

antropologia e teatro

ARTICOLO

L'orchestra in gola di Carmelo Bene.

Breve indagine su una voce metaforica e di rappresentazione.

di Carlo Romano

Abstract – ITA

L'articolo prende in esame la voce di Carmelo Bene in alcune performances (*Manfred*, *Canti Orfici* e *Lectura Dantis*) e mostra come l'attore salentino sia impegnato in un profondo lavoro di elaborazione semantica del testo, enfatizzato nei suoi aspetti spazio-temporali, cromatici, sommatori, emozionali. Alla fine, lo studio apre a delle domande, e ci si chiede come tale atteggiamento creativo di Bene sia ammissibile nella poetica di un teatro che punta tutto sul "depensamento".

Abstract – ENG

The article examines the voice of Carmelo Bene in certain performances (*Manfred*, *Canti Orfici* and *Lectura Dantis*) and shows how the actor from Salento is engaged in a profound work of semantic elaboration of the text, emphasized in its space-time, chromatic, quantitative, emotional aspects. In the end, the study opens up to questions, and one wonders how this creative behavior of Bene is admissible in the poetics of a theater that focuses entirely on "dethinking".

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 14 (2022)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/15325

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

L'orchestra in gola di Carmelo Bene.

Breve indagine su una voce metaforica e di rappresentazione

di Carlo Romano

Nella riflessione sul teatro beniano emerge, fondamentale, il concetto di una voce attoriale che si erge al di là del portato di parola, oltre il linguaggio, “contro il nesso logico, contro il significato e il segno”, nota Piergiorgio Giacché (Giacché 2019: 150). Tale astrazione è spesso collegata a una rumoristica buccale e masticatoria che logora la parola fino a provocarne la dissoluzione. Camille Dumoulié osserva, per esempio, che l'impasto di parole e cibo in *Romeo e Giulietta* e *La cena delle beffe* “suscita l'abiezione del linguaggio” (Bene 2004: 1509); per Giulia Raciti il “ruminare” di cibo in *Salomè* “maciulla il *Logos* e lo restituisce come puro significante a perdere” (Raciti 2019: 78); Bene stesso ci accompagna nella lettura del *Macbeth* (1982-'83), per mettere a fuoco l'“*afasia*” di un' “orale rumoristica” che “raddoppia l'*aprassia* d'un corpo” (Bene 2004: 1203). A marcare il segno di un'oralità prelinguistica, in conflitto con il dettato del *logos*, concorre anche il filtro tecnologico della strumentazione amplificata. Così, in *Lorenzaccio*, “l'amplificazione esiste in quanto priva la voce della parola e non per gonfiarla”, afferma Bene (Molendini in «Panta» 2012: 146).

Nondimeno, l'azione di una voce tesa a sconfinare la parola e a eccederne il senso si riscontra nell'istanza beniana di un teatro del “depensamento”, o “della sintesi lirica”¹, in un tracciato di voce caratterizzato da un continuo atteggiamento compositivo e da grandi flussi di improvvisazione, fra dizione naturalistica e canto. A tal proposito, Deleuze scomoda finanche lo *Sprechgesang* per sottolineare il movimento incessante delle altezze vocali di Bene, prese e subito abbandonate, e per dire che il testo non conta, “semplice materiale per la variazione” (Bene - Deleuze 2016: 99). Ciò che conta è invece un suono ineffabile che oltrepassi i suoni della lingua, con cui consegnarsi al vuoto e invocare, spiega Artioli, “l'evenienza del suono interiore” (Bene 2004: 1501).

In questo contributo vorrei mettere in risalto una diversa forza della voce di Bene, meno estranea al linguaggio e più familiare ai suoi codici di comprensione; un'oralità conservativa che sfruttando il suo potere rappresentazionale si allinea perfettamente alla parola, per condurre verso una omogenea configurazione di contenuto.²

¹ Intervistato nel 1988 a Mixer cultura, Bene parla del teatro del “depensamento” come “della sintesi lirica”: <https://www.youtube.com/watch?v=f64lhkKA3EY> (ultimo accesso: 05 luglio 2022).

² Sebbene al di fuori dell'aspirazione sistemica del presente lavoro, non mancano contributi che con puntualità di esempi evidenziano il tratto metaforico della voce di Bene (si vedano Romano 2021; Epifani 2021; Mancini 2020 [il capitolo sul *Manfred*, pp. 257-313]; Caputo 2015; Gàmbula 2010; Cortellessa 2004).

Sarà un modo per cogliere sfumature di un'ermeneutica forse più complessa e meno scontata di quanto abbia finora offerto il monolitico discorso su una *phoné* eversiva di disarticolazione del linguaggio e del senso.

Allo scopo, esploreremo la voce dell'attore nei suoi parametri di altezza, timbro e ritmo/durata. L'intensità (volume) non riceverà una trattazione a sé, ma sarà solo talvolta considerata nella sua interazione con altri parametri. Per chiarezza di esposizione, i vari parametri saranno illustrati separatamente e si terrà conto per eccezione di sinergie particolarmente rilevanti.

L'indagine è ristretta a pochi titoli della stagione "concertistica" – *Manfred*, *Canti Orfici* e *Lectura Dantis*³ – e si offre solo come spunto per eventuali sviluppi di più ampia portata.

Intonazione lunga

In questo ambito, assistiamo a un percorso intonativo allineato a due diverse situazioni narrative, una di accumulo di tensione tragica, in cui la voce procede gradualmente verso l'acuto, l'altra di rilascio e depotenziamento, con una voce grave di reazione. Approfondiamo questa dialettica con alcuni esempi.⁴

Lectura Dantis, "Inferno", canto XXVI

[«]Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;
ché de la nova terra un turbo nacque,
e percosse del legno il primo canto.
Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,
infin che 'l mar fu sovra noi richiuso».

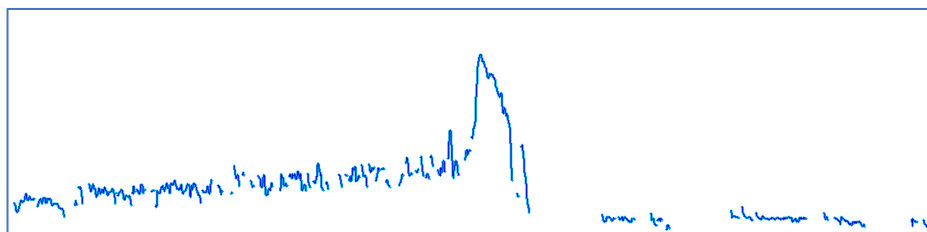


Figura 1. Frequenza massima e minima della voce: Hz 407 – Hz 69

³ Byron - Schumann - Bene 2002; Campana - Bene 1999; Dante - Bene 2004.

⁴ I grafici realizzati con il software Praat mostrano l'andamento complessivo delle frequenze della voce.

La voce sale fino al picco della parola “prora”, poi si acquieta da “com’altrui piacque”: nella salita è tratteggiata la minaccia sempre più incombente della tempesta di vento, mentre la fascia di suoni gravi allude all’infausto finale dell’imbarcazione sotto i mari.⁵

Manfred, “Anatema degli spiriti”

Oh, valanghe che un soffio fa precipiti
sopra e sotto di me paurosamente
sento il vostro rombare distruttore.
Schiacciatemi! Ma voi passate solo
sulle cose che vogliono vivere!...

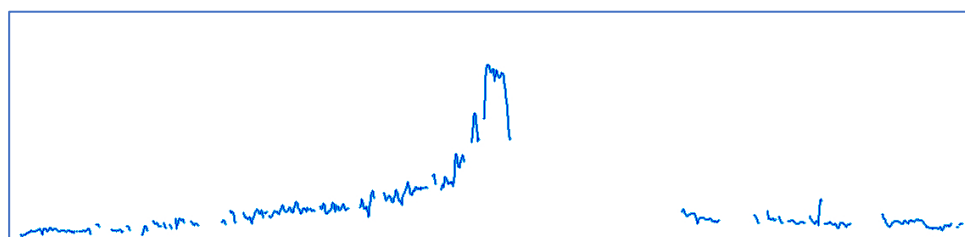


Figura 2. Frequenza massima e minima della voce: Hz 397 – Hz 72

Qui la voce si increspa fino al vertice di “Schiacciatemi!”, per poi riposare da “Ma voi passate [...]”: nell’impennata intendiamo il dramma di Manfred espresso nella crescente invocazione di morte, nelle frequenze gravi risuona invece tutta l’impotenza dell’eroe.

Canti Orfici, “La chimera”

Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti
E l’immobilità dei firmamenti
E i gonfii rivi che vanno piangenti
E l’ombre del lavoro umano curve là sui poggi argenti
E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti
E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.

⁵ Questa simbologia si basa su una tendenza universale dell’espressione delle emozioni, secondo cui le frequenze aumentano in contesti di elevata attivazione (pericolo, rabbia, ecc.) e diminuiscono in contesti di bassa attivazione (per un approfondimento si veda Anolli - Ciceri 1992).

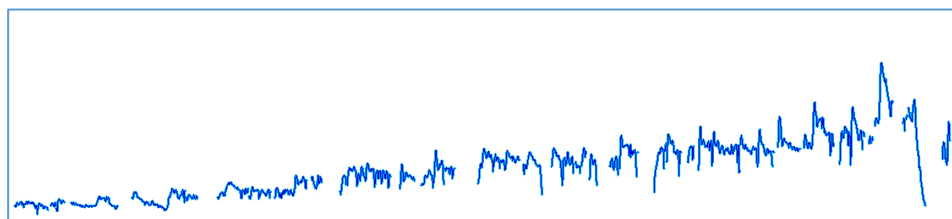


Figura 3. Frequenza massima e minima della voce: Hz 369 – Hz 84

In questo caso, la scalata avanza fino al primo “ti chiamo”, con un’inversione di rotta dal secondo “ti chiamo”: la salita sostiene le immagini disforiche dei versi (accentuate dal ritmo battente della congiunzione “E” in posizione di anafora), mentre nella vorticoso caduta sembra ritratta la sopraggiunta delusione del poeta.⁶

Considerazione a margine. Le variazioni di altezza si percepiscono in corrispondenza di determinati punti del testo, quasi sempre all’inizio e alla fine dei versi. I livelli via via raggiunti corrispondono, pur con una certa approssimazione, a suoni del nostro sistema temperato:

Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti

E l'immobilità dei firmamenti

E i gonfii rivi che vanno piangenti

E l'ombre del lavoro umano curve là sui poggi argenti

E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti

E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.

⁶ La “Chimera” infatti non risponde, chiamare non serve, la poesia fallisce. Il significato della poesia è incerto, è forse l’anelito verso qualche desiderio o sogno, o un passato perduto e di impossibile formulazione. Così Campana descrive il componimento a Carlo Pariani: “è una fantasia che avevo, una fantasia qualunque” (Campana 2014: 160). Una lettura attenta della *Chimera* è quella di Muzzioli 2004: 140-145.

Non è pertanto da escludere che in fase di preparazione Bene si servisse empiricamente di uno strumento musicale come un pianoforte per figurarsi una qualche traccia delle altezze da intonare. Tuttavia, è improbabile che l'attore adoperasse pentagrammi, non padroneggiando la grammatica dei suoni e della musica.⁷ Dell'uso di misteriosi "trigrammi", invece, ci parla Gabriele Lavia, secondo cui Bene distribuiva la voce su tre livelli, ciascuno dei quali corrispondeva a un particolare metallo: "Non il pentagramma, il trigramma: con la voce di bronzo, la voce d'oro, la voce d'argento".⁸

Intonazione ferma

Talvolta Bene propone dei piani sonori del tutto privi di varietà di tono, uniformi, monotoni. Così nel sonetto dantesco "Tanto gentile e tanto onesta pare", caratterizzato dall'inizio alla fine da una prosodia di frequenza che oscilla, approssimativamente, fra il Sol2 e il Mi3:

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.

Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi no la prova:

⁷ "La musica ci libera dalle idee, da ogni cosa. Non credo che alla musica, e, grazie a Dio, non ho mai imparato a scriverla o a leggerla". Così l'attore, intervistato da N. Simsolo per i *Cahiers du cinéma* nel 1969 (Bene 2017: 34-35). Va pure però ricordato che da adolescente Bene si cimentava nel canto di arie d'opera con la zia Raffaella a Lecce e che nello stesso periodo prendeva "lezioni da tenore lirico"; inoltre, qualche anno più tardi, avrebbe seguito un corso di musica all'Accademia "Silvio d'Amico" di Roma (cfr. Bene - Dotto 2015: 39; Cristante 2019: 143sgg.).

⁸ In Mancini 2020: 210. L'autore ha intervistato diverse persone vicine a Bene al tempo della stagione concertistica e negli anni successivi, ma nessuno ha confermato l'uso di un qualche supporto in forma di "trigramma", né l'articolazione della voce in metalli (p. 211). Allo stesso modo anche Giancarlo Dotto, Gaetano Gianni Luporini e Donato Renzetti, da me contattati.

e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: sospira.



Figura 4. Frequenza massima e minima della voce: Hz 166 – Hz 100

È indubbio che la voce lineare e inerte sia indicativa dello stato di grazia del poeta e della contemplazione estatica verso la donna amata.

Intonazione breve

La voce sale e scende in verbi, avverbi e sostantivi, esaltandone significati spaziali e cromatici.⁹

La voce sale nelle varie ricorrenze del verbo *salire* (negli esempi d'ora in poi il corsivo è mio):

Canti Orfici, "Immagini del viaggio e della montagna"

Gli echi dei nostri due sommessi cuori...

Hanno varcato in lunga teoria:

Nell'aria non so qual bacchico canto

Salgono: e dietro a loro il monte introna:

Canti Orfici, "Boboli"

Si udiva una fanfara

Straziante *salire*; il fiume in piena¹⁰

⁹ Si tratta di parallelismi molto diffusi nella retorica musicale, specie nel repertorio madrigalistico del Cinquecento: generalmente, parole che esprimono immagini di altezza e salita, sia di realtà che di spazi interiori, sono accompagnate da suoni acuti o che procedono verso l'acuto (anabasi), mentre parole che denotano profondità e discesa si accostano a suoni gravi o che si portano verso il grave (catobasi). Pure praticato da Bene, come vedremo, è l'accostamento suono-colore, dove i colori chiari sono rappresentati da suoni acuti e quelli scuri da suoni gravi. Sul valore simbolico e referenziale della voce e della musica mi limito a segnalare Bertinetto 2012.

¹⁰ Scrive Enrico Falqui: "La fanfara | Che straziante sale" (sarà la tromba di caserma che, stando in Boboli – *giardino spettrale*, in autunno, *lauro muto*, cioè senza canto d'uccelli –, echeggia dalla sottostante Costa de' Magnoli) è un presagio di dolore, ovviamente" (Campana 1973: 108-109).

Canti Orfici, "Il viaggio e il ritorno"

Salivano voci e voci e canti di fanciulli e di lussuria per i ritorti vichi dentro dell'ombra ardente, al colle al colle.

Nel canto di Ulisse ("Inferno", XXVI), nella metafora dei "remi" trasformati in "ali al folle volo" (navigare oltre le Colonne d'Ercole), la voce sale in "ali" e poi ancora in "volo"; poco dopo, sale e scende rispettivamente nelle locuzioni "in suso" e "in giù".

Suoni ascendenti caratterizzano i sostantivi "speranza" e "desiderio" per marcare i sentimenti di Manfred verso la persona amata:

Manfred, "Monologo"

Non conosco terrore. Non sento
la dannazione di poter provare
paura al naturale, movimento
del cuore che batte di speranza,
desiderio d'amore
nascosto per un essere terreno...

Nell'esempio che segue, la voce si inabissa in "solitudine" in sintonia con l'angoscia esistenziale dell'eroe byroniano:

Manfred, "Apparizione della Maga"

Questa mia *solitudine* non è più
solitudine.
Popolata è da Furie...

L'ultima parola del *Manfred*, "morire", ha un'intonazione ascendente e pertanto anomala nell'unità sintattica del verso che termina con un punto esclamativo:

Manfred, "Requiem per Coro e Orchestra"

Vecchio, non è difficile morire!

Ciò potrebbe racciordarsi all'imminente passaggio ultraterreno di Manfred e a un'immagine della sua salita al cielo. Questa percezione è favorita anche dall'attacco immediato del *Requiem* di Schumann, le cui imponenti armonie sono l'esaltazione di una religiosità (assente nel testo di Byron) che ammette la redenzione e l'approdo del protagonista a una dimensione salvifica e di grazia.¹¹ Qualcosa di simile è stato rilevato da Mancini nel monologo di Manfred ad Astarte: "Vale la pena segnalare che nella resa orale la dizione dell'ultima parola del monologo è scandita in levare da Bene e con enfasi sull'ultima sillaba ("an-co-rá..."), con un voluto effetto di sospensione che suggerisce l'atto del protendersi verso il fantasma dell'amata, oggetto dell'evocazione" (Mancini 2020: 297).

Possiamo anche notare che malgrado l'assenza di punto interrogativo l'intonazione della voce di Bene sale nell'ultima parola di diverse poesie dei *Canti Orfici*: *Una strana zingarella*, *Arabesco-Olimpia*, *Donna genovese*, *La speranza (sul torrente notturno)*. La particolare insistenza su questa modalità, non certo casuale, farebbe pensare a un vero e proprio gesto stilistico dell'attore. Quanto al lessico cromatico, nel prossimo esempio l'intonazione sale in "luce" e scende in "ombra":

Canti Orfici, "Pei vichi fondi tra il palpito rosso"

Animatrice delle vampe fantastiche

Di luce ed ombra vanenti col vento,

Intonazione reiterata

Si tratta di moduli intonativi replicati in successione. In diversi casi, la ripetizione avviene su porzioni di testo a loro volta ripetute:

Canti Orfici: "Il viaggio e il ritorno"

Salivano voci e voci e canti di fanciulli e di lussuria per i ritorti vichi dentro dell'ombra ardente, al colle al colle. 

Canti Orfici: "La chimera"


O Regina o Regina adolescente:



Canti Orfici: "Sulle montagne. Dalla Falterona a Corniolo (valli deserte)"


Andare andare: l'anima divina

S'annebbia: le caligini del Fato

¹¹ Sul profilo escatologico del *Manfred* di Schumann-Byron rimando a Romano 2009: 163.

Canti Orfici: "La speranza (sul torrente notturno)"



Nell'ali dei vivi pensieri   ripeti ripeti

Principessa i tuoi canti:

Siamo senz'altro di fronte a simmetrie ricercate, a puri artifici formalistici, non privi però di un certo interesse, tale è il rafforzamento semantico che ne deriva.


Qui di seguito l'intonazione in "azzurro" echeggia in "eguale", promuovendo un'immagine espansa del colore del cielo:

Canti Orfici: "Sulle montagne. Dalla Falterona a Corniolo (valli deserte)"





O se come il torrente che rovina
E si riposa ne l'azzurro   eguale,

Talvolta i moduli sono spalmati su più ampie quote di testo:

Canti Orfici, "Donna genovese"

Tu mi portasti un po'  d'alga marina
Nei tuoi capelli, ed un odor di vento,

Manfred, "Apparizione degli spiriti"

Ostinato mortale! È questo il mago
che volle praticare l'invisibile
e farsi nostro uguale? Fino a tanto 
innamorato della vita, quella 
stessa vita che t'ha reso infelice?  

In entrambi gli esempi, lo scivolamento dall'acuto al grave all'interno di ciascun modulo è consonante con lo scenario decadente del testo: nella poesia di Campana è evocato un amore perduto; nel *Manfred* lo Spirito degli inferi si meraviglia di come l'eroe morente sia profondamente attaccato alla vita.¹²

In certi casi, i moduli sono riprodotti su altezze diverse:

Canti Orfici, "Genova"

Ed io gli occhi alzavo su ai mille

E mille e mille occhi benevoli

Delle Chimere nei cieli: mare...

Salendo di volta in volta da "ai mille" a "E mille" e poi ancora a "e mille", l'evoluzione implementa una visione moltiplicata delle stelle-Chimere del firmamento.

Aspetti timbrici

La voce di Bene si sfibra, nonché rallenta e sfuma, per esprimere stati di addormentamento, come qui in "assonna":

Lectura Dantis, "Paradiso", canto VII

Ma quella reverenza che s'indonna
di tutto me, pur per *Be* e per *ice*,
mi richinava come l'uom ch'assonna.

Parole vibrante richiamano la densità fisica e carnale di certe emozioni:

Manfred, "Evocazione di Astarte"

... È Lei!... La stessa... Oh Dio!...

Ch'io debba raggelare nel guardarla?...

¹² Nel passaggio del *Manfred* può essere utile notare che "infelice" non procede verso l'acuto, malgrado la presenza del punto interrogativo. Bene mantiene di fatto la stessa cadenza calante dei moduli precedenti, forse allo scopo di garantire una continuità musicale su tutti e quattro i segmenti.

Canti Orfici: "Pei vichi fondi tra il palpito rosso"

Col caro mare nel petto

Col caro mare nell'anima

Or *tremo*. L'apparizione fu ineffabile

[...]

Di sotto il manto rosso del fanale

Io l'attesi e la vidi che sul labbro

Sul labbro del suo viso macilente

Le risplendeva un carminio *spettrale*

[...]

Nel silenzio caldissimo ambiguo

Della notte *voluttuosa*

Scuotevasi il mare profondo:

Canti Orfici: "Una strana zingarella"

E i tuoi piedi lunghi e brutti

Allargati per terra come zampe

D'una bestia ribelle e *mostruosa*.

Canti Orfici: "Immagini del viaggio e della montagna"

Seguire un'ala stanca per la china

Valle che batte e volge: *desolato*

Andar per valli, in fin che in azzurrina

Canti Orfici: "Il viaggio e il ritorno"

Il mare nel vento mesceva il suo sale che il vento mesceva e levava nell'odor *lussurioso* dei vichi,

Sillabe esplose in finale di parola, seguite da profondi silenzi, accentuano la severità di momenti tragici:

Manfred, "Monologo"

Ora... al mio compito!...

Manfred, "Intermezzo"

non esiste un tormento avvenire
pari a quella giustizia che impartisce
a se stesso chi da sé si condanna.

Lectura Dantis, "Inferno", canto XXXIII

però quel che non puoi avere inteso,
cioè come la morte mia fu cruda,
udirai, e saprai s'è m'ha offeso.

All'inizio del *Manfred*, una *m* nervosamente vibrata in "malìa" sembra esprimere il dolore e la rabbia del protagonista, vittima di un incantesimo; e forse anche l'incantesimo stesso (la malìa è un potere che blocca, come bloccato è il fonema nel labiale):

Manfred, "Ouverture"

Per un potere ancora più profondo,
per la malìa concepita in una stella
maledetta, rovina incandescente
d'un mondo distrutto,
inferno errante nello spazio immenso,

Anche la strumentazione elettronica favorisce concordanze fra voce e testo. Nella declamazione del XXXIII canto del Paradiso, il riverbero di "sol" mette in risalto la luminosità della figura di Cristo fra le schiere dei beati:

vid'i' sopra migliaia di lucerne
un sol che tutte quante l'accendea,
come fa 'l nostro le viste superne;

Relazioni ritmico-temporali

Nei due esempi che seguono, la sillaba *in* di “infinita” è prolungata in sintonia con la nozione spaziale dell’aggettivo, stimolando una visione estesa della marina di Genova:

Canti Orfici, “Genova”

Poi che la nube si fermò nei cieli
Lontano sulla tacita infinita
Marina chiusa nei lontani veli,

Canti Orfici, “Quando gioconda trasvolò la vita”

Quando gioconda trasvolò la vita
Qual bianca nube per gli aperti cieli
Di sopra della tacita infinita
Marina in sogno nei lontani veli?

Nel prossimo caso, la stessa dilatazione temporale in “infinite” tratteggia questa volta la portata quantitativa dell’aggettivo, con un effetto moltiplicatore delle “morti amare” evocate dal poeta:

Canti Orfici: “Sulle montagne. Dalla Falterona a Corniolo (valli deserte)”

Ma riscosso mi volsi verso il mare:
La tua pace mi punse come un serpe:
Gridai: le mie ghirlande sian conserte
Nel dolor d’infinite morti amare...¹³

Qui la voce rallenta in “lenta”, in accordo con l’indicazione di tempo espressa dall’aggettivo:

Canti Orfici: “Una strana zingarella”

Ti volgerai, di questa lenta danza
Magnetica il sussurro a respirare.

¹³ Per le *performances* dei termini *infinita/e* Bene si è forse ispirato alla declamazione di Marinetti della *Battaglia di Adrianopoli*: <https://www.youtube.com/watch?v=KwB-Xz3c-18> (ultimo accesso: 05 luglio 2022). Ringrazio Giovanni Guanti per questo rilevante dettaglio. Del resto, Bene era grande ammiratore di Marinetti e fu il primo a leggere in TV il manifesto del 1909 (cfr. Antonucci 2014: 111-115).

Quale (de)pensamento possibile

In queste pagine abbiamo esplorato tre lavori di Carmelo Bene (*Manfred*, *Canti Orfici* e *Lectura Dantis*) e si è potuto prendere atto di una diffusa sonorizzazione del testo, enfatizzato nei suoi significati spazio-temporali, cromatici, sommatori, emozionali. Non vi è dubbio che siamo di fronte a una grammatica calcolata a monte, studiata a tavolino, e alla volontà dell'attore di intrattenersi fruttuosamente con il materiale muto scritto.¹⁴

Pur nei limiti di un'indagine confinata a pochi titoli di un vasto ed eterogeneo repertorio, chiediamoci ora in che modo i piani sonori beniani modulati sul *logos* siano armonizzabili con una poetica che invoca il depensamento; come un'operazione artistica che punta sul vuoto e rinuncia al senso sia conciliabile con una voce descrittiva e simulativa del senso.

La questione mi sembra complessa, dal momento che Bene concepisce il depensamento in un paradigma di voce che non ammette la mimesi:

Il grande attore depensa il concetto, può anche attirare a sé l'emozione e la commozione del pubblico accelerando in senso musicale le parole, rendendole impronunciabili o ai limiti dell'incomprensibile. Ottiene trasporti nel pubblico tirandolo fuori dal concetto. Per questo il mio teatro lo capiscono anche i cinesi. La voce diventa significante. E perché questo si verifichi il discorso deve andare a monte: oltre il rappresentabile, la mimesi, il linguaggio inteso restrittivamente. L'attore che 'interpreta' è anchilosato, si limita a imitare. Come strade, invece, non ne vedo altre: il *lògos* diventa musica e perdita del *lògos* insieme (Attisani – Dotti 2004: 100 – 101).

Le pratiche imitative, dunque, non rientrano nel modello che Bene si formula sul "grande attore", nel cui filone crede di inserirsi. E qui il quadro teorico di Bene forse non torna del tutto. Nel presente contributo, infatti, si è potuto vedere quanto l'artista salentino stia dentro la mimesi, dentro l'esperienza del simbolico, condividendo con il linguaggio forme e contenuti.

Alla domanda che gli veniva posta da Ugo Volli: "E per lei, la lettura di poesia che cos'è?", Bene rispondeva:

Work in regress, verso il momento della creazione. E work in progress, invenzione, canto. Compresenza delle varianti, dei diversi fenomeni possibili. Delirio, canto. Buco nell'essere, come dice sempre Heidegger. Non

¹⁴ Risulta difficile allora concordare con Jean-Paul Manganaro, che reputa un "semplice fatto casuale" la variazione delle altezze della voce di Bene; equivoche, poi, mi sembrano certe posizioni dello stesso Manganaro sul profilo di una voce che, nel caso del *Manfred*, si sottrae al "senso prestabilito" (Bene 2004: 1479, 1485).

certo referenza. Distruzione del senso. Il problema è quello di sottrarre il senso ai versi, dargli altri sensi. Il momento della creazione, il delirio continuo (Volli 1982).

Il punto, tuttavia, è che Bene si muove nell'esatta direzione del senso – per quanto, nell'atto del dire, possa trascenderlo, dando corpo ad altri sensi, ad altri immaginari e ai suoi innumerevoli doppi (Bene - Dotto 2015: 138).

Nel congedare questo lavoro, credo che il depensamento beniano, se inteso integralmente come uno "svanir nel dire"¹⁵, non possa darsi nelle sfere di una voce figurativa e di una tecnica altamente formalizzate. In tal senso, parrebbero deboli anche altri postulati di Bene, del tipo: "per me la lettura, lungi dalla pretesa noiosissima di riferire lo scritto del morto orale, la lettura, dico, è non più ricordare, è non-ricordo, oblio" (Campana - Bene 1999: 5); "non è importante capire una parola, il suo concetto, ma la deconcettualizzazione del concetto" (Acquafredda in «Panta» 2012: 85); "non me ne importa nulla di devolvere nemmeno per un attimo la mia attenzione a quello che si sta (che mi sta) dicendo" (Fofi in «Panta» 2012: 160). Forse, però, possiamo inquadrare questi principi nell'*habitat* dei paradossi dell'attore, quali formulazioni estreme per un teatro dell'irrappresentabile, all'interno del quale agiscono anche le formule di un teatro analogico, pensante e di rappresentazione.

Il legame virtuoso di Bene con la parola non si esaurisce certo nel breve percorso di questa ricerca, che si propone di delineare solo alcuni elementi di quello che appare un complesso sistema simbolico-musicale. Ben altri scavi attendono, nella consapevolezza che il teatro di Bene, al di là della sua vocazione depensante, sia un'osservazione misurata e profonda del senso e dei contenuti del linguaggio. Del resto, l'attore si paragonava a Orfeo: e Orfeo canta, e non insensatamente (Cappelletto 1995: 17).

¹⁵ Bene osserva: "Perché si dia miracolo, è necessario svanir nel dire" (Bene 1983: 113).

Bibliografia

ACQUAFREDDA, PIETRO

2012 *Carmelo Bene: dopo la parola, la musica*, in «Panta», n. 30, pp. 85-88.

ANOLLI L. – CICERI R.

1992 *La voce delle emozioni: verso una semiosi della comunicazione vocale non-verbale delle emozioni*, Franco Angeli, Milano.

ANTONUCCI, GIOVANNI

2014 *Marinetti scrittore del futuro: teatro e dintorni*, in SACCOCCIO A. – GUERRA R. (a cura di), *Marinetti 70. Sintesi della critica futurista*, Armando, Roma.

ATTISANI A. – DOTTI M. (a cura di)

2004 *Bene crudele. Cattivario di Carmelo Bene*, Nuovi equilibri, Viterbo.

BENE, CARMELO

1983 *Sono apparso alla Madonna*, Longanesi & C., Milano.

2004 *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano.

2017 *Contro il cinema*, (a cura di) MORREALE E., Minimum Fax, Roma.

BENE C. – DELEUZE G.

2016 *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata.

BENE C. – DOTTO G.

2015 *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano.

BERTINETTO, ALESSANDRO

2012 *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Mondadori, Milano.

CAPUTO, SIMONE

2015 *Su "Lectura Dantis" di Carmelo Bene (con un'apparizione di Salvatore Sciarrino)*, in «Dante e l'arte», n. 2, pp. 255-274.

CAMPANA, DINO

1973 *Opere e contributi*, (a cura di) FALQUI E., Vallecchi, Firenze.

2014 *Canti Orfici e altre poesie*, (a cura di) MARTINONI R., Einaudi, Torino.

CAPPELLETTO, SANDRO

1995 *Bene: sono l'Orfeo della parola*, «La Stampa», 3 ottobre.

CORTELLESA, ANDREA

2004 *Un muezzin per Dante*, «Alias de Il Manifesto», 10 luglio.

CRISTANTE, STEFANO

2019 *L'icona che delira. Esplorazioni sociologiche su Hermes, Bosch, Shakespeare, Benjamin, Nolan, Pratt, Bene*, Mimesis, Milano.

EPIFANI, MARIA ANTONIETTA

2021 *Carmelo Bene. La Lectura Dantis in ricordo delle vittime della strage alla Stazione di Bologna*, in «L'Idomeneo», n. 31, pp. 221-238.

FOFI, GOFFREDO

2012 *E adesso vi getterò nel panico*, in «Panta», n. 30, pp. 159-163.

GÀMBULA, NEVIO

2010 *L'attore senza ruolo. Nel tempo dell'audience*, Editrice Zona, Civitella in Val di Chiana.

GIACCHÉ, PIERGIORGIO

2019 *La verticalità del Bene*, in CALIMERA M. R. (a cura di), *Il sommo Bene*, Kurumuny, Martignano, pp. 140-150.

MANCINI, LEONARDO

2020 *Carmelo Bene: fonti della poetica*, Mimesis, Milano-Udine.

MOLENDINI, MARCO

2012 *Non c'è nulla da criticare*, in «Panta», n. 30, pp. 145-148: 146.

MUZZIOLI, FRANCESCO

2004 *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Meltemi, Roma.

RACITI, GIULIA

2019 *Il ruminare orifiziale della 'phoné' beniana*, in COCCIA G., CONFUORTO M., CUTILLO F., DI MATTIA F., MARTANO I. (a cura di), *Uno straniero nella propria lingua. Scritti per Carmelo Bene*, Oèdipus, Salerno, pp. 71-86.

ROMANO, ANTONIO

2021 *Carmelo Bene: voci dall'“Amleto” 1974*, in «Bollettino del Laboratorio di Fonetica Sperimentale “Arturo Genre”», n. 8, pp. 35-41.

ROMANO, CARLO

2009 *Fenomenologia e simbologia musicale nel “Manfred” di Schumann*, in «Nuova rivista musicale italiana», n. 2, pp. 145-172.

VOLLI, UGO

1982 *State attenti falsi maestri scendo in campo con la “mia” poesia*, «La Repubblica», 12 marzo.

Sitografia

<https://www.youtube.com/watch?v=f64lhkKA3EY>

<https://www.youtube.com/watch?v=KwB-Xz3c-18>

Registrazioni

BYRON G. G. – SCHUMANN R. – BENE C.

2002 *Manfred*, Nuova Fonit Cetra (orchestra e coro del Teatro alla Scala, direttore D. Renzetti, registrazione dal vivo effettuata al Teatro alla Scala il 1° ottobre 1980).

CAMPANA D. – BENE C.

1999 *Canti Orfici*, Bompiani.

DANTE A. – BENE C.

2004 *Lectura Dantis*, Sossella (registrazione dal vivo effettuata il 31 luglio 1981, Torre degli Asinelli, Bologna).