



## ***Phoné / Bene (Schedario)***

### **Un'installazione per pensare**

**Rosario Diana**

1. Nell'anno appena trascorso, in cui si è celebrato il cinquantenario della scomparsa dello smisurato Totò, è sembrato doveroso ricordare anche un altro grande artista, Carmelo Bene (1937-2002), personaggio poliedrico del quale nel 2017 è caduto l'ottantesimo anniversario della nascita e il quindicesimo della morte. A questo fine, l'Accademia di Belle Arti di Napoli e l'Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno del Cnr (Ispf-Cnr) hanno promosso e sostenuto economicamente una ricerca teorico-pratica sul lavoro di Carmelo Bene – più precisamente sul tema della *phoné* e della macchina attoriale – culminata in una installazione immersivo-disseminativa, intitolata *Phoné / Bene (Schedario)*, e nei due saggi (questo e l'altro di Paolo Prota, Rebecca Carlizzi e Marianna Russo) pubblicati in questo volume quinto, del 2018, di «Research Trends in Humanities».<sup>1</sup>

Il primo dei due prodotti – ossia l'installazione – è stato presentato inizialmente nella splendida sede napoletana dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, nell'ambito della rassegna annuale di divulgazione scientifica "Futuro remoto" (25-28 maggio 2017). Successivamente è stato riproposto nel foyer del Teatro dell'Accademia di Belle Arti, dal 27 settembre al 4 ottobre 2017.<sup>2</sup> Questa ricollocazione è stata preceduta, nella medesima giornata del 27 settembre, da un incontro pubblico – a cui parteciparono Vincenzo Del Gaudio, Giuseppe Gaeta, Dario Giugliano, Fiorinda Li Vigni, Manuela Sanna, Paolo Prota e chi scrive – dedicato all'esame e alla discussione, da un lato, della progettazione dell'installazione stessa – che si deve all'intelligenza e alla fantasia di Paolo Prota e della sua Scuola di Scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli –, dall'altro, della selezione dei contenuti beniani in essa presentati (selezione della quale io porto intera la responsabilità). Questo naturalmente non significa che le due operazioni (progettazione e selezione dei materiali) siano state svolte o – peggio – pensate separatamente. Paolo Prota, con le sue allieve e collaboratrici (Rebecca Carlizzi e Marianna Russo), ed io abbiamo dedicato circa un anno a questo progetto, con un confronto reciproco, costante e fruttuoso; ci siamo incontrati periodicamente per discutere, mettere a punto e rifinire tutti gli aspetti del lavoro; e questo sia nella fase progettuale che in quella realizzativa.

2. *Phoné / Bene (Schedario)* – risultato di questo fortunato sodalizio – è un'installazione multimediale che circoscrive uno spazio immersivo/disseminativo in cui il visitatore viene attraversato da

<sup>1</sup> Si ripete anche quest'anno una virtuosa consuetudine: quella di pubblicare in RTH gli apparati teorici che generano e orientano le scelte performative o le riflessioni che *a posteriori* da queste scaturiscono. L'anno scorso fu pubblicato, infatti, un quaderno monografico «Think Tank» di questa rivista dedicato al teatro-reading (composto da chi scrive, con la scenografia di Paolo Prota, le musiche di J.S. Bach, J.M. Beyer, G. Ligeti, G. Lorusso, R. Quindici) *Il buio sulla zattera*, ispirato a *La zattera della Medusa* (1819), il quadro gigantesco di Théodore Géricault (cfr. *Le naufrage de l'humanité. Riflessione a più voci sulle forme di deumanizzazione a partire da "La zattera della Medusa" di Théodore Géricault*, «Quaderno Think Tank», RTH, IV, 2017. Il teatro-reading si tenne nel Teatro dell'Accademia di Belle Arti di Napoli il 10 novembre 2016. Ad esso seguì una discussione pubblica a cui parteciparono: Maurizio Cambi, Valeria Chiore, Roberto Evangelista, Giuseppe Gaeta, Celeste Ianniciello, Manuela Sanna, Alessandro Stile).

<sup>2</sup> In entrambe le collocazioni il pubblico accedeva gratuitamente all'installazione.



suggerzioni emotive e sollecitazioni intellettuali suscitate dalla diffusione acusmatica di brani tratti da quattro importanti lavori di Carmelo Bene: *Manfred* (1979), *Pinocchio* (1981), *Variazioni per voce dai "Canti orfici" di Dino Campana* (1982), *Voce dei Canti di Giacomo Leopardi* (1998).<sup>3</sup> Nel suo percorso lo spettatore incontra quattro "monoliti", ognuno dotato di un monitor da 55 pollici e ognuno dedicato ad uno dei quattro citati lavori di Carmelo Bene. I monitor diffondono il sonoro dei brani prescelti da ogni opera (le singole selezioni durano approssimativamente una quindicina di minuti e vengono ripetute di continuo) e una sequenza di immagini fisse ad essi connesse. Fra queste ultime compaiono anche pannelli di lettura (con brevi citazioni da scritti di Bene<sup>4</sup>) e testi poetici di Campana e Leopardi che – a mo' di esortazione (e monito al tempo stesso) rivolta al fruitore a concentrarsi sull'ascolto vivo piuttosto che sulla morta lettura – appaiono e si dissolvono rapidamente, per lasciare spazio alla musicalità della voce. Nel suo percorso (in tutto una decina di metri lineari) il fruitore può avvicinarsi a uno dei monoliti, in tal modo percependo in primo piano i contenuti da esso diffusi e sullo sfondo quelli degli altri tre, oppure muoversi nella zona centrale dell'installazione e lasciarsi investire dalla sinfonia di voci che in quella regione si genera.

La scelta è caduta sulle quattro opere precedentemente indicate perché la loro veste concertistica (meno pronunciata, certo, per il *Pinocchio*, in cui comunque la sonorità della voce rimane protagonista) le rendeva adatte a una installazione in cui – lo si ribadisce – la dimensione dell'ascolto è quella prioritaria.

3. È Bene stesso, raccontando dell'incontro risalente al 1977 con il maestro Francesco Siciliani, che gli propose due «occasioni... entrambe "operistiche"» – il *Manfred* di Byron-Schumann e il *Peer Gynt* di Henrik Ibsen, con musiche di Edvard Grieg (quest'ultimo non realizzato per impegni di lavoro dell'artista) –, a spiegare come concepì e quindi come vada inteso il *Manfred*.

Proposi a Siciliani una formula "nuova", inedita: sottrarre il *Manfred* all'operistica e riportarlo in *forma d'oratorio*. Mi sarei assunto da voce recitante tutti i "ruoli"... asciugando il testo a poco più di un'ora, introducendo la *strumentazione fonica* in concerto per consentire alla magnifica musica di Schumann (affrancata dal servilismo delle scene) d'essere centrale per tutto lo spettacolo, giocando una fusione sincrona e asincrona con gli armonici dell'orchestra, nel *dire* della voce solista... Questa "formula" era più d'una trovata. Era semmai la fine delle trovate registiche che affliggono la musica al teatro d'opera.<sup>5</sup>

Al di là di tutta la complessità teorica e filosofica che grava sulla questione della *phoné*, su cui tanti hanno detto e scritto (non sempre a proposito, invero), ciò che qui preme sottolineare è l'operazione del *togliere* (porzioni considerevoli di testo, azione scenica, attori, scenografia, ecc.) piuttosto che del *mettere* in scena: un procedimento di "riduzione" consueto per Bene, che rifiuta categoricamente ogni teatro di rappresentazione, ossia fondato sulla dittatura di un testo pregresso

<sup>3</sup> *Manfred* di George Gordon Byron, musiche di Robert Alexander Schumann (edizione utilizzata: CD audio, Nuova Fonit Cetra, New York, 2002 – Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione: Donato Renzetti); *Pinocchio*, versione 1981 (la prima risale al 1961), con musiche di Gaetano Gianni Luporini (edizione utilizzata: CD audio, Luca Sossella Editore, Roma, 2005); *Variazioni per voce dai "Canti orfici" di Dino Campana*, per voce solista (nella versione concertistica dello stesso anno, alla voce di Carmelo Bene era aggiunto il suono della chitarra classica di Flavio Cucchi – edizione utilizzata: libro + CD audio, D. CAMPANA – C. BENE, *Canti Orfici*, Bompiani, Milano, 1999); *Voce dei Canti di Giacomo Leopardi* versione del 1998 (la prima risale al 1987 – edizione utilizzata: DVD, Luca Sossella Editore, Roma, s.d.). Per le indicazioni cronologiche fornite in questa nota mi sono servito dell'elenco degli spettacoli di Carmelo Bene riportato in ID., *Opere*, Bompiani, Milano, 2008<sup>3</sup> (1a ed.: ivi, 1995), pp. 1556-1560.

<sup>4</sup> Tratte da C. BENE, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)eros(es)* (1983), postfaz. di P. Giacchè, Bompiani, Milano, 2005, e da C. BENE – G. DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano, 2005.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 351. Cfr. anche C. BENE, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)eros(es)*, cit., pp. 52-57.



(pre-testo) alla cui rigorosa esposizione sono asserviti tutti gli operatori (regista, attore, ecc.) e le altre componenti del linguaggio teatrale (luci, fonica, scenografia, ecc.).<sup>6</sup> Una “riduzione” che però appare tale solo agli occhi di chi (attore o spettatore) a quel teatro di rappresentazione si è votato senza riserve; mentre in realtà è un’intensificazione poetica per chi l’evento scenico lo pensa e lo realizza, dal momento che, una volta riportato il pre-testo alla condizione di parità con tutti gli altri elementi coinvolti in un evento (azione, voce, suono, luce, scena, ecc.), può farli interagire tutti in una scrittura drammaturgica che è di scena (e non di scrivania) o in una macchina attoriale in cui alle componenti tradizionali si aggiunge un impianto fonico di proporzioni colossali, che fagocita l’attore e viene usato non come mera amplificazione della voce (ammesso che un’amplificazione possa essere sul serio solo “mera”), ma con intenti creativi, ad esempio facendo emergere sfumature timbriche della voce (ma anche soffi e respiri) che altrimenti rimarrebbero sommerse.<sup>7</sup> Ecco: presentare ciò che di solito non viene udito è sicuramente uno degli effetti che la macchina attoriale produce nel *Manfred*, opera nella quale il *togliere di scena* espunge il dato extramusicale e fa convergere *il tutto che resta* verso un allestimento da concerto in cui protagonista assoluta è la sonorità delle voci (coro, solisti, Lydia Mancinelli, Carmelo Bene) e dell’orchestra; in una parola: la musicalità. Si celebra, quindi, l’epifania della parola come suono a spese della stessa come semplice vettore del concetto, il quale ultimo nel *dire* come nell’*ascoltare* tende solitamente a essere privilegiato. Su questo punto si esprimeva già più di due secoli fa, con luminosa lungimiranza, Friedrich Schleiermacher.<sup>8</sup> Ma eloquentemente scriveva Bene nel 1978: «La musica m’interessa molto. Ho ripetuto spesso che il linguaggio musicale è l’obiettivo del mio lavoro»;<sup>9</sup> poi nel 1983: «Il significato è un sasso in bocca al significante»;<sup>10</sup> ancora nel 1996: «nei miei spettacoli... il significante e non il significato dà spettacolo di sé»;<sup>11</sup> «non riuscirei a pensare un teatro che non sia musicalità».<sup>12</sup> Dichiarava, quindi, *apertis verbis* il suo intento di

<sup>6</sup> Bene condivide con Antonin Artaud il depotenziamento del testo in favore della scrittura di scena (cfr. ID. – G. DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 313; F. PARRINI, *Il teatro del nulla*, in C. BENE, *Il teatro del nulla*, Clichy, Firenze, 2014, pp. 17-63, qui pp. 25 sgg. Di ARTAUD sulla questione si cfr.: *Il teatro della crudeltà. Primo manifesto – 1932 –*, *Il teatro della crudeltà. Secondo manifesto – 1933 –*, *Il teatro della crudeltà – 1933 –*, tutti in ID., *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G.R. Morteo e G. Neri, Einaudi, Torino, 2000<sup>2</sup>, rispettivamente pp. 204-215, 236-241, 200-203. Cfr. inoltre A. PETRINI, *Amleto da Shakespeare a Laforgue. Per Carmelo Bene*, Ets, Pisa, 2004, p. 55; G. DOTTO, *Pinocchio o lo spettacolo della Provvidenza (Distrazioni a due voci tra scena e quinta)*, in C. BENE, *Pinocchio*, La casa Usher, Firenze, 1981, pp. 91-155, in part. pp. 96, 113, 116, 121). Sul *togliere di scena* e sul *sottrarre* in generale nel teatro di Bene cfr. G. DELEUZE, *Un manifesto di meno*, in C. BENE – G. DELEUZE, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano, 1978, pp. 67-92.

<sup>7</sup> A ragione Piergiorgio Giacchè considera la macchina attoriale inaugurata da Bene proprio con il *Manfred* (P. GIACCHÈ, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano, 1997, p. 85) e ne dà una descrizione-definizione che merita di essere riportata per intero: «La macchina attoriale è, in prima istanza, tutto ciò che appare [la strumentazione fonica] mentre l’attore scompare nella sua voce: un corpo che si rivela un *trucco* per celare e convogliare la voce, e un volto ridotto a una *maschera*, ossia a un arcaico e in definitiva inespressivo strumento fonatorio» (*ivi*, p. 140).

<sup>8</sup> «La lingua come totalità di suoni – scriveva il padre dell’ermeneutica contemporanea – è un sistema musicale. Il carattere musicale è anche efficace in ogni discorso e poiché questa efficacia ha un fondamento diverso rispetto a quella di ciò che è significativo, i due possono entrare in conflitto» (F.D.E. SCHLEIERMACHER, *Ermeneutica generale 1809-10*, in ID., *Ermeneutica*, a cura di M. Marassi, Rusconi, Milano, 1996, pp. 194-293, qui p. 223).

<sup>9</sup> I. MOSCATI, *Dopo il teatro e il cinema la tv secondo Carmelo* (1978), in C. BENE, *Contro il cinema*, a cura di E. Morreale, minimum fax, Roma, 2011, pp. 127-135, qui p. 133.

<sup>10</sup> C. BENE, *Sono apparso alla Madonna. Vie d’(h)eros(es)*, cit., p. 62.

<sup>11</sup> ID., *Cos’è il teatro. La lezione di un genio*, a cura di R. Maenza, Marsilio, Venezia, 2014, p. 82. «In occasione delle recite scaligere» del *Manfred*, racconta Rino Maenza, «realizzammo “la Ferrari del suono”, la Fonica... Per la prima volta nel settembre dell’Ottanta, nel teatro del Piermarini entrarono 20.000 watt, tre consolle, sei registratori, oltre naturalmente all’orchestra, al coro, ai solisti e al maestro Donato Renzetti... Qualcuno gridò allo scandalo. Mi ricordo che Renzetti, direttore per la prima volta alla Scala, ... gridava: “Io non posso debuttare con gli amplificatori! Ma non potete toglierli?”» (R. MAENZA, *Carmelo Bene: ricordo di un genio*, *ivi*, pp. 9-20, qui p. 11).

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 80.



garantire alla *parole* il diritto a evenire dalla *langue* e a mostrarsi in tutta la sua pienezza e bellezza di suono.<sup>13</sup>

Da questo punto di vista, anche tagliare il testo, in tal modo oscurando talvolta un nesso logico o qualche vicenda della storia da narrare, optare nel caso del *Manfred* per la forma oratorio – priva di quegli espedienti scenici che sostengono e possono chiarire il significato – sono tutte scelte che vanno nella medesima direzione: quella di fare del pre-testo (ossia il testo drammaturgico che sta prima), opportunamente manipolato, un *pretesto*, vale a dire una buona occasione per lasciar risuonare la musicalità delle parole nel loro insieme come nella loro singolarità. Dunque: chiudere gli occhi, perdere la visione e ritrovare un ascolto in cui il significato non muore del tutto, ma viene ridimensionato nelle sue pretese assolutizzanti.

Ancora una volta, prescindendo dai risvolti filosofici impliciti nella teoria e la prassi della *phoné* (lo dico da filosofo che citerà fra poco un grande filosofo attento al lavoro di Bene), ciò che qui interessa dell'operazione compiuta da Bene nel *Manfred* e che ritroviamo riverberato nelle altre opere coinvolte nella installazione è, per dirla in breve, l'uso "musicale" della voce, grazie al quale il testo – per parafrasare Gadamer (ma non è questo il grande filosofo a cui mi riferivo poco fa, sebbene non sia minore dell'altro in autorevolezza e profondità) – viene "riattualizzato" e "collocato" «in una nuova immediatezza»,<sup>14</sup> alla luce della quale lo scritto da leggere non può che configurarsi come pre-testo dormiente o morto da dimenticare, in quanto tale, e da trasformare in *pretesto* per nuova vita... del significante sonoro non mortificato dal significato mentale. Chi riterrà il concetto disturbato dall'emergere della musicalità della parola si comporterà come quello spettatore (anomalo, in verità) di un'opera lirica che si sente infastidito dalla musica e dalle altre componenti della scrittura scenica perché non gli consentono di seguire un libretto che potrebbe leggere comodamente in poltrona a casa propria.<sup>15</sup>

Ma ritorniamo su quello che ho chiamato uso "musicale" della voce. Una definizione *impropria*, a meno di non intendere in senso assai lato il termine "musicale", per non schiacciare troppo sulla musica l'operazione compiuta da Bene, la cui specificità inedita è tutta collocata in una ristretta zona di confine fra suono, parola, significato, ecc. Una definizione *impropria* – insisto – che nel contempo denuncia un'insufficienza lessicale: una difficoltà che il "grande filosofo" cui alludevo prima, Gilles Deleuze, tenta di risolvere in uno dei testi – nella sua brevità – più lucidi che siano mai stati scritti sul *Manfred* e sul senso della *phoné* di Carmelo Bene.

Non è più questo o quel personaggio che parla, ma il suono stesso diventa personaggio [...]. Non è più la voce che si mette a bisbigliare, o a gridare, o a martellare, secondo che esprima questa o quell'emozione, ma il bisbiglio diventa *una voce*, mentre al contempo le emozioni corrispondenti (affetti) diventano *modi*, *modi vocali*. [...] Si tratta [...] di estrarre dalla voce parlante le potenze musicali di cui è capace, le quali non si confondono tuttavia col canto. In effetti, queste nuove potenze potranno accompagnare il canto, cospirare con esso, ma non formeranno né un canto e neppure uno *Sprechgesang*: è l'invenzione d'una *voce modalizzata*, o piuttosto *filtrata*. È un'invenzione forse altrettanto importante che lo stesso *Sprechgesang*, ma essenzialmente distinta da esso. In *Manfred*, questa voce, queste voci di Carmelo Bene si insinuano tra i cori cantati e la musica, e cospirano con essi, vi si aggiungono o se ne sottraggono. [...] Tra il canto e la musica, Carmelo Bene inserisce il testo divenuto sonoro, lo fa coesistere con essi, reagire su di essi, in

<sup>13</sup> Su questo punto cfr. A. SCALA, *La voce zoppa*, in AA. VV., *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Marsilio, Venezia, 1990, pp. 149-160, qui p. 152, e l'intervento di C. DUMOULIÉ – J.P. MANGANARO – A. SCALA, in AA. VV., *Carmelo Bene. Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia, 1990, pp. 7-68, pp. 21 e 42.

<sup>14</sup> H.G. GADAMER, *Verità e metodo* (1960), a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 1983, p. 459.

<sup>15</sup> Cfr. C. BENE, *La voce di Narciso*, in ID., *Opere*, cit., pp. 991-1200, qui p. 1006.



modo tale da farci sentire l'insieme per la prima volta e da ottenere una profonda alleanza dell'elemento musicale e cantato con l'elemento vocale inventato, creato, reso necessario.<sup>16</sup>

Opportunamente Deleuze parla di «voce *modalizzata* o piuttosto *filtrata*», perché con l'*habitus* del pensatore profondo attento alle distinzioni separa con fine chirurgia percettivo-concettuale quella che con un neologismo potremmo chiamare la *phonalità* della *phoné* dal canto, dalla musica e dallo *Sprechgesang*. Infatti la *phoné* non è canto, perché non intona; non è musica perché, avendo a che fare con parola e linguaggio (significanti e significati), non condivide con la cosiddetta arte dei suoni la sua semanticità indefinita; non è *Sprechgesang*, in primo luogo, perché le sue movenze non sono stabilite in partitura dal compositore ma dall'interprete-poietico; in secondo luogo, perché il canto parlato nasce in connessione con la musica, mentre la *phoné* anche da sola ha un incedere "musicale" (sempre in senso lato); segue, infatti, il principio della varietà, diversifica il ritmo del dire, ha nel proprio movimento l'intramontabile dialettica fra movimenti tensionali e riposi cadenzali. Questi ultimi caratteri si riscontrano agevolmente anche e nelle già richiamate letture di Campana e Leopardi, prive di una componente musicale.

4. Si può affermare, in conclusione, che proprio la "musicalità" (nel senso lato che ormai è dato per acquisito) o – se si preferisce – la *phonalità* (in senso stretto) della *phoné* è nel focus dell'installazione *Phoné / Bene (Schedario)* e di coloro che l'hanno concepita e realizzata. In particolare, non è strano che l'attenzione di Prota e mia si sia concentrata su questo aspetto del lavoro di Carmelo Bene. Da anni ormai, insieme – con competenze, compiti e sollecitazioni diversi, ma sempre intrecciati in una reciproca integrazione – allestiamo reading filosofici da teatro; in particolare, io, che nella loro progettazione mi occupo della componente testuale e drammaturgico-lettoriale, sono piuttosto sensibile ai problemi connessi alla declamazione di un testo, alla provvidenziale distanza che sulla scena una tale operazione interpone fra scrittura e oralità e – ultima in questo lacunoso elenco, ma di primaria importanza – alla valorizzazione della sonorità vocale. Come ho avuto modo di scrivere altrove<sup>17</sup>, il grandioso contributo offerto da Carmelo Bene su tali questioni è inestimabile, ma le sue sperimentazioni – peraltro così ben riuscite – non possono essere riproposte da altri perché troppo «innervate» nel personaggio e nello straordinario artista che egli fu. Per chi come noi pratica un teatro di lettura – se così possiamo dire –, ciò che può essere assunto come retaggio del lavoro di Carmelo Bene è la consapevolezza che l'*esecuzione* di un testo<sup>18</sup> non può limitarsi a una sua semplice lettura, per quanto corretta e precisa, ma va pensata come una sua ricomposizione per la voce che lo *dice* facendolo *rivivere* nella dimensione dell'oralità, che è *altra* dallo scritto (ancor più se letto nella mente). In questa dimensione la voce *deve impegnarsi* (sempre e di nuovo) a guadagnare una propria specifica sonorità, che non è quella del canto, della musica o dello *Sprechgesang*. Ma non è e non può essere più – perché evento inimitabile (del resto sarebbe inutile e sciocco imitarlo) – nemmeno la *phoné* di Carmelo Bene.

<sup>16</sup> G. DELEUZE, "Manfred": un rinnovamento straordinario, nel booklet allegato al CD C. BENE, *Manfred*, cit., pp. 7-8, qui *ibid.*

<sup>17</sup> Cfr. R. DIANA, *La forma-reading. Un possibile veicolo per la disseminazione dei saperi filosofici. Resoconto ragionato, programma e strumenti di lavoro*, introduz. di E. Cattanei, Mimesis, Milano, 2015, p. 17, nota 8.

<sup>18</sup> *Esecuzione*: uso qui di proposito una terminologia musicale in senso stretto, dal momento che ho sempre concepito il reading filosofico da teatro molto più affine a un concerto che a una *performance* di prosa.