualcosa influisce sull'espressività del volto e del corpo. Pronunciare un suono o una parola implica l'essere presenti a sé stessi ancor prima che quell'atto avvenga. Significa confrontarsi con tutte le possibili varianti sonore che sono potenzialmente presenti per scegliere quali scartare, perché sono ridondanti o deboli, e quali portare a compimento. L'emissione finale conterrà dunque anche il negativo di tutto ciò che è stato scartato, una storia di conflitto che il linguaggio incarna costantemente. Il teatro ha ragione di esistere esattamente in tale conflitto. Pertanto, il linguaggio di Bene non ha nulla di rassicurante, non è azione sociale che crea e consolida una comunità, ma piuttosto risente della visione di Nietzsche che:

In una lingua, non sono tanto le parole che vengono comprese, quanto il tono, la modulazione, il ritmo con cui le parole vengono pronunciate. In poche parole, la musica che sottende la parola, la passione che sta dietro la musica, la personalità che è dietro la passione. Ecco perché non tutto può essere codificato; ecco perché la scrittura ha una bassa rilevanza (Dotto 206).

Bene utilizzava la sua voce per evocare atmosfere piuttosto che emozioni o significati. Rompeva il pensiero logico mettendo pause, a volte molto lunghe, che spezzavano il flusso del pensiero, enfatizzando vocali con “o” estremamente arrotondate ed “e” ridondanti di eco, rallentando e velocizzando il ritmo della battuta in modi inaspettati e stranianti, oppure respirando la battuta invece di pronunciarla. I suoi risuonatori erano sempre tutti attivi, oscuri un momento, leggeri e acuti quello successivo, senza un apparente motivo se non la dimostrazione di un talento giocoso nel controllo della colonna d’aria che l’attore spingeva all’interno del corpo. Questa capacità che appariva improvvisata, trasformò Bene in un cantastorie moderno che sottraeva allo spettacolo tutta la teatralità esteriore per condensare il racconto nella voce pura, sia che recitasse un monologo o interagisse con numerosi attori.

I critici hanno definito la recitazione di Carmelo Bene in mille modi: confidenziale, ironica, ieratica, blasfema, masturbatoria, sarcastica. Deleuze, che ebbe una grande ammirazione per l’attore italiano, una volta disse che nel teatro di Carmelo Bene anche le immagini sceniche richiedevano un’attenzione uditiva da parte dello spettatore (Deleuze, 69-92). Le posizioni del corpo, le tensioni dei muscoli che improvvisamente si trasformavano in abbandono, gli sguardi intensissimi dell’attore contribuivano alla musica degli spettacoli di Carmelo Bene. Tali colori e ritmi appartenevano a lui e a lui soltanto, perché Bene si era lungamente allenato per divenire se stesso. Da allora qualunque attore che provi a lavorare con quello stile recitativo viene tacciato di essere una copia, un emulo dell’unico Carmelo Bene possibile. D’altronde l’attore pugliese non ha lasciato, come invece hanno fatto molti altri maestri del teatro, un corpo letterario e teorico sul suo modo di fare teatro che potesse essere studiato dalle future generazioni di attori. Ciò è sicuramente coerente con l’idea di Bene che il teatro non possa essere né spiegato né insegnato. D’altro canto, se egli avesse stabilito una scuola di recitazione, un centro di ricerca, o se avesse formato dei suoi allievi, si sarebbe autodenunciato come un tecnico del teatro, rompendo quell’aura di *enfant prodige* autodidatta, dedito all’improvvisazione e alla visceralità della carne teatrale. Per la storiografia e la pedagogia teatrale italiana la mancanza di una documentazione puntuale della tecnica attoriale di Bene è un problema, un vuoto. Lo spettacolo dal vivo muore esattamente nel momento in cui accade dinanzi al pubblico, ma la sua documentazione potrebbe restituirne un riflesso, fantasmatico, ma pur sempre un riflesso. Dopo la sua morte, infatti, i testi di Bene non sono quasi mai stati rappresentati da altri perché la sovrapposizione tra la drammaturgia e la personalità dell’attore è totale.

Nel corso della sua carriera, Bene proseguì per sottrazione, eliminando sempre più dalla scena tutti quegli elementi di teatralità che riteneva superflui. Negli anni cominciò sempre più ad utilizzare tecnologie audio, tant’è che anche la sua voce feticcio divenne ben presto una traccia audio registrata con cui l’attore giocava di rimbalzo col playback o in un dialogo con se stesso. Secondo Bene la sua voce conteneva da sempre una qualità di amplificazione artificiale, il che rendeva l’utilizzo del playback un suo ovvio sviluppo. Il corpo disfatto dell’attore si accompagnava quindi all’idea di un corpo meccanico, per cui i veri protagonisti dello spettacolo dovevano essere le tecnologie di registrazione, riproduzione e amplificazione delle sonorità vocali. Se fosse vissuto più a lungo, molto probabilmente Bene sarebbe stato un pioniere nell’utilizzo di realtà virtuale e computer grafica a teatro come ulteriore mezzo tecnologico che potesse riaffermare la scomparsa del corpo e della voce dell’attore, inutili in quanto appartenenti a chi già non esiste.

Nella lunga intervista rilasciata a Giancarlo Dotto, che ha quasi il valore di un'autobiografia, Carmelo Bene afferma:

Sui palcoscenici nazionali, i professionisti dedicano tutte le risorse agli aspetti visivi dello spettacolo (centinaia di watt impiegati per illuminare il palco) ed il minimo indispensabile a quelli sonori (zero watt). Questa distinzione è ridicola. Perché non recitare alla luce di candele, visto che la tua voce abbaiente suonerà poveramente svestita [...] per abbandonarsi al microfono, si deve possedere uno spettro vocale straordinario e dinamico; le modulazioni di frequenza abitano solo in un corpo straordinario (341).

Un profano potrebbe pensare che il ricorso a strumenti tecnici fosse un modo per risparmiare energie ed impegnarsi di meno, ma la verità era esattamente l'opposto. L'amplificazione della voce non era concepita per proiettare verso l'esterno i suoni, per raggiungere distanze più ampie e parlare a tutti. L'amplificazione con microfoni e casse metteva Carmelo Bene nella condizione di lavorare con più concentrazione sull'emissione vocale interna, il che richiedeva un'altissima tensione del corpo, dei suoi organi e tendini, ed un fortissimo dispendio di energie. Paradossalmente, l'amplificazione non era sinonimo di volume ma di assoluta concentrazione sul più impercettibile, minimo, intimo suono. L'ossessione per il potere fonetico della voce umana è strettamente collegata all'esistenza umana dai suoi primordi. La prima relazione significativa che i neonati creano col mondo esterno, quando sono ancora nel ventre materno, è sonora in quanto il suono viaggia dal di fuori all'interno del sacco amniotico. La vista diventa il senso predominante, quasi tirannico, solo dopo alcuni giorni dalla nascita, ma noi apprendiamo di essere al mondo attraverso il suono, ed emettendo un suono, il primo vagito. La vita, riflesso dell'universo, è innanzitutto scandita dal ritmo, dal battito cardiaco e dall'intervallo del respiro. Nulla di più naturale deve esistere a teatro che recuperare quella relazione diretta con il senso dell'udito, anche se mediato da microfoni, casse e quant'altro.

Sebbene la forza dirompente degli spettacoli di Bene sia indubbia, la sua ricerca scenica fu figlia di una sperimentazione teatrale precedente a lui. La cultura dominante che aveva sancito la separazione tra corpo e mente costituì il panorama concettuale contro cui molta della sperimentazione degli anni Sessanta e Settanta costruì il proprio vocabolario scenico e politico. In Italia, tale passaggio doveva necessariamente fare i conti con la religione cattolica e con un movimento di emancipazione intellettuale da essa. Il corpo, che la Chiesa aveva marchiato come il ricettacolo dei peccati, andava recuperato nei suoi elementi di memoria tattile, dolore e piacere, per farne lo spazio della performance artistica. Tale emancipazione non prese però la forma del rifiuto della religione, quanto piuttosto il recupero di un rapporto più diretto con la spiritualità e la ritualità che Bene aveva sperimentato da bambino nell'ambito delle processioni e delle feste di paese del suo Salento. In quel contesto geografico e culturale, la messa domenicale officiata dal prete sull'altare e il malocchio fatto o levato dalle vecchie del paese, erano due fenomeni in perfetta continuità, due facce della stessa medaglia. La Bibbia e la vita dei Santi si ponevano in un rapporto dialogico con la superstizione, ed entrambe valevano soprattutto per la ripetitività sonora e ipnotica delle litanie, dei canti liturgici e delle formule magiche per fare le fatture. Il teatro della memoria inscenato da Bene risentì appieno di questa continuità tra religione e magia.

Bene incarnò perfettamente il passaggio tipico delle avanguardie da un'arte che imita la vita quotidiana a una vita che si fa espressione artistica, spostando l'asse concettuale dalla mimesi alla poiesi e alla cinesi. Dopo gli inizi nelle cantine romane, e dopo molti spettacoli corali con cast numerosi, dagli anni Ottanta le performance di Carmelo Bene cominciarono a prendere la fattezze di spettacoli-concerto e melologhi in cui poesia e musica si mescolavano alle sonorità vocali dell'artista. Un numero ridotto di attori ed il minimalismo dei movimenti scenici divennero fondamentali affinché fosse la voce di Bene, in tutte le sue sfumature, a

costituire la dinamica delle performance. Bene era sempre stato affascinato dagli aspetti tecnici di radio e televisione, spesso da lui criticate proprio perché possedevano tecnologie in più rispetto al teatro ma non sapevano come ottimizzarle. Tuttavia, egli ci tenne sempre a difendere la propria performance vocale dagli attacchi di chi diceva che l'eccessivo ricorso all'amplificazione la metteva in secondo piano. Bene usava la sua voce introflessa sia che fosse microfonata e amplificata, sia che recitasse a voce naturale, tanto in spettacoli corali quanto nei reading e nei melologhi. La sua voce poteva riprodurre, da sola, tutte le sfumature di una coralità, di un'orchestra o di una massa.

La sperimentazione degli anni Ottanta fu certamente la più estrema. La possibilità di rimontare e assemblare suoni e voci pre-registrate in infinite sequenze diverse, con sovrapposizioni, interruzioni e stravolgimenti, spinse gli spettacoli di Bene a diventare continui *work in progress*, montaggi di materiale vecchio e nuovo. La centralità dell'udito divenne tale che Bene scelse anche di abbandonare l'uso eccessivo del trucco che pure, in precedenza, aveva dotato la sua espressività dell'iconicità di una maschera dagli occhi spiritati e vivaci. Cominciò quindi a coprire il suo volto con garza o scotch per eliminarne i lineamenti ed incanalare tutta l'attenzione del pubblico verso il processo uditivo. Mentre diventava un fenomeno pop conosciuto dal pubblico televisivo, Bene paradossalmente andava verso l'annullamento della sua fisicità, verso l'invisibilità scenica, sebbene proprio la visibilità e la compresenza di attori e spettatori diano significato all'espressione "spettacolo dal vivo".

A Bene non interessava immedesimarsi nel personaggio interpretato. Non voleva diventare Otello, Pinocchio o Lorenzo il Magnifico. Per Bene non era interessante o necessario diventare Amleto. Egli cercava la tecnica vocale che gli permettesse di sostenere la sofferenza, la pazzia di Amleto, pur restando se stesso nell'esperienza uditiva e sensoriale. Per lui era vivifico sentire che la performance dell'attore Bene fosse presente e disturbante per lo spettatore. Da questo punto di vista Bene era molto più simile ai saltimbanchi della commedia dell'arte di quanto pensasse o gli interessasse. Per il pubblico della commedia importava la maschera, non il personaggio, esattamente come per il pubblico di Bene importava l'estensione dell'attore Bene nella maschera Bene, con tutta la sua verve di belligerante iconoclasta. Carmelo Bene incarnava il paradosso dell'essere troppo visibile – l'essersi trasformato appunto in una maschera – e troppo invisibile – l'annullamento di tutto ciò che è teatro per divenire voce, *phoné*. Il suo repertorio incorporava sospiri, fiati, parole, suoni, registrazioni, echi, playback per spostare l'asse del teatro dal significato al percepito, dal personaggio al meccanismo, dall'azione all'atto e dall'immagine alle visioni sonore. Ciò solo poteva realizzare il superamento dei tre limiti del teatro: il senso dell'assenza, l'impossibilità di rappresentare, e l'impossibilità di comunicare qualcosa. La *phoné* quindi era un ritorno del teatro a uno spazio esperienziale primigenio che non si caricava di significato, ma lavorava su una proiezione verso l'interno delle sue strutture semantiche. Smantellando la preponderanza della vista a favore dell'udito, e dell'immediatezza dal vivo a favore della medianicità tecnologica, il processo creativo restava aperto, privo di un senso finalistico di conclusione se non il desiderio di sperimentare, ribellarsi e risvegliarsi.

La voce incarnata

Sia che lavori a monologhi di cui spesso cura anche la regia, sia che vada in scena con la compagnia ravennate Teatro delle Albe affidandosi alla regia di Marco Martinelli, la presenza scenica di Ermanna Montanari consta della possente incarnazione di un ampio registro vocale che ammalia e spaventa, ipnotizza e risveglia. Montanari riesce a gestire l'energia fisica richiesta dalla performance vocale con un rigore ineccepibile, sempre messo al servizio del personaggio. La sua politica di localizzazione, per citare la definizione della studiosa bell hooks,

la inquadra nell'eterno rapporto di forza e dominazione che il maschile ha giocato nel controllo del corpo femminile, attraverso atti di violenza fisica, mentale e culturale. Montanari bilancia tale rapporto con la messa in scena della memoria come strumento politico, scardinando questo sistema di controllo e sopruso e aprendo spazi di libertà in cui le differenze di genere, etnia e posizione ideologica si pongono tra loro dialogicamente in un contesto di coesistenza e di rispetto.

Che la performance si sviluppi attorno a complesse esecuzioni fisiche o a partiture vocali strutturate su più registri sonori, il lavoro svolto da Ermanna Montanari si basa su un training rigoroso che, in chi la osserva, può causare tanta ammirazione per il suo talento quanto un senso di disagio per la tecnica attoriale che sottopone il suo corpo e la sua voce a un notevole stress. Ad esempio, nello spettacolo *L'isola di Alcina* (2000), scritto da Nevio Spadoni, Ermanna Montanari siede su un divano posto davanti ad un muro la cui colorazione cambia dal verde acido al giallo oro tipico delle icone religiose ortodosse o dei mosaici della natia Ravenna⁶. Montanari rimane seduta per il corso del monologo, interpretando una partitura vocale complessissima che alterna risuonatori gravi e acuti in un dialogo costante con il suono di un corno elettrico e l'ululato di un branco di cani, interpretato da un gruppo di giovani attori chiusi in una gabbia - piedistallo. La storia di Alcina, donna di un piccolo paesino romagnolo, sedotta e abbandonata da un uomo senza scrupoli che ha fatto innamorare di sé due sorelle, incrocia elementi dei ricordi della Montanari bambina nel paese di Campiano con le invenzioni poetiche di Spadoni e gli echi del poema cavalleresco rinascimentale *Orlando Furioso*. La tragica sorte della protagonista si condensa nel lamento atroce e feroce della voce di Montanari - Alcina, resa roca e dura come roccia dagli anni di solitudine e dal livore, in quanto il suo corpo come entità fisica è stato negato, annullato dall'amore mancato e dal rancore. Il movimento scenico è limitatissimo nel corpo, ma ricchissimo nella capacità evocativa che i suoni producono: vere e proprie onde sonore di sospiri, urla, invettive e fiati che incarnano la rabbia, la frustrazione, la solitudine di Alcina dalla voce di pietra.

Voce di lama d'acciaio è invece quella che Montanari regala al personaggio di Suor Isis, protagonista dello spettacolo *La mano (de profundis rock)* (2005).⁷ Affidatasi stavolta alla regia di Martinelli, che assieme a Montanari adatta l'omonimo romanzo di Luca Doninelli, *La mano* si caratterizza per un intreccio di voce e suoni elettro-rock ancor più violento e persistente del precedente spettacolo. Il romanzo di Doninelli narra, in un cinematografico flashback, i successi e la discesa nella spirale di depressione e autodistruzione di Jeremy Olsen, chitarrista leggendario per avere la mano più veloce del mondo a scorrere sulle corde della chitarra. Lo spettacolo porta in scena un monologo in cui è la sorella di Jeremy a ricordare le vicende del fratello. La donna, ingabbiata tra un profondo senso di colpa e la ricerca di redenzione, si è auto-reclusa nella sua stanza trasformata in cella conventuale. *La mano* è un melologo elettronico su partitura musicale di Luigi Ceccarelli che si apre con una *piece de resistance* in cui Montanari, di nero vestita, ruota su se stessa come un danzatore derviscio per più di dieci minuti recitando in concorrenza con musica elettronica ad altissimo volume sparata nella casse. Al termine dell'incipit, Montanari si blocca in perfetto equilibrio, come riescono a fare solo le étoile classiche dopo anni di ininterrotto allenamento. L'intero tessuto sonoro de *La mano* alterna suoni registrati ossessivi, ripetitivi, acuti, con picchi di decibel aggressivi per le orecchie, alla voce dell'attrice che sussurra, ansima, inveisce, aggredisce un momento e esala il momento successivo. I concetti della perdizione derivante dalla fama e della dannazione di una generazione di musicisti rock ossessionati dall'autodistruzione, si infrangono e si ricompongono in questo costante ed ininterrotto duello tra la cavernosità della voce di Montanari che, aiutata a volte da un microfono ad asta, si fa gelido picco di squittio nervoso, e l'incalzare di una colonna sonora che non risparmia nulla all'udito dello spettatore, con raschi simili alle unghie che graffiano la lavagna e schitarrate da cardiopalma.

La mano si svolge in uno spazio claustrofobico, chiuso, una specie di cella nera che racchiude tutti i turbamenti e i desideri della sorella di Jeremy Olsen di redimere i propri peccati. Lei si è proclamata suora, in quanto un vero convento ha rifiutato di accoglierla, e ha trasformato la sua stanzetta in una cella. La scena però si accende sia grazie ad un muro retrostante composto da fari, come se il pubblico assistesse ad un concerto rock in piena regola, sia grazie alle sonorità che, a differenza del resto così minimalista, sono violente, eccessive, estreme e con cui Montanari dialoga costantemente. Difficile definire l'esperienza uditiva de *La mano* come una colonna sonora. La percezione piuttosto è che la musica, distorta e distonica, sia protagonista e che la voce di Montanari venga appositamente messa in difficoltà affinché ne fuoriescano tutti i suoi colori più dolorosi, faticosi, e anch'essi estremi. La voce di Suor Isis è sonora e liquida in alcuni momenti, metallica e spigolosa in altri.

Questa tecnica vocale era in incubazione da molti anni nel training attoriale di Montanari. Già nello spettacolo *Cenci* (1993),⁸ la giovane Beatrice Cenci si esprimeva con colori che rappresentavano stati emotivi diversissimi, dal colore caldo dell'infatuazione al metallico ed asettico squittio che evocava frustrazione ed introduceva al parricidio del capostipite Francesco. La performance attoriale sposa nel corpo minuto di Montanari un'energia primigenia e vorace con un mondo iconografico che richiama religione e spiritualità. Sebbene nei suoi monologhi l'attrice prediligia storie di donne complesse e marginalizzate, additate dalla società benpensante come estranee, il femminile non è l'unico punto di accesso al suo lavoro teatrale. La formazione cattolica ricevuta da bambina è teorizzata in modo originale da Ermanna Montanari nei termini di un rapporto tra il maschile e il femminile improntato alla compresenza e non alla sudditanza. Le sue scelte tematiche ed estetiche incarnano il principio della *gylania* della scrittrice femminista Riane Eisler. *Gylania* rappresenta linguisticamente la possibilità per i generi di connettersi, in quanto le radici greche di donna (*gyné*) e uomo (*anér*) scivolano l'un l'altro attraverso la consonante sdrucchiola "l". Il paradigma linguistico si traduce in una visione del mondo in cui maschile e femminile sono essenze pratiche, differenti e distanti ma collegate ed inseparabili (Eisler, 79-92). Ciò si evince chiaramente nelle partiture vocali in cui Montanari fa risuonare allo stesso modo testa, gola e pancia, unendo e mescolando con apparente semplicità e naturalezza risuonatori che, culturalmente, siamo abituati ad associare in modo esclusivo a donne (voce di testa) o a uomini (voce di petto).

Per colmare tale salto concettuale e culturale, Montanari nella sua carriera ha interpretato personaggi alla ricerca di una capacità di azione indipendente, in quanto donne che possono produrre significato sociale e politico: donne recuperate dal dimenticatoio della storia – la suora medievale Rosvita, Beatrice Cenci, Alcina – o di pura invenzione – Suor Isis, Madre Ubu - posizionandole in una luce di visibilità chiara che ne sottolinea anche i comportamenti trasgressivi, in quanto basati su un modo al femminile di interpretare il mondo.⁹ Proprio la sua Madre Ubu, protagonista dello spettacolo *I Polacchi* (1998) costituisce un ulteriore esempio di versatilità vocale utilizzata al servizio di un'impalcatura drammaturgica ironica e surreale.¹⁰ Qui, accanto al compagno di palco Mandiaye N'Diaye che interpreta Padre Ubu, i registri vocali si moltiplicano attraverso battute chiave dello spettacolo recitate sia in dialetto romagnolo che in wolof, sia in francese che in italiano. La babele sonora che ne consegue esalta quell'idea di gioco surreale ed adolescenziale che Alfred Jarry aveva composto nel 1896, in cui il senso non è dato dalle parole ma dal ritmo sonoro.

A questo proposito, quando nel 2005 il Teatro delle Albe portò in tournée un adattamento de *I Polacchi* al Museum of Contemporary Art di Chicago, ricordo la difficoltà di tradurre in inglese una scena chiave dello spettacolo. Nel testo italiano, Madre e Padre Ubu si confrontano in un divertentissimo alterco in cui si insultano pesantemente, usando il romagnolo ed il wolof. Il ritmo serratissimo dello scambio di insulti si conclude con una lunga pausa,

interrotta poi dalla battuta di Madre Ubu “permalos”! Non solo in Italia, ma ovunque nel mondo questo scambio suscitava fragorose risate, nonostante fosse sempre recitato in romagnolo e wolof e solo l'ultima parola pronunciata da Madre Ubu venisse tradotta nella lingua locale. Negli USA, fu impossibile trovare una soddisfacente traduzione del romagnolo “permalos”, che ne condensasse il senso in una sola parola. Era essenziale che fosse una sola parola perché il ritmo della scena, così verbosamente articolata in un fiume di insulti, portava alla risata proprio grazie alla tombale, secca chiusura di Madre Ubu. Insomma, in USA quella scena non faceva ridere, non perché non si capissero gli insulti, ma perché l'intero ritmo sonoro dell'alterco veniva vanificato dalla mancanza di quell'unica parola a chiosa del tutto.

La costruzione della comunità teatrale di Montanari, anche nell'accezione linguistica appena discussa, evoca il concetto teorizzato da Bidy Martin e Chandra Mohanty che ne localizzano il fulcro nel contestato spazio tra identità e appartenenza. In questo contesto, la “comunità” esiste sempre in una tensione tra il “sentirsi a casa” ovvero percepire di trovarsi in un luogo familiare, protetto e sicuro, e il “non sentirsi a casa” dato che casa e famiglia sono un'illusione di coerenza e sicurezza costruita sull'esclusione e sulla repressione delle differenze.¹¹ Lasciare quello spazio, e conseguentemente la sua illusorietà, porta ad una dolorosa ma necessaria autocritica. Pertanto, il ricorso al dialetto romagnolo o al wolof come scelte linguistiche che costruiscono e comunicano significato può considerarsi un tentativo di mediare la familiarità con l'estraneità, creando un effetto simile a quello a cui accennavo parlando del *Macbettu* di Serra: io, spettatore, non capisco le parole che dite, ma comprendo pienamente il senso di quello che comunicate e questo mette in discussione la mia identità e il mio senso di appartenenza perché li riconfigura in territori sonori a cui non sapevo di poter avere accesso.

La percezione della modernità di Montanari si basa sulla relazione tra: la produzione materiale dell'oggetto spettacolo e la produzione di socialità; la creazione di significato e la creazione di memoria; la dimostrazione tecnica e tecnologica del saper fare teatro e la sua espressione estetica. Negli spettacoli di Montanari, fare un gesto o pronunciare una frase non sono mere azioni, ma presuppongono una densità di significanti che surrogano la perdita della stabilità, della certezza e della linearità di un passato illusorio, ed anche in questo si percepiscono echi del teatro di Carmelo Bene. Il desiderio di omaggiare la propria storia di esclusione richiede che tale storia la si posseda. Ciò a sua volta implica che l'attrice reclami a sé la produzione e la circuitazione di tratti culturali che inquadrano la propria comunità di appartenenza. Potremmo certo definire questo passaggio post-moderno, in quanto si pone in opposizione alla coesione e alla continuità di ciò che viene percepito come tradizionale e pertanto socialmente e culturalmente accettabile. D'altro canto, tale desiderio implica la scoperta continua di un retaggio culturale stratificato che è solo in parte cosciente. La marginalizzazione di determinate storie, di determinate identità, crea un cortocircuito da cui Montanari esce attraverso la condivisione di esperienze con l'altro da lei – il maschio, l'immigrato, l'adolescente – che dà vita al suo *métissage* personale. Se si accetta che il rifiuto dell'altro è un prodotto di logiche culturali che categorizzano semplicisticamente i nostri tratti distintivi in gabbie separate, svelare la stratificazione dell'identità, denunciare il binarismo di giusto e sbagliato, dentro e fuori, mio e tuo, fa deflagrare l'intero sistema del potere prestabilito. Montanari istintivamente abita quel luogo teorico sviluppato da Joseph Roach che ipotizza una relazione tra storia e memoria basata su una contro-narrazione che svela “la distanza tra la storia trasmessa discorsivamente e la memoria attuata pubblicamente dai corpi che ne portano impresse le conseguenze” (26). Montanari, e per quel che concerne questo saggio anche Bene, creano costantemente tale contro-narrativa ad un modo piccolo borghese, infingardo di fare teatro.

Sulla scena, Montanari adotta un approccio ritualistico, recuperando l'unità del teatro come evento socio-politico e spirituale, prima ancora che artistico. Come dicevano i greci, gli attori sono i "tecnici di Dioniso" ovvero abitano necessariamente quell'ampio spettro che unisce le due polarità di sapienti tecnici in grado di controllare i meccanismi dell'organismo, della respirazione, della voce, del movimento e del gesto, e al contempo di essere viscerali, animaleschi, intossicati di passione, di febbrile energia dirompente, insomma di essere abitati dal dio. Attori di questo tipo, attori come Bene e Montanari, sono un pungolo, sono il sale sulle ferite aperte in un mondo che ha permesso alle logiche del marketing e del business di fuoriuscire dalla finanza per occupare tutti gli spazi della creatività e dell'immaginazione. In questo anche Montanari, come Bene prima di lei, svela la sua discendenza dalla sperimentazione teatrale degli anni Sessanta/Settanta che opponeva una cultura della corporeità teatrale a quella della ragione logica e del testo. Con corporeità intendo quella linea di ricerca che puntava alla simultaneità dell'esperienza e dell'espressione artistica senza che si privilegiasse una gerarchia delle priorità dell'azione scenica e dell'attore in quanto tale. Gli artisti che abbracciarono tale linea di ricerca politicizzarono i propri corpi per denunciare le norme discriminatorie del potere, opponendosi a quei processi di meccanizzazione e produzione di massa dell'evento creativo, dello spettacolo dal vivo.

Quello di Montanari pertanto è un teatro di carne, una disciplina auto-imposta estremamente dura, una forma di sofferenza determinata dalla distinzione tra il bisogno di trovarsi, di essere sé stessa, e quello di incontrare ed inglobare l'altro da sé. Nel procedimento di far emergere ciò che è sotto la superficie, l'attore si deve tenere aperto all'imprevisto e alla scoperta di qualcosa che potrebbe non piacergli, il che rende l'essere umano attore estremamente vulnerabile. Montanari vive questa esperienza esattamente alla luce del mantra "tecnico di Dioniso" perché la lucidità che l'attrice deve avere per gestire posizioni sceniche, essere in voce, essere in luce incontra un "fondo caldo ed oscuro, un'ombra di passione, emozioni, follia, che si può esprimere solo attraverso una tecnica razionale e fredda".¹² La performance di questo tipo è ciò che Dwight Conquergood identifica come dialogica, ovvero "il sé e l'altro assieme al fine di porsi domande, dibattere, sfidarsi l'un l'altro" (9). Tale pratica deve sempre mantenere il dibattito aperto tra attore e testo (dove testo va inteso come l'insieme di voci, suoni, corpi, luci, costumi, scene e gesti) e soprattutto deve evitare di concludersi con l'empatia. Tanto la voce introflessa di Carmelo Bene che quella incarnata di Ermanna Montanari risentono dell'anelito proprio della sperimentazione che uccide il corpo in quanto luogo sacrale, e lo usa per quel che è, facendo del frammento l'ideale della narrativa teatrale in un sincretismo tra estetica ed etica, natura e divino.

¹ *Macbettu* di Alessandro Serra, tratto dal *Macbeth* di William Shakespeare. Regia, scene, luci, e costumi di Alessandro Serra. Con: Fulvio Accogli, Andrea Bartolomeo, Leonardo Capuano, Andrea Carroni, Giovanni Carroni, Maurizio Giordo, Stefano Mereu, Felice Montervino. Traduzione in sardo e consulenza linguistica di Giovanni Carroni. Musiche di Pietre Sonore Pinuccio Sciola. Produzione: Sardegna Teatro in collaborazione con Compagnia Teatropersona.

² *Natale in casa Cupiello*. Regia di Antonio Latella. Con: Francesco Manetti, Monica Piseddu, Lino Musella, Valentina Acca, Francesco Villano, Michelangelo Dalisi, Leandro Amato, Giuseppe Lanino, Maurizio Ripa, Annibale Pavone, Emilio Vacca, Alessandra Borgia. Scene di Simone Mannino e Simona d'Amico. Costumi di Fabio Sonnino. Disegno luci di Simone De Angelis. Musiche di Franco Visioli. Produzione: Teatro di Roma, Teatro Nazionale.

³ Su questo si veda il lavoro storiografico nel volume edito da Anna Sica, *La Drammatica*.

⁴ Su questo si veda il lavoro dei critici Fofi e Giacchè.

⁵ Così si esprimeva lo stesso Bene nella sua autobiografia pubblicata nel 1995. Si veda: Bene, *Opere*, p. 14.

⁶ *L'isola di Alcina. Concerto per corno francese e voce romagnola* di Nevio Spadoni. Regia di Marco Martinelli. Con: Ermanna Montanari, Giusy Zanini, Francesco Antonelli, Luca Fagioli, Roberto Magnani, Andrea Mordenati, Alessandro Renda. Musiche di Luigi Ceccarelli. Disegno luci di Vincent Longuemare. Scene e costumi di Ermanna Montanari e Cosetta Gardini. Produzione: Biennale di Venezia, Ravenna Festival, Ravenna Teatro.

⁷ *La mano (de profundis rock)* di Luca Doninelli. Regia di Marco Martinelli. Con: Ermanna Montanari, Roberto

Magnani. Musiche di Luigi Ceccarelli. Disegno luci di Vincent Longuemare, Scene e costumi di Eduardo Sanchi. Produzione: Le manège mons/Centre Dramatique, Ravenna Festival, Ravenna Teatro, Le Phènix Scène Nationale de Valenciennes, Festival delle Colline Torinesi, Comune di Ravenna.

⁸ *Cenci* di Ermanna Montanari. Regia di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari. Con: Ermanna Montanari, Marco Martinelli. Disegno luci di Enrico Isola. Costumi di Ermanna Montanari e Cosetta Gardini. Produzione: Teatro delle Albe, Ravenna Teatro, Sant'Arcangelo dei Teatri d'Europa.

⁹ Si veda l'intervista tra l'attrice e l'autrice Lea Melandri.

¹⁰ *I Polacchi*. Regia di Marco Martinelli. Con: Ermanna Montanari, Mandiaye N'Diaye, Maurizio Lupinelli, Francesco Antonelli, Alessandro Argani, Alessandro Bonoli, Luca Fagioli, Rudy Gatta, Roberto Magnani, Andrea Marra, Angelo Marri, Francesco Platania, Gabriele Rassa, Alessandro Renda, Francesco Tadde. Disegno luci di Vincent Longuemare. Scene e costumi di Ermanna Montanari e Cosetta Gardini. Produzione: Teatro delle Albe, Ravenna Teatro, Comune di Ravenna.

¹¹ La teoria è citata in Dolan, p. 67.

¹² Così è descritta da Maioli Lo Porfido, p. 28.

Bibliografia

- _____. *Jarry 2000: Da Perhindèrion a I Polacchi*. Ubulibri, 2000.
- Auslander, Philip. *Liveness. Performance in a Mediatized World*. Routledge, 1999.
- Bartolucci, Giuseppe. *Teatro come poiesis: Linguaggi della scena anni '80*. Il lavoro editoriale, 1987.
- Bene, Carmelo. *Opere con l'autografia d'un ritratto*. Bompani, 1995.
- Bene, Carmelo e Umberto Artioli. *Un dio assente*. Edizioni Medusa, 2006.
- Cappelletti, Dante. *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*. ERI Edizioni Rai, 1981.
- Cavarero, Adriana. *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Feltrinelli, 2003.
- Chinzari, Stefania e Paolo Ruffini. *Nuova Scena Italiana: Il teatro dell'ultima generazione*. Castelveccchi, 2000.
- Conquergood, Dwight. "Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance." *Literature in Performance*, vol. 5, n. 2, 1985. 4-19.
- Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. Translated by Donald Nickolson-Smith. Zone Books, 1995.
- Deleuze, Gilles. "Un manifesto di meno." *Sovrapposizioni*. A cura di Carmelo Bene e Gilles Deleuze. Feltrinelli, 1978. 67-92.
- De Marinis, Marco. *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Roma, 2008.
- Dolan, Jill. *Geographies of Learning: Theory and Practice, Activism and Performance*. Wesleyan University Press, 2001.
- Dotto, Giancarlo e Carmelo Bene. *Vita di Carmelo Bene*. Bompiani, 2006.
- Fisher-Lichte, Erika. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*. Carocci, 2016.
- Fofi, Goffredo e Piergiorgio Giacchè (a cura di). *Per Carmelo Bene*. Linea d'ombra, 1995.
- Giacché, Piergiorgio. *Carmelo Bene: Antropologia di una macchina attoriale*. Bompiani, 1997.
- Giannoli, Giovanni Iorio. "Suoni, visioni e affetti. Sugli aspetti para-teatrali dell'azione teatrale." *Sciami*, aprile 2018, n. 3. 6-41.
- Grande, Maurizio. "L'uso della strumentazione elettronica nell'ultimo Bene." *Il suono del teatro*. A cura di R. Tomasino. Palermo: Acquario, 1982. 45-73.
- Hooks, Bell. *Killing Rage. Ending Racism*. Henry Holt and Company, 1995.
- Maioli Lo Porfido, Maria Giovanna. *Come Eravate*. Danilo Montanari Editore, 2001.
- Martinelli, Marco. *Teatro impuro*. Danilo Montanari Editore, 1997.
- Melandri, Lea. "Il linguaggio della Dea: come liberarsi di un mito." *Lapis. Percorsi delle riflessioni femminili*, giugno 1995, n. 26, 1-35.
- Montanari, Ermanna. *Cenci – Monologo*. Edizione del Girasole, 1995.
- Ponte di Pino, Oliviero. *Il Nuovo Teatro Italiano, 1975-1988: La ricerca dei gruppi, materiali e documenti*. La Casa Usher, 1988.
- Randy, Martin. *Performance as Political Act: The Embodied Self*. Bergin & Garvey Publications, 1990.
- Riane, Eisler. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. Harper and Row, 1987.
- Roach, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. Columbia University Press, 1996.
- Sapienza, Annamaria. *La tecnologia nella sperimentazione teatrale italiana degli anni '80: tre esempi*. Istituto Universitario Orientale, 1992.
- Sica, Anna. *La Drammatica – Metodo italiano*. Mimesis Edizioni, 2013.
- Valentini, Valentina (a cura di). *Drammaturgie Sonore. Teatri del secondo novecento*. Bulzoni, 2012.
- Vattimo, Gianni. *La società trasparente*. Garzanti, 2000.