

CULTURE TEATRALI

STUDI, INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO
20, annuario 2010

Direzione: Marco De Marinis

Comitato di Direzione: Georges Banu (Université de la Sorbonne Paris III); Josette Féral (Université de Québec, Montréal); Raimondo Guarino (Università di Roma III); Osvaldo Pellettieri (Universidad de Buenos Aires); Arnaldo Picchi (1943-2006) (Università di Bologna-DMS); Nicola Savarese (Università di Roma III).

Comitato di Redazione: Fabio Acca, Lucia Amara, Sara Baranzoni, Francesca Bortoletti, Adele Cacciagrano, Monica Cristini, Piersandra Di Matteo, Erica Faccioli, Francesca Gasparini, Tihana Maravić, Silvia Mei, Enrico Pitozzi, Annalisa Sacchi.

Redazione: c/o Dipartimento di Musica e Spettacolo
Via Barberia 4, 40123 Bologna

Progetto grafico: Enrico De Stavola

Editing: (rob.a) grafica - Bologna

Promozione e abbonamenti: Sara Baranzoni

Sito internet della rivista:

www.cultureteatrali.org
info@cultureteatrali.org

Editore: I Quaderni del Battello Ebbro
www.iquadernidelbattelloebbro.it

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Abbonamento annuario, euro 26,00 (Italia), euro 40,00 (Estero)

Spese di spedizione euro 3,00

Per informazioni e prenotazioni, abbonamento@cultureteatrali.org

Per i versamenti: conto corrente postale n. 27608405, intestato a:

I Quaderni del Battello Ebbro

Casella Postale 59 - 40046 Porretta Terme (Bologna)

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003

Finito di stampare nel giugno 2011

S O M M A R I O

TEATRI DI VOCE

a cura di Lucia Amara e Piersandra Di Matteo

7 *Premessa*

TEORICHE

- 11 Marco De Marinis
Geroglifici del soffio: poesia-attore-voce fra Artaud e Decroux nel Novecento teatrale
- 39 Lucia Amara
Sostanza sonora e vocazione performativa nelle glossolalie di Artaud
- 71 Piersandra Di Matteo
Voce e clinica. Afasia, delirio linguistico e dimensione fantasmatica della phoné
- 97 Ernani Maletta
Azione vocale: discorso musicale e polifonia scenica
- 110 Tihana Maravič
L'andirivieni del santo folle: un paradigma dell'atto performativo tra rumore e silenzio
- 123 Silvia Mei
La voce Mina e la sua imago. Un esercizio di iconografia vocalica
- 132 Charlotte Ossicini
Dal predrammatico al prediscorsivo. Il coro e la "musica del senso"
- 144 Marco Galignano
L'Orecchio e il Linguaggio. L'audiopsicofonologia di Alfred Tomatis

POETICHE

- 151 Moni Ovadia
In cammino per il canto
- 154 Enzo Moscato
Del geroglifico cantante
- 157 Mariangela Gualtieri
Lettera su ciò che non scriverò
- 161 Laura Mariani - Ermanna Montanari
Voci di carne
- 175 Marco Isidori
Voce 'e notte
- 179 Maria Luisa Abate
Marcido: tecniche
- 183 Kinkaleri
I AM THAT AM I

DOSSIER
WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS
a cura di Marco De Marinis

- 187 *Presentazione*, a cura del Workcenter
196 Antonio Attisani
Note del giorno d'oggi. A proposito di The Living Room e I Am America
205 Piergiorgio Giacchè
Lo spettatore ospite
210 Lisa Wolford
"Making Mantra of American Language": il ciclo Ginsberg dell'Open Program

DOSSIER
SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO
a cura di Piersandra Di Matteo

- 221 *Estratti da Epopea della polvere:*
Romeo Castellucci, *"Attore": il nome non è esatto*
Chiara Guidi, *Voci dell'Orestea*
Romeo Castellucci, *Cacofonia per una messa in scena: Giulio Cesare*
Chiara Guidi, *Le parole della Genesi*
- 234 Claudia Castellucci e Chiara Guidi in conversazione con Joe Kelleher
Etica della voce
- 240 Chiara Guidi
Sulla tecnica molecolare della voce. Appunti di esperienze in luogo di una teoria
- 246 Enrico Pitozzi
The Cryonic Chants. Note sulla costituzione di un "corpo sonoro"

ANTOLOGIA
IL PENSIERO VOCALE
a cura di Lucia Amara

- 257 Estratti da: Andrej Belyi, *Glossolalia. Poema sul suono*; Marius Schneider, *La musica primitiva*; Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*; Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*; Henri Meschonnic, *Critique du rythme*; Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*; Ivan Fónagy, *La vive voix. Essais de psycholinguistique*; Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*; Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*; Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*; Daniel Heller-Roazen, *Ecolalie. Saggio sull'oblio delle lingue*; Mario Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*; Francesca Gasparini, *Poesia come corpo-voce*; Laura Santone, Egger, *Dujardin, Joyce. Microscopia della voce nel monologo interiore*

TEATRI DI VOCE

a cura di Lucia Amara e Piersandra Di Matteo

A partire da questo numero “Culture Teatrali” diventa annuario, aumentando il numero delle pagine e aggiornando anche la veste grafica. Si tratta a tutti gli effetti di una nuova serie, anche se abbiamo deciso per ragioni pratiche di non azzerare la numerazione.

Questo volume è stato pubblicato con il contributo dell’Università di Bologna e della Compagnia Assicuratrice Unipol S.p.a.

PREMESSA

Allora che ne è della voce e del tempo? Se la mostrazione è l'unità della percezione e del segno, se la significazione è assegnata al dito e all'occhio, se questa assegnazione è prescritta per ogni segno, sia esso indicativo che espressivo, discorsivo o non discorsivo, che ne è della voce e del tempo? Se l'invisibile è il provvisorio, che ne è della voce e del tempo?

Jacques Derrida

Ho tra le mani un foglio, scritto o disegnato. A distanza, ne decifro perfettamente i margini e il significato totale. Lo accosto a venti centimetri dagli occhi e ne decifro il senso dei dettagli. Avvicino questo foglio al mio naso e qualunque leggibilità è sbiancata. Il massimo del blow-up ottico-acustico coincide con il minimo dell'ingrandimento (visibilità-udibilità zero). Ecco l'amplificazione come risonanza. La fenomenologia del soggetto è finalmente solarizzata. È accecato l'ascolto.

Carmelo Bene

La voce è un mistero. Perché è contemporaneamente *qui* e *altrove*.

Indagare le sue manifestazioni (sceniche) e le diramazioni problematiche delle diverse discipline che se ne occupano significa dar conto di una stratificazione di indagini che si rimandano l'una all'altra. Il focus, però, non può non essere la concretezza della carne: quella degli organi fonatori, della laringe, delle corde vocali, dei polmoni, del diaframma e della bocca. Dunque il corpo, perché ogni gesto, compreso quello fonatorio, è sostenuto da una postura, da stati muscolari e viscerali.

Date queste premesse, gli spazi sondati, nell'intento di proporre un discorso teatrale sul vocale, sono le teorie, le voci degli artisti, le esperienze sceniche novecentesce e postnovecentesche, e le visioni teatrologiche che su di esse si sono esercitate.

La condizione essenziale per indagare la voce è il riconoscimento del ruolo contraddittorio che essa instaura con il sistema della lingua, situandosi fuori tanto dall'universo logico della parola quanto da quello grammaticalizzato della musica. Questa è la traiettoria condivisa da alcune delle più innovative prospettive teoriche della seconda metà del XX secolo.

Tra i riferimenti teorici si sono, infatti, privilegiati quelli che hanno dato sostanza all'oralità e alla vocalità, livelli della conoscenza e dell'espressione che, nel caso dell'indagine teatrale, richiedono l'attitudine a scavalcare le opposizioni troppo nette, come quella, apodittica, che contrappone rigidamente orale e scritto. Se il tentativo è quello di cogliere le escursioni e le (dis)articolazioni del *corpo parlante*, non ricondotto esclusivamente alla nozione di locutore ma piuttosto all'idea di una parola che letteralmente prende corpo, divenendo materia, è dunque il rapporto imprescindibile tra vocalità e testualità a dover essere riconsiderato, così come la natura di cor-rispondenza o di risonanza propria della voce, che implica l'ascolto e l'ascoltarsi dire.

Per questo volume si è scelto un titolo significativo. *Teatri di voce* rimanda a due obiettivi fondamentali. Il primo è quello di indicare alcuni luoghi – le

scene, i teatri, la bocca, il testo – in cui la pratica e la ricerca della voce sono maturate e mutate nel tempo. Il secondo obiettivo conferma e approfondisce il primo, nella misura in cui il teatro, e in particolare la più alta sperimentazione teatrale, si delinea come il crocevia privilegiato in cui confluiscono le direzioni possibili di una ricerca ancora aperta che, tuttavia necessita di un gesto, seppur provvisorio, di riflessione teorica.

Il modo in cui questo volume prende forma ricalca queste istanze di scelta, volendo restituire quelle stratificazioni e ponendole su un piano di problematizzazione a partire, quindi, dalla *diffrazione* dei punti di vista che la voce *con-voca*. Prende vita, in questa direzione, un *modus operandi* che privilegia la prospettiva teatrologica, cioè una precisa circoscrizione disciplinare dell'oggetto, ma al contempo non emargina ciò che lo stesso oggetto teatrale ha come specificità: quello di essere un universo, simbolico e non, in cui la voce può venire restituita sia alla sua fugacità che alla sua corporeità. Infatti, il teatro, nelle sue manifestazioni più avanzate e sperimentali – come quelle indagate in questo volume – riesce, a differenza di ciò che accade in genere negli studi di linguistica, filosofia e fonetica sull'argomento, a dare pregnanza al *qui* della voce, alla sua presenza immanente, mantenendo e custodendo, tuttavia, viva e dinamica la sua istanza di *materia* trascendente.

La parabola di Artaud, in questo senso, diventa emblematica. La voce, la *sua* voce d'attore, richiede un'atletica, una tecnica. Ma essa è anche soffio creatore e genesico, unico modo per attaccare definitivamente la dittatura del *Logos* occidentale e del Padre, insieme al dispotismo ordinato della scrittura e della grammatica. La voce attraversa il corpo, lo compone e lo scompone per poi ricostruirlo in una nuova unità. Se Artaud apre il Novecento dei nostri *teatri di voce*, Carmelo Bene lo chiosa e lo riapre al nuovo millennio dentro i confini, stretti e illimitati insieme, della poesia e della scena. È, infatti, CB una strana assenza-presenza in questo volume. Assente perché manca uno studio esplicitamente dedicato al suo lavoro, tuttavia, presente perché sul vocale egli rappresenta il riferimento capitale a ogni livello di speculazione, sia empirica che teorica. Bene ha raccolto un'eredità, quella del grande attore ottocentesco, nei termini di un'autorialità monologante divenuta "macchina attoriale", ha avviato una ricerca specifica sulle dimore del *qui* della voce attraverso uno studio tecnico e poetico dell'emissione, costruendo un nuovo concetto di *phoné* e restituendo al teatro le sue funzioni più alte. Bene, raccogliendo in modo esemplare, lontano da qualsiasi retorica, l'eredità di Artaud, mostra la pregnanza della tecnica vocale riuscendo, al contempo, a sfiorare *con la voce* i confini di un discorso che diviene, per questo, puro pensiero (o pensiero puro).

Su queste scie, di particolare interesse risultano le riflessioni prodotte da una vasta e diversificata letteratura d'ambito extra-teatrologico. Gli studi sulle antiche culture orali e sugli aspetti prosodici e relazionali del linguaggio consentono ai teatrologi di orientarsi in direzione di una comprensione più pertinente della questione della voce e del suo rapporto con la parola a teatro. Non meno rilevanti appaiono gli studi di psicofonetica, che ricostruiscono i messaggi trasmessi attraverso la voce, gli approcci antropologici transcultu-

rali, che inseriscono la voce nel contesto umano che le compete, la fonologia, la linguistica e la semantica (spesso congiunte con le ricerche provenienti dal campo delle scienze cognitive) e la filologia, i recenti studi di ambito filosofico e psicanalitico; né vanno dimenticati gli apporti della scienza delle comunicazioni e dell'ingegneria acustica, che studiano come la voce possa essere molecolarizzata, diffusa e modificata; oltre, infine, ai contributi offerti, nello specifico, dalla musicologia, relativamente alle differenze tra registri, al timbro e alle sue qualità dinamiche, o alla voce intesa come strumento corporeo in dialogo con le sonorità strumentali.

Questa complessa panoramica di studi ha contribuito a costruire la trama metodologica e concettuale sulla quale si compone questo volume, che consta di quattro parti. La prima è costituita da studi teatrologici nei quali la voce è indagata a partire dalle manifestazioni sceniche più esplicite e dichiarate, ma anche tra le pieghe più riposte del *proprium* teatrale: dalla poesia al *corpo-voce*; dalla drammaturgia corale al silenzio; dalla rappresentazione psicoacustica a quella iconica; dalle forme di scrittura orale e vocale, come la glossolalia araudiana, alle strutture più notevoli della drammaturgia afona e afasica della scena contemporanea, in cui la voce sfiora i livelli più inediti e profondi della sua espressione ed esteriorizzazione. La parte centrale del volume è dedicata all'esemplificazione in due differenti maniere. Attraverso i testi, raccolti nella sezione *Poetiche*, esplicitamente commissionati a una serie di artisti che hanno fatto della voce il loro centro più acuto di interesse. Attraverso la sezione *Dossier*, che si sofferma su due delle più pregnanti realtà teatrali dei nostri giorni: il Workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richards e la Societas Raffello Sanzio. Chiude il volume l'*Antologia*, a postilla delle direzioni di studio più rilevanti che serpeggiano per intero in questo progetto, rinviandosi in maniera continua e indefinita.

Un ringraziamento speciale va al professor Marco De Marinis senza il quale questo volume non sarebbe mai nato, e a tutti gli studiosi e agli artisti che hanno collaborato al suo complesso disegno.

L.A. e P.D.M.



TEORICHE

Marco De Marinis

GEROGLIFICI DEL SOFFIO: POESIA-ATTORE-VOCE FRA ARTAUD E DECROUX NEL NOVECENTO TEATRALE¹

1. Due epigrafi e due premesse

*Non c'è differenza fra teatro e poesia:
non c'è teatro di poesia-
c'è la poesia
che è*

della poesia nel teatro il vento.

[Giuliano Scabia, Il tremito (Della poesia nel teatro il tremito) (2000), in G. S., Il tremito. Che cos'è la poesia?, Bellinzona, Casagrande, 2006, p. 33]

La voce potrebbe essere l'equivalente di quanto la persona ha di più nascosto e di più vero. [...] Una voce significa questo: c'è una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci.

[Italo Calvino, Un re in ascolto, in Sotto il sole giaguaro, Milano, Garzanti, 1986, p. 82]

Queste due epigrafi servono a introdurre due premesse. Quella di Scabia una premessa su teatro e poesia nel Novecento; quella di Calvino una premessa sulla questione-voce nella scena del Novecento.

Premessa su teatro e poesia nel Novecento. Dice dunque Scabia: “non c'è teatro di poesia”, c'è “della poesia nel teatro il vento [o il tremito]”. Per quanto mi riguarda, ciò significa una cosa principalmente: uscendo fuori dalla definizione-trappola di un presunto genere, quella che la scena del Novecento ci mostra è una pluralità di possibilità e di relazioni fra teatro e poesia, nuove e meno nuove. Ma non dovrebbero esserci troppi dubbi sul fatto che – in proposito – la novità forte del XX secolo è stata quella di mettere l'accento sulla “poesia scenica”, cioè sulla poesia come “forma” della composizione teatrale.

In altri termini: le esperienze più interessanti e innovative su teatro e poesia nella contemporaneità sono consistite non tanto nel cercare di portare (ri-

¹ Questo articolo compone e sviluppa i testi di due conferenze: la prima è stata tenuta nell'ambito della sessione dell'Università del Teatro Eurasiano che ha avuto luogo, sotto la direzione di Eugenio Barba, a Lavino di Mezzo (Bologna), presso il Teatro Ridotto, dal 4 all'8 ottobre 2006; la seconda si è svolta il 27 ottobre 2006, nell'ambito delle iniziative del Dottorato in Studi Teatrali dell'Università Orientale di Napoli, diretto da Claudio Vicentini. La versione attuale tiene conto di domande e suggerimenti emersi in entrambe le occasioni. In particolare, per quanto riguarda gli esperimenti degli espressionisti tedeschi, ringrazio Claudio Vicentini.

portare) la poesia (letteraria) sulla scena, per esempio rappresentando testi in versi o in prosa poetica, drammatici e non, quanto piuttosto nel tentativo di *fare poesia con la scena*, e cioè con l'attore, in primo luogo, e poi con tutti gli altri linguaggi teatrali, parola compresa ovviamente. Insomma, si può parlare di ricerca di un teatro basato sull'utilizzazione "poetica" dei mezzi scenici: dallo spazio all'attore, allo stesso linguaggio verbale².

Gli esempi potrebbero essere numerosi. Mi limito a due, particolarmente importanti anche perché molto diversi fra loro: la "poesia nello spazio" di cui parla Artaud, nel 1932, nell'articolo *La messa in scena e la metafisica* (compreso poi ne *Il Teatro e il suo doppio*); Brecht come "poeta regista" del Berliner Ensemble, secondo la proposta di Claudio Meldolesi (che si riferisce in particolare al celebre allestimento, debuttato nel giugno 1954, del *Cerchio di gesso del Caucaso*)³.

Premessa sulla questione-voce nella scena del Novecento. Se è vero che la ricerca di una poesia scenica nel XX secolo è consistita nello sperimentare varie modalità di utilizzazione poetica dei linguaggi teatrali, un capitolo molto vasto di queste sperimentazioni ha riguardato proprio – come dicevo – il linguaggio verbale, la parola, i testi (poetici e non). E qui entra in gioco la *voce*.

Nel corso del Novecento, sono stati numerosi i mezzi di cui gli uomini di teatro si sono serviti per rompere le convenzioni del teatro del testo e della rappresentazione: lo spazio, il movimento, la musica, etc., più raramente il dramma (si pensi a Pirandello, al già citato Brecht, a Beckett). E sicuramente l'attore, in dialettica con il regista, ha svolto un ruolo di punta al riguardo. Tuttavia, meno nota è l'importanza rivestita in proposito dalla voce e dalle molteplici, variegata elaborazioni che l'hanno riguardata. Questo è colpa, innanzitutto, degli schemi pseudo-storici in cui spesso si è cercato di ingabbiare la realtà multiforme delle esperienze sceniche novecentesche: teatro del corpo *vs* teatro di parola, teatro col testo *vs* teatro senza testo, etc. In realtà, la voce, non in quanto parola o linguaggio, cioè *entità semantica*, ma in quanto suono ed espressione corporea, cioè *entità vocalica* al di qua e al di là del significato, è stata una delle risorse più avanzate delle rivoluzioni teatrali contemporanee, ai fini del superamento della rappresentazione verso un teatro dell'azione efficace. Voce come grido, balbettio, sussurro, gemito, borbottio, onomatopea, melismo, canto. Voce come strumento musicale in dialogo con le sonorità strumentali e corporee.

Dal grido-“geroglifico di un soffio” di Artaud al “mimo vocale” di Etienne Decroux (dei quali, soprattutto, ci occuperemo in questa sede); dal *grommelotage* degli allievi di Jacques Copeau, nei primi anni Venti, al *grammelot* di Dario Fo; dai vari esperimenti di poesia sonora (dalle avanguardie storiche in poi, soprattutto in ambito cubo-futurista), ivi comprese le radicali elaborazioni teorico-pratiche su *Wortkunst* e *Wortkunstwerk* da parte degli espressionisti tedeschi, e del gruppo “Der Sturm” in particolare (Blümner, Schreyer), al trai-

² Cfr. di chi scrive, *Teatro e poesia nel Novecento: alcune riflessioni*, in *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004 (2011²).

³ C. Meldolesi, *Brecht alla prova*, in C. Meldolesi-L. Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Bologna, Il Mulino, 1989.

ning vocale del Teatr Laboratorium di Grotowski e dell'Odin Teatret di Barba (con i canti vibratorii dell'Arte come veicolo quale estremo approdo della ricerca grotowskiana sulla voce), alla *phoné* di Carmelo Bene; dagli esperimenti fra canto, musica e scena negli anni Sessanta-Settanta in Italia, con Luciano Berio e Cathy Berberian in prima fila (ma anche con lo straordinario, e troppo presto scomparso, Demetrio Stratos e con Gabriella Bartolomei, attrice-cantante del gruppo Ouroboros di Pier'alli), al "teatro del grido" del Roy Hart Theatre di Londra; dal "teatro totale" di Meredith Monk (ma, per l'America, andrebbe citata almeno anche Diamanda Galas, oltre alle performance poetiche della generazione *underground*) alla poesia teatrale di Mariangela Gualtieri e del Teatro della Valdoca; dal teatro-canzone di Enzo Moscato ai "concerti" del Teatro delle Albe, con la straordinaria Ermanna Montanari, e della Societas Raffaello Sanzio, che si giova del decisivo apporto del musicista Scott Gibbons. Per non parlare delle proposte che arricchiscono il panorama italiano attuale con il contributo di altre tradizioni vocali: quella di Moni Ovadia, con la musica klezmer di tradizione yiddish e il canto ebraico sinagogale, o quella dell'artista iracheno Kassim Bayatly, con le sonorità della tradizione islamica, e del sufismo in particolare. O della pedagoga tedesca Imre Buchholz, allieva di Else Gindler (oltre che di Julian Beck e di Judith Malina).

Il teatro del Novecento ha sovente messo a frutto le acquisizioni su poesia-suono-voce emerse sia in *ambito musicale* (dallo *Sprechgesang* di Schönberg alle esperienze del secondo dopoguerra, con, John Cage, Karlheinz Stockhausen, György Sándor Ligeti, Pierre Boulez e Luigi Nono, oltre al già citato Berio) sia nell'*ambito della performance poetica*, cioè delle prassi esecutive elaborate da poeti e/o su poeti (da Valéry a Majakovskij, da Yeats a Garçia Lorca e a Neruda, da Dylan Thomas a Allen Ginsberg – senza dimenticare i nostri Giuseppe Ungaretti e – oggi – Giuliano Scabia). Qualche volta (anche se meno di frequente) è successo il contrario, cioè che sia stato il teatro a influenzare su questi temi l'ambito musicale o quello poetico: penso, per esempio, al Living Theatre e alla sua collaborazione con Luigi Nono, negli anni Sessanta; penso alla *phoné* di Carmelo Bene, e ai suoi sodalizi con musicisti come Sylvano Bussotti e Gaetano Giani Luporini; ma penso soprattutto ad Artaud, per il quale – in proposito – ci sono stati riconoscimenti importanti, come quelli di un Boulez e di un Ginsberg. Ha scritto, in particolare, quest'ultimo: "È stato Artaud a ispirare tutta una generazione di poeti americani a dire la loro poesia ad alta voce"⁴.

2. Vocalità/oralità, poesia come corpo-voce

Come mostrano le due premesse, anche in ambito teatrale è ormai assolutamente indispensabile mettere a frutto la distinzione maturata dagli specialisti (come Paul Zumthor, Corrado Bologna, Adriana Cavarero e tanti altri)

⁴ Cfr. *Poesia in pubblico, parole per musica. Atti degli incontri internazionali di poesia 1977-1980*, Genova, Liguria Libri, 1981, p. 54 (ringrazio Francesca Gasparini per la segnalazione).

fra *oralità* e *vocalità*. Secondo Zumthor, l'oralità riguarda "il funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio"; mentre la vocalità designa "l'insieme delle attività e dei valori che le sono propri, indipendentemente dal linguaggio"⁵.

A partire da questa distinzione (che un secolo di sperimentazioni e proposte ha reso ormai indifferibile)⁶ diventa possibile ripensare anche l'opposizione vocalità/scrittura e immaginare una *scrittura* che (contrariamente all'*orale* e allo *scritto*) si faccia carico delle istanze extra-linguistiche della vocalità, come traccia della pulsionalità corporea (pre-espressiva) che le è propria.

Ma allora *poesia* e *voce* (vocalità) si incontrerebbero ulteriormente e quasi coinciderebbero, non soltanto nel momento dell'emissione orale ma proprio nella stessa dimensione genesica di una scrittura che tenta, in quanto tale, di far proprie le istanze della vocalità. Nozioni come quelle di *poeticità vocale* o di *testualità poetica* sembrano adatte a denominare questa iscrizione del testo poetico, fin dalla sua genesi, nel registro pre-semantico (e tuttavia già semiotico) del vocalico, percorrendo tutta la scala che va dall'inarticolato all'iperarticolato⁷.

Quella che voglio toccare in questa sede è, per l'appunto, la problematica della poesia come *corpo-voce* nel teatro del Novecento⁸. Si tratta di una problematica che taglia *trasversalmente* quelle tradizionali della parola e del movimento; giacché la problematica vocale è profondamente "altra" (sta su di un altro piano) rispetto a quella del testo e della parola a teatro, mentre, per converso, risulta profondamente legata alla problematica del gesto, o meglio dell'azione fisica (si può parlare, e si è parlato spesso in effetti, di un'*azione vocale* o *sonora*). In realtà la problematica vocale a teatro denuncia clamorosamente la totale inadeguatezza di dicotomie pseudo-critiche già ricordate, come teatro del corpo/teatro di parola. Artisti-teorici di solito (e, per certi versi, giustamente) classificati sotto le insegne del teatro di movimento, non-verbale, hanno spesso dato alla ricerca sulla voce a teatro molto più di altri artisti-teorici inclusi (anche qui, per certi aspetti, a giusta ragione) nel teatro di parola. Due di questi sono, appunto, Artaud e Decroux.

⁵ P. Zumthor, *Prefazione* a C. Bologna, *Flatus vocis*, Bologna, Il Mulino, 1992 [2000].

⁶ Si vedano anche gli esempi proposti più avanti, nel § "Conclusione: teatri di voce".

⁷ Cfr. in proposito J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio, 1979 (1974) e, in particolare, il suo concetto di "chora semiotica", discusso più recentemente da A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 146-153 (cfr., più avanti, il § conclusivo). Si veda anche la nozione di "ritornello" in G. Deleuze e F. Guattari (E. Bazzarella, *Il ritornello. La questione del senso in Deleuze-Guattari*, Milano, Mimesis, 2005). Fondamentale, al riguardo, R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975 (I ed. 1973), con la sua proposta (fra l'altro, esplicitamente riferita ad Artaud) di una "scrittura ad alta voce", cioè di "una scrittura vocale che non è affatto la parola" (pp. 65-66). Su questi temi rinvio alle ricerche di Piersandra Di Matteo, e in particolare all'articolo *Paesaggi indolorati del Teatro Valdoca*, in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna 1968-2007*, a cura di P. Pieri e C. Cretella, Bologna, CLUEB, 2007.

⁸ Da alcuni anni dirigo ricerche su questo argomento, in particolare nell'ambito del Dottorato in Studi Teatrali e Cinematografici dell'Università di Bologna. Segnalo almeno quella di Francesca Gasparini, *Poesia come corpo-voce. Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi*. (Yeats, Lorca, Artaud, Bene), Roma, Bulzoni, 2009; e quelle di Piersandra Di Matteo, *Oltre il pregiudizio del testo*, e Lucia Amara, *Antonin Artaud: la scena delle glossolalie* (entrambe saranno pubblicate dall'editore Bulzoni).

3. Artaud e Decroux: due fratelli che non si (ri)conoscono

È utile e giustificato accostare le proposte di Decroux sul mimo vocale alle ricerche su scena-poesia-voce di Artaud. Per varie ragioni. Intanto perché i due iniziano in Francia negli stessi anni e nel medesimo ambiente, quello del Théâtre du Vieux-Colombier di Jacques Copeau (anche se solo Decroux frequentò la mitica scuola, mentre Artaud si formò all'Atelier di Dullin).

Inoltre perché ebbero modo di conoscersi, frequentarsi e lavorare insieme. Lasciato Copeau in Borgogna, Decroux fu attore e soprattutto insegnante all'Atelier di Dullin, dove incontrò fra l'altro quello che sarà il suo primo grande allievo, Jean-Louis Barrault, e appunto Artaud, che lo coinvolse nell'impresa del Théâtre A. Jarry fra 1927 e 1929. Né va dimenticato che Barrault, nella prima metà degli anni Trenta, fu profondamente legato sia all'uno che all'altro (per quanto concerne Artaud, questo legame culminò, nel 1935, con un tentativo fallito di collaborazione per *I Cenci*).

Infine, e soprattutto, perché le loro strade e i loro percorsi di ricerca, pur separandosi progressivamente, a partire dalla prima metà degli anni Trenta, mostrano significative consonanze e quasi un dialogo a distanza, anche e soprattutto a proposito della poesia scenica e della ricerca sulla voce a teatro. Fino al punto che è possibile concepire certe acquisizioni estreme del lavoro di Artaud negli anni Quaranta (la scrittura vocale, le xilofonie verbali, le glos-solalie) come iscritte, in qualche modo, dentro il progetto decrouxiano del mimo vocale, quali suoi esiti radicali (anche se anteriori in realtà – come vedremo – alla vera e propria enunciazione del progetto da parte dell'inventore del mimo corporeo).

Dialogo a distanza e sicuramente *inconsapevole*, visto il modo in cui l'uno parla dell'altro. Per la verità, non si conoscono giudizi approfonditi di Artaud su Decroux (anche se, ripeto, egli ebbe modo sicuramente di conoscerne da vicino le nuove acquisizioni sul mimo corporeo grazie al sodalizio con Barrault: si ricordi, ad esempio, l'articolo fortemente elogiativo che scrisse per la "Nouvelle Revue Française" e volle poi includere ne *Il Teatro e il suo doppio*, a proposito di *Autour d'une mère*, sfolgorante esordio di una straordinaria carriera); eccettuate alcune telegrafiche ma, per altro, lusinghiere osservazioni riguardo a Decroux attore nel suo allestimento del *Sogno* di Strindberg al Théâtre A. Jarry nel 1928⁹. Invece, com'è facilmente comprensibile, Decroux fu uno dei tanti contemporanei di Artaud ad essere afflitto per tutta la vita da infinite domande sul "folle" di Rodez. E sarà per il fastidio, sarà per la distanza temporale, sarà per altre ragioni, ma sentite un po' cosa dice Decroux ai coniugi Virmaux che lo intervistano nell'aprile del 1968: "Il teatro per me è innanzitutto l'attore; per Artaud era innanzitutto la messa in scena. Di conseguenza il nostro era un dialogo fra sordi"¹⁰.

A prima vista, sembrerebbe suggestivo ipotizzare che i due "fratelli sconosciuti" percorrano nelle loro ricerche teatrali *due traiettorie uguali e contrarie*,

⁹ Cfr. di chi scrive, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La casa Usher, 1993, p. 104.

¹⁰ Alain e Odette Virmaux, *Antonin Artaud. Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1986, p. 147.

cioè *rovesciate*:

– Artaud parte infatti dalle improvvisazioni mute con Dullin, nei primi anni Venti, mette a punto – nei primi anni Trenta – delle ipotesi di “teatro puro” nate dalla suggestione dei “geroglifici animati” degli attori-danzatori balinesi, e dalle quali il linguaggio verbale sembra quasi completamente estromesso (non a caso egli parla anche, allora, di “pantomima non perversita” e di “teatro muto” e alla parola a teatro riserva considerazioni molto aggressive, avanguardisticamente provocatorie), e finisce – nella seconda metà degli anni Quaranta – a lavorare unicamente sulla voce e sul suono, con le letture di poesia alla Galerie Pierre e soprattutto con l’opus di commiato, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, da lui stesso definito un “primo tentativo” di Teatro della crudeltà¹¹.

– Decroux, invece, parte dalla parola e dalla voce (infatti si iscrive alla scuola di Copeau nel 1923 per perfezionarsi come oratore in vista di una carriera politica) e finisce con il mimo corporeo, arte teatrale essenziale, da cui è espunta programmaticamente (anche se *non definitivamente*) la parola.

Tuttavia, anche se suggestiva, questa schematizzazione non regge a una verifica appena più approfondita, rivelandosi in effetti più fuorviante che utile.

Per quanto riguarda Decroux, è noto come in realtà la passione per la parola, in particolare per la parola poetica e il verso dei suoi autori prediletti (Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, ma anche Hugo, de Vigny e tanti altri, con Jacques Prévert tra i contemporanei), non l’abbia mai abbandonato per tutta la vita. Non si dette quasi mai una sua esibizione pubblica che non contenesse anche declamazioni poetiche e canzoni, ed entrambe erano importanti pure nella scuola. Egli era più severo nella correzione di una pronuncia sbagliata che di un movimento mal eseguito. Ma c’è di più, molto di più: e riguarda appunto il mimo vocale, di cui parlerò fra poco.

Per quanto concerne Artaud, mi sembra che Franco Ruffini abbia chiarito molto bene in che senso e entro quali limiti egli vada considerato un “nemico della parola”; dal momento che la sua battaglia vera fu “la battaglia contro lo statuto della significazione (o, brevemente, contro il significato)”:

Artaud fu nemico della parola appiattita sul significato, asservita alla sola funzione comunicativa: moneta di scambio di un valore – il significato – che non è nella parola e non nasce dalla parola, ma esiste fuori e prima di essa. *Artaud fu appassionato sostenitore della parola poetica, nel senso forte di poesia come creazione.*

La sua parola poetica, se rimanda a un significato preesistente, è per contestarlo o addirittura sovvertirlo. Non comunica un significato; lo crea in tempo e in spazio reale, con il suo emergere reale nel tempo e nello spazio. *La parola poetica, soprattutto in teatro, è per essenza parola orale*¹².

In effetti Artaud, fin dai primi anni Trenta, sviluppa una riflessione mol-

¹¹ Cfr. in proposito, di chi scrive, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Roma, Bulzoni, 2006 (1 ed. Bologna, 1999).

¹² F. Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 9-10 (corsivi miei).

to originale sulla parola come suono-voce, incantazione, qualità vibratoria; riflessione che cerca di mettere in pratica nell'allestimento dei *Cenci*, nonostante tutto. Quindi, anche sotto questo profilo, emerge una coerenza assoluta rispetto alla ricerca degli ultimi anni sulla lettura poetica e sulle tecniche per "vivere", ossia per far rivivere scenicamente, la poesia. Una ricerca il cui rigore tecnico è stato spesso sottovalutato, a causa del pregiudizio della follia, ma nella quale Artaud "le Mômô" credeva moltissimo, al punto di farne l'oggetto di una dedizione totale fino all'ultimo. Egli era a giusta ragione convinto di aver acquisito, in proposito, un sapere e un saper-fare non comuni, degni di essere trasmessi a degli allievi; come si sforzò di fare, una volta recuperata almeno in parte la libertà. Va aggiunto che tutti quelli che lo hanno ascoltato concordano nel dire che era un lettore straordinario; anche se le registrazioni esistenti non gli rendono pienamente giustizia.

4. 1931-32: due testi a confronto

Come ho già detto, all'inizio degli anni Trenta, prima che i loro percorsi si divarichino, esiste una forte prossimità tra le visioni teatrali e le enunciazioni teoriche di Artaud e Decroux, anche e soprattutto sulla questione cruciale del linguaggio verbale, verso la quale appaiono entrambi animati da propositi molto drastici. Va aggiunto che non si tratta di anni qualsiasi, ma decisivi per entrambi, per varie ragioni. Esistono due testi che dimostrano come il loro modo di vedere la questione della parola a teatro fosse molto simile e, per tutti e due, molto legato all'impostazione evolutivo-progressiva del progetto pedagogico di Copeau, che viene per altro rovesciata nelle sue finalità (entrambi parlano in quegli anni di "teatro puro")¹³.

Il testo di Decroux è in realtà il suo primo scritto teorico (*La mia definizione del teatro*, del 1931, poi incluso in *Parole sul mimo*), quello in cui si propone la tanto discussa e anche fraintesa espulsione della parola dal teatro, nel quadro di una riforma trentennale che avrebbe dovuto mettere al bando dalla scena "ogni arte estranea". Ecco la parte del "manifesto" riguardante la parola:

Durante i primi vent'anni dello stesso periodo: messa al bando di ogni sonorità vocale.

In seguito, ammissione di grida inarticolate per cinque anni.

Infine, ammessa la parola durante gli ultimi cinque anni del periodo di trenta, ma trovata dall'attore.

Dopo questo periodo di guerra: stabilizzazione. Le pièces saranno composte in quest'ordine:

A. Abbozzo dell'azione scritta che servirà da base di lavoro.

B. L'attore che mima l'azione, poi l'accompagna con suoni inarticolati, poi improvvisa il testo.

C. Introduzione dello scrittore per tradurre il testo in buona forma e senza aggiunta di parole¹⁴.

¹³ Sulla scuola del Vieux-Colombier e sul progetto pedagogico di Copeau cfr. *Mimo e teatro nel Novecento*, cit., pp. 63 e sgg.

¹⁴ E. Decroux, *Parole sul mimo*, Roma, Dino Audino, 2003, pp. 46-47 (ed. orig. 1963, pp. 42-43).

Il testo di Artaud appartiene alle *Lettere sul linguaggio*, e in particolare alla *Seconda lettera*, datata 28 settembre 1932. Dopo aver premesso (e la precisazione è rivelatrice: quasi un lapsus o una denegazione) che i suoi spettacoli “non avranno niente a che vedere con le improvvisazioni di Copeau”, Artaud aggiunge:

Ecco che cosa di fatto accadrà. Si tratta niente meno che di modificare il punto di partenza della creazione artistica e di capovolgere le abituali leggi del teatro. Si tratta di sostituire al linguaggio articolato un linguaggio di natura diversa, le cui possibilità espressive equivarranno al linguaggio delle parole, ma la cui fonte si troverà in un punto più nascosto e più remoto del pensiero.

La grammatica di questo nuovo linguaggio è ancora da trovare. Il gesto ne è la materia e l'essenza; se si preferisce, l'alfa e l'omega. Parte dalla NECESSITÀ della parola, molto più che dalla parola già formata. Ma trovando nella parola un intralcio, ritorna spontaneamente al gesto. Sfiora di sfuggita alcune leggi fisiche dell'espressione umana. Si tuffa nella necessità. Ripercorre poeticamente la strada che ha condotto alla creazione del linguaggio. Ma con una moltiplicata coscienza dei mondi messi in movimento dal linguaggio della parola, che fa rivivere in tutti i loro aspetti. Rimette in luce i rapporti racchiusi e codificati nelle stratificazioni della sillaba umana che, rinserrandosi su di loro, li ha uccisi. Tutte le operazioni attraverso le quali è passata la parola [...] esso [“questo nuovo linguaggio”] le ripercorre scalino per scalino e termine dopo termine, con grida, onomatopée, segni, atteggiamenti e lente, copiose, appassionate modulazioni nervose. Per me è un presupposto, che le parole non significhino tutto e che, per loro natura e per il loro carattere determinato, codificato una volta per tutte, blocchino e paralizzino il pensiero anziché permetterne e favorirne lo sviluppo¹⁵.

Ma vale la pena di leggere anche quanto Artaud aggiunge poco più avanti nella stessa lettera, difendendosi dall'accusa di voler “ridurre le possibilità del teatro e del linguaggio, solo perché non [vuol] dare testi drammatici scritti”:

Quando dico che non darò un testo scritto, voglio dire che non darò un testo drammatico basato sulla scrittura e sulla parola, che negli spettacoli che allestirò ci sarà una parte fisica preponderante, tale da non lasciarsi fissare e scrivere nel linguaggio abituale delle parole; e che anche la parte parlata e scritta lo sarà in modo nuovo.

Il teatro, contrariamente a come lo si pratica qui – qui cioè in Europa o, meglio, in Occidente – non si baserà più sul dialogo, e il dialogo stesso, per quel poco che ne resterà, non verrà redatto, fissato a priori, ma creato sulla scena; sarà fatto sulla scena, creato sulla scena, in correlazione con l'altro linguaggio e con le necessità degli atteggiamenti, dei segni, dei movimenti e degli oggetti¹⁶.

Come si vede, la sintonia con Decroux non potrebbe essere maggiore.

¹⁵ A. Artaud, *Lettere sul linguaggio*, in *Il Teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1972 (1968), pp. 224-5 (ed. orig. *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. IV, 1978, pp. 106-7/*Oeuvres*, a cura di E. Grossman, *ivi*, 2004, p. 572).

¹⁶ *Ivi*, pp. 225-256.

5. Alle origini della parola: dal “grammelotage” al mimo vocale

Questa sintonia deriva, innanzitutto, dal fatto di condividere la tensione all'originario che caratterizzò fortemente il progetto pedagogico di Copeau, irradiandosi anche fuori dalla ristretta cerchia dei seguaci diretti. La “tradizione della nascita”, la riscoperta del *premier cri* (polemicamente contrapposto al *dernier cri*, e dove forse risuona un'eco delle “prime voci”, provocate dalle passioni e non dai bisogni, di cui parla Rousseau nel *Saggio sull'origine del linguaggio*), l'idea di una formazione dell'attore concepita come riconquista progressiva – a partire da un'iniziale tabula rasa – dei vari mezzi espressivi, come ripercorrendo le tappe dell'acquisizione ontogenetica e filogenetica del linguaggio: dal linguaggio muto delle origini (e dell'infante) alla parola pienamente posseduta, attraverso la riacquisizione consapevole di tutti i gradi intermedi dell'espressione corporea, mimica e mimico-verbale.

Anche se poi – come ho già accennato – sia in Decroux che in Artaud questo progetto viene in qualche modo *capovolto*, e quelli che in Copeau costituiscono semplicemente dei mezzi, ordinati a un fine diverso e superiore (la creazione di un attore nuovo che, attraverso la cosciente acquisizione di ogni forma d'espressione vocalico-corporea, sia in condizione di mettersi meglio, più creativamente, al servizio del testo e del poeta drammatico), diventano sia nell'uno che nell'altro, e sia pure con grandi differenze, altrettanti fini in sé: l'espressione corporea pura, per Decroux, la maestria dell'azione fisica per l'“atleta del cuore” artaudiano.

Questa tensione all'originario, che accomuna indiscutibilmente i due (in un'epoca che, del resto, condivise largamente l'istanza di un “ritorno alle fonti”), in Decroux si colora di accenti rousseauiani (lo stato di natura come una specie di età dell'oro: si veda *La vie primitive*, del '31, sua prima creazione mimica), mentre in Artaud ben presto porterà a una drastica contrapposizione fra civiltà occidentale e civiltà orientale, cioè fra culture *decadute*, segnate dalla divisione, e quindi allontanatesi irrimediabilmente dall'unità originaria, e culture *autentiche* che, conservando il dato primigenio dell'interezza, sono rimaste vicine ai principi, cioè all'origine (in questo senso, esse sono anche tutte “orientali”, etimologicamente, a prescindere dalla collocazione geografica).

Per parlare del progetto decrouxiano sul mimo vocale bisogna partire dal suo maestro Copeau e dagli esercizi svolti, e quasi sempre inventati, nella sua scuola (1921-24)¹⁷. Non va dimenticato che, insieme a quello sul movimento e sull'azione silenziosa, gli allievi di Copeau svolgevano, con Suzanne Bing e altri insegnanti, un importante lavoro sulla dizione e sulla voce. Gli stessi esercizi di mimo, con o senza maschera, erano spesso accompagnati da percussioni corporee e sonorità vocali. Proprio Decroux ricorda che, in essi, “si riproducevano i rumori della città, della casa, della natura, i versi degli animali”, servendosi della bocca, delle mani e dei piedi, e parla, per lo spettacolo di fine

¹⁷ Per quel che segue, si rinvia, ancora una volta, a *Mimo e teatro nel Novecento*, cit., pp. 86-87 (nota 20).

anno 1924, di “mimo e suoni” ma “senza una parola”¹⁸.

Sembra che siano stati gli stessi allievi di Copeau a chiamare *grommelots* (da *grommeler*, “borbottare”) gli esercizi riguardanti i rumori non articolati, le emissioni vocaliche in una specie di linguaggio primitivo e animalesco¹⁹. Questi esperimenti di *grommelotage* sono stati in seguito ripresi e sviluppati dai Copiaus e poi da Barrault e Jean Dasté.

Per quanto ne so, è stato Jean Dorcy (uno dei Copiaus, che lasciò la Borgogna molto presto, insieme a Decroux, per darsi a varie attività teatrali e diventare, in seguito, il primo storico della nuova arte mimica) a parlare per primo di “mimo vocale”²⁰.

Ho già accennato in precedenza all’importanza che l’accompagnamento sonoro e vocale aveva nell’insegnamento di Decroux, oltre che alla sua personale passione per il verso, la poesia, in particolare per certi poeti, e le canzoni. Va ora aggiunto che egli (su basi copeuaiane, appunto) ha sempre considerato un campo d’indagine molto importante la ricerca sul mimo vocale, che per lui avrebbe dovuto consistere nello sviluppare in “un’arte altamente espressiva” tutte le sonorità “emesse involontariamente durante l’esecuzione di un movimento”²¹. Una volta, negli anni Sessanta (seminario di Amsterdam, 1967), disse:

Si può concepire una pièce in cui il mimo si serve non soltanto del suo corpo ma anche della sua voce. È interamente da costruire, io non ho avuto il tempo... un’arte del mimo vocale che non sarebbe musica né canto²².

Leggiamo la testimonianza di Tom Leabhart, nel suo libro del 1989. Forte della sua lunga frequentazione della scuola, continuata anche dopo la fine dell’apprendistato (1968/72), Leabhart propende nettamente per una lettura non rigida dell’ostracismo comminato da Decroux alla parola, e soprattutto lo intende come una espunzione assolutamente provvisoria. E poi conferma la forte, ininterrotta presenza della “componente vocale” nell’insegnamento e nelle esibizioni del maestro, arrivando a instaurare un curioso accostamento con il grande pianista canadese Glenn Gould:

Come il pianista canadese Glenn Gould, per il quale era impossibile suonare il pianoforte senza cantare o produrre rumori vari con la bocca, giacché per lui la musica e i suoni che emetteva provenivano tutti dallo stesso luogo, così Decroux riconobbe ben presto che suono e movimento vengono dalla stessa fonte, e possono essere separati soltanto in teoria²³.

¹⁸ E. Decroux, *Parole sul mimo*, cit., pp. 28-29 (ed. orig., p. 18).

¹⁹ Cfr. F. Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 236.

²⁰ J. Dorcy, *A la rencontre de la Mime et des mimes Decroux, Barrault, Marceau*, Neuilly-sur-Seine, Cahiers de Dance et Culture, 1958, p. 39.

²¹ T. Leabhart, *Modern and Post-modern Mime*, New York, St. Martin’s Press, 1989, p. 47.

²² Citato in C. Soum, *Comunicazione personale* (2006); cfr. anche *Mimo e teatro nel Novecento*, cit., p. 165.

²³ T. Leabhart, *Modern and Post-modern Mime*, cit., p. 47.

Non pochi fra i migliori allievi di Decroux si sono dedicati a sperimentazioni approfondite nel campo del mimo vocale: rumori corporei involontari, respirazione, emissioni vocaliche inarticolate, onomatopée, *grommelot*. Questo vastissimo campo espressivo, quasi mai esplorato a fondo dal teatro cosiddetto parlato, che sorprendentemente (ma non troppo) emargina il vocalico, ha trovato dei ricercatori rigorosi e inventivi, con risultati non di rado sorprendenti, in attori-mimi di formazione decrouiana come Ingemar Lindh, Leonard Pitt, Yves Lebreton, Jan Ruts, Jean Asselin e Denise Boulanger, Gilles Maheu e, infine, Corinne Soum e Steven Wasson²⁴. E oggi, nella sua attività pedagogica, Lebreton parla di “corpo vocale”.

Vengo adesso alla testimonianza di Corinne Soum e Steven Wasson, ultimi assistenti di Decroux, da me raccolta in *Mimo e teatro nel Novecento*²⁵. Partendo proprio dalla già citata precisazione del maestro (“un mimo vocale che non sarebbe musica né canto”), i due sostengono che Decroux pensava a un'*espressione vocale non cantata* che esplorasse le possibilità sonore dell'organo fonatorio, per mezzo di suoni inarticolati e non: una specie di “scultura sonora” (così come il mimo era, per lui, una “scultura corporea”) in cui parole, onomatopée, gruppi di vocali e di consonanti venissero utilizzati come una materia indipendente dalla sua significazione primaria; insomma, percorrendo tutta la gamma dall'inarticolato all'iperarticolato (stando ai ricordi di alcuni allievi, egli si dedicava molto a questo tipo di lavoro negli ultimi tempi, prima della malattia).

In una memoria recente, e ancora inedita, Corinne Soum aggiunge molte altre informazioni e permette di vedere questo progetto incompiuto sotto una nuova luce, facendo emergere ulteriori, inedite consonanze con la ricerca artaudiana²⁶.

Intanto la Soum ci dà un'informazione del tutto nuova, almeno per me: fra gli anni Sessanta e Settanta, Decroux dette dei corsi di recitazione di poesie e di dizione francese all'interno della sua scuola; ma poi non continuò su questa strada a causa delle difficoltà legate al fatto di avere un pubblico di allievi in gran parte non francofoni. Poi la Soum aggiunge:

Ho avuto il privilegio di beneficiare in maniera del tutto informale di corsi di recitazione di poesia, non durante le prove, ma piuttosto durante incontri che egli organizzava nel suo studio. Aveva una visione della maniera di proporre un testo poetico lontanissima da un'interpretazione realistica, egli voleva essere trasportato in un altro mondo. Amava naturalmente la declamazione all'antica ma anche delle maniere molto musicali, molto moderne, in cui sia messa in valore la sonorità delle parole e il senso che scaturisce dalla sonorità conferisca alle parole stesse una significazione diversa dal senso originario.

Fu nel corso di queste lezioni informali di dizione poetica che egli si mise a parlare con Corinne Soum del mimo vocale. Conviene seguire in dettaglio la sua testimonianza:

²⁴ *Mimo e teatro nel Novecento*, cit., p. 297.

²⁵ Cfr. pp. 165-166.

²⁶ Cfr. C. Soum, *Comunicazione personale*, cit., alla quale appartengono tutti i brani riportati di seguito senz'altra indicazione.

Si trattava dunque di costruire un linguaggio parlato stilizzato ad uso della scena. Così come il mimo corporeo è una ricostruzione stilizzata del linguaggio corporeo avente lo scopo di rappresentare teatralmente il comportamento umano nei suoi aspetti pratici ma anche mentali, spirituali e immaginari, secondo Decroux era immaginabile concepire la stessa decostruzione e ricostruzione a proposito del linguaggio parlato, e di inventare una lingua originale per l'uso teatrale, al di là delle regole di declamazione, recitazione, dizione, elocuzione ed eloquenza, e di tutte le altre tecniche esistenti.

Un linguaggio stilizzato che rivelerebbe una nuova comprensione, andando più lontano dei linguaggi poetici o surrealisti più estremi; si tratterebbe dunque di rompere le convenzioni della comprensione e di produrre una maniera di servirsi della voce capace di stare all'altezza della stilizzazione del Mimo Corporeo.

La sua grande idea era che la sonorità delle parole o di pezzi di parole possiede una propria autonomia, capace d'espressione profonda al di là della loro utilizzazione convenzionale. [Riteneva] che le parole dovessero essere trattate come una materia, e non semplicemente come un mezzo d'informazione.

Tuttavia, fin qui Decroux in fondo non fa che riprendere idee e proposte ampiamente circolanti ai suoi anni (e anche in precedenza), idee che vedremo affermate da Artaud con la solita veemenza e la consueta maestria letteraria. Ma continuiamo a percorrere la testimonianza dell'ultima assistente, che comincia a svelarci dettagli curiosi e preziosi:

Alla mia epoca si era messo o rimesso a fare delle liste di parole che mi faceva copiare con lui, in cui esse venivano classificate secondo la loro sonorità o il loro impatto ritmico. Per esempio, facevamo liste di parole la cui sonorità termina in "ance": *résonance, présence, absence* etc. Liste basate non sull'ortografia ma sul suono. Questo suono "ance" egli lo vedeva come un segno espressivo dell'infinito, il segno di uno spazio di cui non si vede la fine. Altre parole erano classificate per la loro proprietà "cassante"; per esempio le parole che hanno un finale in *a* seguita da consonante e una *e* muta alla fine: *frappe, claque, sac* etc. Poi c'era l'isolamento degli inizi di parole, e la ricerca del loro impatto.

A questo punto la Soum introduce una considerazione molto importante, mostrando affinità e differenze fra i corsi tradizionali di dizione e l'approccio di Decroux:

Nell'apprendimento della dizione tradizionale ritroviamo degli esercizi di isolamento di consonanti e vocali, di gruppi specifici, ma tutto questo viene effettuato sempre allo scopo di ottenere un'articolazione chiara del linguaggio convenzionale, non per farlo diventare un linguaggio in sé.

Forse, lui che aveva studiato la dizione in maniera accanita [già prima di arrivare al Vieux-Colombier e poi nella scuola di Copeau], è stato stimolato da questi esercizi e vi ha visto una possibilità di costruzione di un linguaggio espressivo al di là degli esercizi. Un po' come ebbe l'intuizione di un'arte del mimo corporeo vedendo gli esercizi corporei al Vieux-Colombier²⁷.

²⁷ In proposito si veda il concetto di "deriva degli esercizi" in E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 164-70.

Molto interessanti sono anche le considerazioni finali:

Se ho capito bene la sua idea del mimo vocale era di creare un nuovo linguaggio parlato stilizzato ad uso teatrale, con delle regole nuove; dunque nello stesso tempo una maniera nuova di dire le parole, di pronunciarle, riunirle, abbreviarle, tagliarle, prolungarle, articularle, reinventarle, esplorando anche tutte le possibilità di tessiture vocali, invece di portare la voce in maniera tradizionale. In effetti Decroux progettava di applicare tutti i principi del Mimo Corporeo al linguaggio parlato, e senza che questo diventasse canto, esattamente come il mimo non è diventato danza. Tutto ciò, beninteso, era destinato ad essere compreso dagli spettatori, dunque non si trattava semplicemente di onomatopée o di grommelots.

6. Artaud: voce vs parola

Com'è noto, nella produzione artaudiana degli anni Quaranta, tutta all'insegna del superamento dei limiti, le glossolalie hanno attirato più ancora del resto una lettura in chiave patologica come sintomo psichiatrico, e più specificamente schizofrenico²⁸. Tuttavia, da più parti si stanno intensificando gli sforzi per sottrarre la ricerca glossolalica di Artaud a letture unilaterali e riduttive (che sia quella psicopatologica appena ricordata, o quella, opposta, in chiave di mero sperimentalismo linguistico-letterario) e indagarla, invece, nel contesto complessivo del suo ultimo, grandioso laboratorio creativo, quello del Secondo Teatro della Crudeltà, con al centro la reinvenzione corporea del linguaggio²⁹.

Muovendosi – come il resto dell'ultima produzione letteraria di Artaud, ma con molta maggiore radicalità – fra scrittura e oralità, visione e ascolto, xilofonia e xilofenia, le glossolalie rappresentano un momento e un aspetto importante dell'estrema ricerca “teatrale” di Artaud; quella attestata dalla Séance del 13 gennaio 1947 al Théâtre du Vieux-Colombier, dalle letture pubbliche alla Galerie Pierre e, soprattutto, dall'opus conclusivo, la trasmissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu*³⁰.

Chiamo “teatrale” questa ricerca perché essa ebbe lo scopo di affinare specifiche tecniche d'attore per riuscire a “vivere” la poesia (come si dice nella lettera a Henri Parisot del 6 ottobre 1945 che cito più avanti), cioè a (ri)darle vita nel leggerla, fonetizzandola-cantandola.

È una ricerca che parte da lontano, si può dire quasi dagli inizi, a riprova dello strettissimo legame che è stato sempre sentito fra *poesia e teatro*³¹ da un Artaud alla perenne ricerca di una *parola efficace*, capace di recuperare – al di là del significato e della psicologia – l'originario potere di *incantazione*, legato

²⁸ Cfr. l'importante contributo di C. Szymkowiak, *Langage et schizophrénie: une approche linguistique des Cahiers de Rodez d'Antonin Artaud*, suivi du corpus intégral des glossolalies, Dijon, Université de Bourgogne, 2002.

²⁹ Cfr., in proposito, il mio *La danza alla rovescia di Artaud*, cit.

³⁰ Cfr., anche per quel che segue, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., pp. 191 e sgg.

³¹ Cfr. in proposito G. Bongiorno, *Introduzione a A. Artaud, Artaud le Môme, Ci-Gît e altre poesie*, Torino, Einaudi, 2003.

alla sua matericità sonora.

Il punto di partenza non può non essere la provocatoria definizione di “testo” fornita all’inizio della breve e turbolenta avventura del Théâtre A. Jarry: il testo inteso “semplicemente come spostamento d’aria provocato dalla sua enunciazione”³². Ma in verità già l’anno prima, nella veste di direttore del Bureau de Recherches Surréalistes, egli aveva scritto:

Queste note s’indirizzano agli afasici per blocco della lingua [...] Queste note che disprezzano la lingua, che sputano sul pensiero [...]. E che mi ascoltino i coprolalici, gli afasici e in generale tutti gli screditati delle parole e del verbo, i paria del Pensiero. Non parlo che per loro³³.

I saggi de *Il Teatro e il suo doppio* sono pieni di indicazioni e immagini inequivocabili al riguardo, a cominciare da quella celebre, e già ricordata, della “poésie dans l’espace”, proposta ne *La messa in scena e la metafisica*. Qui Artaud parte da una domanda, anch’essa abbastanza provocatoria:

Com’è possibile che a teatro, almeno quale lo conosciamo in Europa, o meglio in Occidente, tutto ciò che è specificamente teatrale, ossia tutto ciò che non è discorso e parola, o – se si preferisce – tutto ciò che non è contenuto nel dialogo (e il dialogo stesso considerato in funzione delle sue possibilità di sonorizzazione sulla scena, e delle esigenze di tale sonorizzazione) debba rimanere in secondo piano?³⁴

Egli passa quindi a definire “in che cosa consista il linguaggio fisico, il linguaggio materiale e solido, grazie al quale il teatro può differenziarsi dalla parola”, e scrive:

Esso consiste in tutto ciò che occupa la scena, in tutto ciò che può manifestarsi ed esprimersi materialmente su una scena, e che si rivolge anzitutto ai sensi, invece di rivolgersi anzitutto allo spirito come il linguaggio della parola³⁵.

Ma, a questo punto, Artaud apre un inciso molto importante, dove ritorna sulla questione della “sonorizzazione” delle parole, ovvero delle “intonazioni”:

So bene che anche le parole hanno possibilità di sonorizzazione, modi diversi di proiettarsi nello spazio, che si è soliti definire *intonazioni*. E ci sarebbe molto da dire sul valore concreto dell’intonazione a teatro, sulla facoltà che hanno le parole di creare anch’esse una musica, a seconda del modo come vengono pronunziate e indipendentemente dal loro significato concreto, o magari contro questo significato; di creare cioè sotto il linguaggio una corrente sotterranea di

³² A. Artaud, *Teatro Alfred Jarry. Primo anno. Stagione 1926/7*, in *Il Teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, cit., p. 10 (O.C. II, p. 20/Oeuvres, p. 230).

³³ A. Artaud, O.C. I, pp. 346-7/Oeuvres, p. 142; cit. in G. Poli, A. Artaud. *La poesia in scena*, Genova, Erga Edizioni, 1997, p. 225. Negli ultimi anni avrebbe detto: “io scrivo per gli alfabeti”.

³⁴ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 154 (O.C. IV, pp. 35-6/Oeuvres, p. 524).

³⁵ *Ivi*, p. 155 (O.C. IV, p. 36/Oeuvres, p. 525).

impressioni, di corrispondenze, di analogie...³⁶

Più avanti, dopo aver lanciato l'immagine della "poesia nello spazio", quando si tratta di indicare un esempio concreto della sua proposta estetica di "trarre le estreme conseguenze poetiche dai mezzi di spettacolo", ovvero sia di "farne la metafisica", è proprio al linguaggio articolato che si riferisce, riparlato di intonazioni e chiudendo con l'"incantazione":

Fare la metafisica del linguaggio articolato significa indurlo ad esprimere ciò che di solito non esprime; significa servirsene in modo nuovo, eccezionale e inusitato, significa restituirgli le sue possibilità di scuotimento fisico, significa frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio, significa prendere le intonazioni in modo assolutamente concreto restituendo loro il potere originario di sconvolgere e di manifestare effettivamente qualcosa, significa ribellarsi al linguaggio e alle fonti bassamente utilitarie, alimentari si potrebbe dire, alle sue origini di bestia braccata, significa infine considerare il linguaggio sotto forma di Incantazione³⁷.

Questa linea di ricerca trova la sua prima fissazione operativa ne *Il Teatro della Crudeltà (Primo manifesto)*, dell'ottobre 1932:

Abbandonando l'utilizzazione occidentale della parola, [questo linguaggio oggettivo e concreto] trasforma le singole parole in sortilegi. Alza la voce. Ne utilizza le vibrazioni e le qualità. Fa martellare violentemente i ritmi. Macera i suoni. Mira a esaltare, intorpidire, sedurre, fermare la sensibilità. [...] *Non si tratta di sopprimere la parola articolata ma di dare alle parole all'incirca l'importanza che hanno nei sogni*³⁸.

E il *Secondo manifesto*, dell'anno successivo, ribadisce:

Ma le parole, oltre che nel senso logico, saranno usate anche in un senso ammalante, veramente magico – non soltanto, cioè, per il significato, ma anche per la forma e le loro emanazioni sensibili³⁹.

Nella *Quarta lettera sul linguaggio* (28 maggio 1933), Artaud ritorna sulla nozione di "vibrazione", già usata nel primo manifesto, ribadendo che l'uso meramente discorsivo del testo e del linguaggio verbale nel teatro occidentale (in base al quale "la parola scritta ha lo stesso valore che la medesima parola pronunciata") ci ha fatto perdere di vista

tutto ciò che si riferisce alla particolare enunciazione di una parola, alla vibrazione che può diffondere nello spazio, e di conseguenza tutto ciò con cui essa è in grado di arricchire il pensiero⁴⁰.

³⁶ *Ivi*, pp. 155-156 (O.C. IV, pp. 36-7/*Oeuvres*, p. 525).

³⁷ *Ivi*, p. 163 (O.C. IV, pp. 44-5/*Oeuvres*, p. 531). Ho preferito rendere *Incantation* con "Incantazione" piuttosto che con "Incantesimo", come nella traduzione italiana da cui cito.

³⁸ *Ivi*, pp. 206-209 (O.C. IV, pp. 88-91/*Oeuvres*, pp. 559-561).

³⁹ *Ivi*, p. 238 (O.C. IV, p. 121/*Oeuvres*, p. 582).

⁴⁰ *Ivi*, p. 232 (O.C. IV, p. 114/*Oeuvres*, p. 577).

La stessa nozione ritorna in *Basta con i capolavori* (scritto forse verso la fine del '33), precisandosi in quella di “qualità vibratoria”, che non riguarda soltanto le parole ma ogni tipo di sonorità scenica:

In tale spettacolo [quello propugnato dal “teatro della crudeltà”] la sonorizzazione è costante: suoni, rumori e grida sono scelti anzitutto per la loro qualità vibratoria, e poi per ciò che rappresentano⁴¹.

In *Teatro orientale e teatro occidentale* (scritto probabilmente nel '35), Artaud torna a insistere sulla necessità di “servirsi della parola in senso concreto e spaziale”, manipolandola come “un oggetto solido e che smuove le cose, prima nell’aria, e poi in un terreno infinitamente più misterioso e segreto...”⁴².

Subito prima del viaggio in Messico (durante il quale Artaud potrà fare esperienza del salmodiare incantatorio degli stregoni Tarahumara), in *Un atletismo affettivo* Artaud vagheggia del “geroglifico di un soffio”, col quale “ritrovare un’idea di teatro sacro”, e conclude con un *N.B.* nel quale rimprovera agli attori occidentali odierni l’incapacità di gridare:

Non c’è più nessuno che sia capace di gridare, in Europa, e specialmente gli attori in *trance* non sanno più emettere il proprio grido. Non sanno più fare altro che parlare, in teatro, hanno dimenticato di avere un corpo; e allo stesso modo hanno dimenticato come far funzionare la propria gola. Ridotti a gole anormali: neppure un organo, un’astrazione mostruosa che parla. Perché gli attori in Francia non sanno fare altro che parlare⁴³.

Quanto di tutto questo Artaud riuscì a mettere in pratica, a sperimentare concretamente negli anni Trenta? Abbastanza poco, probabilmente. E tuttavia si ricordi il *grido* lanciato nel corso della conferenza sulla peste alla Sorbonne nel 1933, nel momento in cui smette di parlare della peste per cominciare a impersonare (vivere, in realtà) un appestato; grido che è rimasto impresso in spettatori come Bataille, Leiris, Anaïs Nin.

Di fronte a un uditorio di borghesi (non vi erano quasi studenti) – scrive, ad esempio, Bataille⁴⁴ – prese il suo ventre con le due mani ed emise il grido più inumano che sia mai uscito dalla gola di un uomo.

(Sia detto fra parentesi, un’analisi della poesia come corpo-voce nella scena novecentesca dovrebbe, fra le altre cose, attuare un vero e proprio riscatto estetico del *grido* e dell’*urlo*, da intendersi non (soltanto) come espressione immediata (incontrollabile) e totale di emozioni e stati d’animo ma (anche e soprattutto) come espressione al limite ma consapevole e controllata, la cui

⁴¹ *Ivi*, p. 198 (O.C. IV, p. 79/Oeuvres, p. 554).

⁴² *Ivi*, p. 189 (O.C. IV, p. 70/Oeuvres, p. 548).

⁴³ *Ivi*, p. 249 (O.C. IV, p. 132/Oeuvres, p. 589).

⁴⁴ G. Bataille, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1976, vol. VIII, p. 180 (cit. in C. Pasi, *Artaud attore*, Firenze, La casa Usher, 1989, p. 84).

elaborazione viene attuata sulla base di *patterns* altamente artificiali, ancorché estremi: oltre ad Artaud, anche Living Theatre *docet*).

Inoltre, l'allestimento dei *Cenci*, pur deludente alla fine, per lui, come primo tentativo di realizzare le sue idee sul Teatro della Crudeltà, gli permise tuttavia di cominciare a sperimentare praticamente questi propositi di superamento della parola come significato verbale attraverso la scomposizione e la sonorizzazione, cioè attraverso "il suo trattamento come materiale sonoro da orchestrare con rumorismi dissonanti, per esempio i cigolii prodotti dalla grande ruota che campeggiava sulla scena". Non a caso il critico del "Journal" riferì di "suoni stridenti, [...] parole gridate, triturate, versate a fiotti intermittenti"⁴⁵.

7. Contro/oltre il francese: un'altra lingua, una lingua straniera

Dopo il *black out* della follia, quando torna alla vita, al lavoro e al teatro, verso la metà degli anni Quaranta, Artaud riparte da qui, nella sua ricerca di un linguaggio al di là del linguaggio, di una scrittura oltre la scrittura. È la stagione della scrittura "senza lettere", delle glossolalie, della lettura come gesto vocale, modo per "vivere" la poesia, cioè per ridarle vita mediante la sonorizzazione-fonetizzazione.

Questo lavoro sulla lettura intesa come sonorizzazione-fonetizzazione della parola (dopo tutto, qualcosa di molto vicino a quello che Decroux ha immaginato come mimo vocale) recupera e porta fino in fondo le suggestioni degli anni Trenta sulle intonazioni, le vibrazioni, l'uso magico e incantatorio della parola, la parola come "oggetto solido", il grido. Alla base – non lo si dimentichi – c'è il quotidiano training del *souffle*, il suo nuovo atletismo affettivo, fatto di *chantonnements*, *reniflements*, *tournoiements*, etc⁴⁶.

Prima di procedere è forse il caso di sottolineare un dato di fondo, che accomuna la ricerca linguistica e vocale a teatro di Artaud a quella di molti altri grandi "ribelli" novecenteschi, ma sempre con una cifra inconfondibile, per estremismo e radicalità vissuti. Mi riferisco all'odio nei confronti del linguaggio letterario, del bello stile e, al fondo, di quella lingua francese che eccelle nell'uno e nell'altro, diventando una prigioniera sia pure dorata, dalla quale sembra impossibile evadere e invece, per lui, è sempre stato vitale cercare di fuoriuscire.

Nel 1945 scrive a Jean Paulhan: "Se ho avuto la vita di uno scrittore francese sono in procinto d'inventare un'altra lingua ma per applicarla bisogna che sia libero"⁴⁷. Ma, in realtà, l'intera sua vita è stata una lotta, un corpo a corpo am-

⁴⁵ P. Arnold, *L'univers théâtral d'Antonin Artaud*, in *Lettres d'A. Artaud a J.-L. Barrault*, Paris, Bordas, 1952, p. 43. Attingo questa informazione e la citazione dall'eccellente tesina inedita di F. Farné, A. *Artaud o il geroglifico vocale. Parola e voce nel primo teatro della crudeltà*, Università di Bologna, Corso Dams, a.a. 2001/2002, a cui appartiene anche il brano fra virgolette nella frase precedente.

⁴⁶ Cfr. in proposito il mio, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., pp. 54 e sgg. E anche la *Postilla 2006*, pp. 283 e sgg.

⁴⁷ Lettera a Jean Paulhan del 10 settembre 1945, in *O.C. XI*, p. 109.

bivalente e profondamente lacerato con la letteratura, con lo stile, con la lingua (francese). Da un lato, infatti, Artaud appare animato ininterrottamente, o quasi, da una vera e propria frenesia scrittoria. Ma, dall'altro, fin dagli inizi questa ossessione risulta insidiata da una profonda sensazione di inutilità, che continuamente trabocca in rifiuto e addirittura in odio; a cominciare dalle pagine del *Pesa-nervi*, del 1925-27 ("Tutta la scrittura è porcheria"), fino alla furibonda polemica contro la *lettre écrite* in *Suppôts et Supplications*, del '46:

Lo stile mi fa orrore e mi accorgo che quando scrivo ne faccio sempre, allora brucio tutti i miei manoscritti e restano soltanto quelli che mi ricordano una soffocazione, un ansimare, uno strangolamento in non so quali bassifondi perché è vero. [...] Devo dire dunque che da trent'anni che scrivo non ho ancora trovato del tutto, / non davvero il mio verbo o la mia lingua, / ma lo strumento che non ho smesso di forgiare⁴⁸.

Quando compone queste righe Artaud si trova nel pieno della sua lotta contro la lingua e la scrittura per un'altra lingua e un'altra scrittura, che si situino al là dell'ordine del discorso, oltre la tirannia della grammatica e del significato. È quanto Artaud stesso dichiara sempre in quell'anno chiave che è il 1946, quando scrive il *Préambule* per il I volume delle *Oeuvres Complètes*; un'occasione per mettere in prospettiva tutta la sua produzione dal punto di vista del presente. Proprio nel *Préambule* chiarisce: "Io scrivo per gli analfabeti"⁴⁹. E nel già citato *Cogne et foutre* aggiunge:

Le parole che utilizziamo mi sono state date e le uso, ma non per farmi capire [...] *non uso parole e non uso nemmeno lettere*. [...] Sentendomi analfabeta illetterato, questo strumento non si appoggerà sulle lettere o sui segni dell'alfabeta [...]. Conosco uno stato fuori dallo spirito, dalla coscienza, dall'essere, / e dove non ci sono più né parole né lettere, ma in cui si entra per grida e per colpi. / E non sono più suoni o sensi a venir fuori, / niente parole, / ma CORPI. [...]. Battere a morte e sborrare la faccia, sborrare sulla faccia, è l'ultima lingua, l'ultima musica che io conosca⁵⁰.

E ancora: "Che le mie frasi suonino in francese o in papuaso è esattamente ciò di cui mi fotto"⁵¹. Come osserva Paule Thévenin, "la lingua di Artaud è una lingua moltiplicata, una lingua multipla", cioè, secondo le sue stesse parole, un "canticchiamento scandito, laico, non liturgico, non rituale, non greco, fra *nègre*, cinese, indiano e francese villon"⁵².

In realtà, per lui, non si tratta di abbandonare del tutto il francese ma, a

⁴⁸ *Cogne et foutre*, in *Suppôts et Supplications*, a cura di E. Grossman, Paris, Gallimard, 2006, pp. 186-188/*Oeuvres*, pp. 1349-1351 (tr. it. *Pestaggio e sborra*, in *Succubi e supplizi*, Milano, Adelphi, 2005, pp. 177-179).

⁴⁹ O.C. I*, p. 10/*Oeuvres*, p. 21.

⁵⁰ *Suppôts et Supplications*, cit., pp.184-189/*Oeuvres*, pp. 1348-1352 (tr. it. cit., pp. 176-180).

⁵¹ *Préambule*, cit., O.C. I*, p. 9/*Oeuvres*, p. 21.

⁵² P. Thévenin, A. Artaud, *ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, p. 229. Il frammento appartiene probabilmente a un testo del febbraio 1947, come quello citato di seguito. Termini come "nègre", o "petit nègre", alludono a una lingua storpiata nel parlarla. Il "francese villon" è la lingua del poeta medievale francese François Villon, da Artaud molto amato.

partire dal francese (“forsennato”, però), inventare un’altra lingua, una “lingua straniera”:

Bisogna vincere il francese senza lasciarlo,/ ecco 50 anni ch’esso mi trattiene nella sua lingua./ Ora ho un’altra lingua *sous arbre* [forse, “nascosta”, “segreta”]. [...] Sarò sempre me stesso parlante una lingua straniera con un accento sempre riconoscibile⁵³.

Il rifiuto della lingua-madre, per lui piuttosto una lingua-padre in realtà (che diventa tutt’uno con il rifiuto della genitorialità e della genitalità: si pensi al celebre incipit di *Ci-gît*: “Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma/ mère,/ et moi”)⁵⁴ si traduce, negli ultimi anni, in *due linee d’azione e di lavoro*, diverse ma complementari, e con molti punti d’incontro: da un lato, l’invenzione di “un’altra lingua”, fatta appunto non di parole o lettere ma di grida e colpi, cioè la lingua glossolalica, il cui avvento egli retrodata all’anno di composizione del libro mitico perduto *Letura d’Eprahi falli Tetar fendì Photia o fotre Indi*, scritto “in una lingua – spiega a Parisot nel settembre 1945 – che non era il francese, ma che tutti potevano leggere, a qualsiasi nazionalità appartenessero”⁵⁵; dall’altro, la lettura dei testi poetici come sonorizzazione, come “poesia acustica”⁵⁶, cioè come trasfigurazione attraverso l’enunciazione vocale, che trasforma anch’essa le parole e le lettere in colpi e grida, mediante la scansione, la percussione e l’intonazione impetuosa.

Due maniere diverse di metamorfosare il francese in un’“altra lingua”, in una “lingua straniera”, pur non perdendo del tutto il contatto con esso. Due vie di fuoriuscita dalla lingua e dalla dittatura della significazione che s’incontrano nella pratica di una oralità e di una vocalità estreme. Continui sono i riferimenti, nel caso delle glossolalie come in quello della lettura di poesie, sia alla scansione-scomposizione (definita anche “dictame”⁵⁷) sia al gesto vocale altisonante e percussivo (colpi e grida, di nuovo), che investe e coinvolge tutto il corpo:

Uno dei miei mezzi è di cantare frasi scandite scrivendo come altri canterebbero *viens poupoule o auprès de ma blonde* e l’altro mezzo è di portare dei colpi col mio soffio nell’atmosfera e con la mia mano come si maneggia il martello o la scure per fare sgorgare delle anime sul mio corpo, e nell’aria⁵⁸.

⁵³ *Ivi*, pp. 229-230.

⁵⁴ A. Artaud, *Artaud le Môme, Ci-gît e altre poesie*, cit., p. 128 (O.C. XII, p. 77/Oeuvres, p. 1152).

⁵⁵ Lettera del 22 settembre 1945, in *Al Paese dei Tarahumara*, cit., p. 168 (O.C. IX, p. 171/Oeuvres, p. 1015).

⁵⁶ G. Poli, A. Artaud, *La poesia in scena*, cit., p. 251.

⁵⁷ Sui significati, in Artaud, del denso termine “dictame”, cfr. J. M. Rey, *La naissance de la poésie*, Paris, Métailié, 1991, pp. 128 e sgg. (debbo l’indicazione a Francesca Gasparini, *Poesia come corpo-voce*, cit., p. 342). Si veda, in proposito, la differenza che il filosofo J.-L. Nancy pone fra *dicere* e *dictare*: “*Dicere* significa innanzitutto ‘mostrare’ (cfr. per esempio *indicare*). Il frequentativo *dictare* implica, con la ripetizione e l’insistenza, il ‘dire ad alta voce’: come se il sonoro fosse un’intensificazione del vedere, una messa in tensione della presenza” (*All’ascolto*, in “aut aut”, n. 316-317, 2003, p. 56).

⁵⁸ Lettera a Roger Blin del 23 settembre 1945, in O.C. XI, p. 119. In corsivo i titoli di due canzoni

È significativo – nota Gianni Poli⁵⁹ – che alla composizione (dal titolo intraducibile) *Centre-mère et Patron minet* venga apposto dall'autore il sottotitolo “Poema da leggere ad altissima voce”; e che a *Insulte à l'inconditionné* egli aggiunga: “Poema da gridare per urlarlo contro colui che lo leggerà” (entrambi i testi fanno parte di *Artaud le Môme*).

A proposito di *Les Chimères* di Gérard de Nerval, poeta prediletto⁶⁰, Artaud ribadisce come il valore della grande poesia risieda principalmente nella sonorità:

La prova del senso dei versi delle *Chimères* non può essere fatta dalla Mitologia, dall'alchimia, dai tarocchi, dalla mistica, dalla dialettica o dalla semantica delle psicurgie, ma unicamente dalla dizione. Tutti i versi sono stati scritti per essere prima di tutto uditi, concretizzati a voce piena [...] soltanto fuori della pagina stampata o scritta un autentico verso può assumere senso e c'è bisogno dello spazio del soffio entro la fuga di tutte le parole⁶¹.

Artaud parla ancora, qui, della necessità di “espettorare” a ogni lettura le parole del verso. È come se la lettura del poema dovesse, in qualche modo, restituire-recuperare quell’“alchimia salivare” che ha presieduto alla sua creazione, come scrive a proposito di *Humpty-Dumpty* di Lewis Carroll⁶². E nei *Cahiers de Rodez*⁶³, a proposito di un verso di Victor Hugo (“Et la ville semblait une ville d'enfer”), scrive che la “la parola è una masticazione di tutto il corpo berbero”. D'altro canto, circa la intercambiabilità/integrabilità di poemi e glossolalie, e il loro accomunamento sotto l'insegna della scrittura vocale, per analfabeti, del gesto vocale, della poesia acustica, c'è da considerare che (a parte il libro perduto, in realtà mai esistito) non risultano testi di Artaud interamente glossolalici: le glossolalie sono sempre *incastonate* come strofe poetiche nei suoi testi in francese. E c'è chi ha notato come queste strofe talvolta sembrino proporre strutture riconoscibili e ricorrenti⁶⁴. Come a dire che, una volta fuoriusciti dalla lingua madre, trasformata in un’ “altra lingua”, una “lingua straniera”, era poi sempre possibile e utile – secondo Artaud – recuperare modalità ritmiche e metriche della versificazione tradizionale; magari ironicamente, umoristicamente (come suggerisce, appunto, Dumoulié).

Ancora una volta, non siamo poi così distanti da Decroux e dal suo progetto sul mimo vocale. Ugualmente credo che Decroux avrebbe condiviso questa importante riflessione di Artaud, che svela – se ce ne fosse ancora bisogno – l'alto grado di consapevolezza teorica che stava dietro i suoi esperimenti

popolari francesi.

⁵⁹ G. Poli, *A. Artaud. La poesia in scena*, cit., p. 244.

⁶⁰ Assieme a Baudelaire, Poe, Lautréamont, Villon, Hugo.

⁶¹ *A Georges Le Breton*, progetto di lettera del 7 marzo 1946, O.C. XI, p. 187/*Oeuvres*, pp. 1057-1058.

⁶² Cfr. *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 277.

⁶³ O.C. XXI, p. 139.

⁶⁴ Cfr. C. Dumoulié, *A. Artaud*, Paris, Seuil, 1996, p. 132 [tr. it., p. 158], il quale fa riferimento alla lettera a Peter Watson del 27 luglio 1946 (O. C. XII, pp. 230-239/*Oeuvres*, pp. 1097-1102), parlando di “glossolalie antipoetiche”, che “si presentano sotto la forma di un sonetto inglese, composto da tre quartine in rima baciata e un distico”.

glossolalici (altro che irriflessa manifestazione schizofrenica!) come, più ampiamente, dietro la sua ultima produzione poetica e i coevi esperimenti di sonorizzazione:

Il linguaggio razionale grammaticale moderno attuale è troppo approssimativo con la sua maniera di racchiudere chiaramente un falso soggetto,/ esso obbliga a edificare soltanto nel repertorio delle cose chiare, cioè già illuminate, invece di andare a cercarne nell'oscuro ogni volta una sconosciuta alla quale sarà resa/ la sua vita chiara con sforzo e volontà.

*Ciò che io faccio è fuggire il chiaro per illuminare l'oscuro*⁶⁵.

Decroux – com'è noto – preferiva parlare di visibile e invisibile, sostenendo che il mimo corporeo ricercava la “rappresentazione visibile dell'invisibile”; ma la sostanza non credo che cambi troppo.

Negli ultimi anni, per Artaud, si trattava soprattutto di cominciare a mettere in pratica, a realizzare veramente, quanto nel *Teatro e il suo doppio* aveva solamente enunciato e teorizzato. Insomma, ma la cosa vale per tutte le altre svolte negli anni Quaranta (scrittura, disegno etc.), con questa ricerca sulla lettura, come (ri)messa in vita della poesia mediante “espettorazione” e “sonorizzazione”, siamo di fronte a un lavoro con obiettivi fundamentalmente extra-artistici, cioè finalizzato primariamente al ricostruirsi, al tornare a vivere, e tuttavia capace di produrre delle straordinarie “ricadute” espressive.

L'ultima metamorfosi dell'*homme-théâtre* è quella del sapiente maestro di lettura, che cerca di passare ai suoi giovani adepti (Colette Thomas, Marthe Robert, Jacques Prevel e Paule Thévenin) i segreti della sua inconfondibile, straordinaria maniera di vivere le poesie. In proposito, disponiamo fra l'altro dell'illuminante testimonianza di Paule Thévenin:

È Artaud che mi ha insegnato a leggere una poesia. [...] Per cominciare, mi fece dire delle poesie di Baudelaire o di Gérard de Nerval. Ecco in che modo vi si applicava. *Dovevo inventare una melodia e cantare i versi*. Così potevo rendermi conto dell'importanza delle parole le une in rapporto alle altre e della loro concatenazione. Dopo aver eseguito numerosi tentativi di questo genere, mi sforzavo di dire la poesia. Non riuscivo sempre a farlo in un modo che fosse di suo gradimento; mi toccava ricominciare finché era soddisfatto.

Più tardi mi dette da fare degli esercizi su quei saggi di linguaggio di cui vi ho parlato [si tratta delle glossolalie]. *Dovevo imparare a gridare, a lasciar cadere il grido soltanto allo sfinimento, a passare dal superacuto al più grave, a prolungare una sillaba fino all'esaurimento del respiro*⁶⁶.

Fra i tanti indizi preziosi forniti qui dalla Thévenin, mi limito a sottolineare quello riguardante l'uso delle glossolalie come *esercizio d'attore*; circostanza che trova varie conferme, anche da parte dello stesso Artaud⁶⁷. Altre infor-

⁶⁵ Testo del febbraio '47, apparso su “Combat” del 3 marzo 1949, cit. in P. Thévenin, *A. Artaud*, cit., p. 230 (corsivo mio).

⁶⁶ P. Thévenin, *A. Artaud*, cit., pp. 65-66 (corsivi miei).

⁶⁷ Cfr. ad esempio, in O.C. XXV, p. 342, un testo quasi interamente glossolalico dettato alla Thévenin “in vista di un esercizio teatrale”.

mazioni essenziali, concordi con quelle fornite dalla Thévenin, circa il lavoro estenuante che secondo Artaud era necessario per arrivare a leggere efficacemente una poesia, e dunque a viverla, le fornisce la tormentata collaborazione con la giovane attrice Colette Thomas fra '46 e '47⁶⁸. Della dura, maniacale meticolosità del lavoro di prove che i due svolsero insieme a più riprese è rimasta traccia nella loro corrispondenza. Ciò rende pienamente plausibile l'ipotesi di Franco Ruffini che esso consistesse nell'arrivare "a mettere la vita – il soffio – non in ogni parola del testo pronunciato, ma in ogni sillaba e lettera e, al fondo, in ogni impulso di suono articolato prima dell'articolazione"⁶⁹. Del resto, è lo stesso Artaud a parlare, in quel periodo, di molteplici modi di scandire un testo non solamente frase per frase o parola per parola, ma sillaba per sillaba e lettera per lettera⁷⁰.

8. Conclusione: teatri di voce

Attraverso queste e altre testimonianze, vediamo emergere quelle che lungo tutto il Novecento, e soprattutto dopo Artaud, finiscono per delinearci come le coordinate fondamentali, quasi gli assi cartesiani, degli esperimenti sulla poesia vocale in scena: l'asse (verticale) che va dalla dizione al canto, passando per tante sfumature intermedie, tradizionali e non (recitar cantando, recitativo, melologo, melopea, *sprechgesang*, etc.) e l'asse (orizzontale) che va dall'inarticolato (o pre-articolato) all'iperarticolato: colpi e grida, dittame e scansione, nella terminologia del Nostro.

Entro queste coordinate si situano anche le performance vocalico-poetiche dell'ultimo Artaud, realizzate direttamente o per interposta persona (voce): dalla famosa, controversa conferenza al Teatro del Vieux-Colombier, il 13 gennaio 1947, alle letture presso la Galerie Pierre, nel luglio dello stesso anno (con testi scritti per l'occasione e, fra l'altro, dedicati espressamente al teatro), fino, soprattutto, al già ricordato opus finale, la trasmissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu*, per la quale Julia Kristeva ha parlato non a caso di "canto", scrivendo come, qui, "ciò che interessa ad Artaud sia cantare".

Per la studiosa franco-bulgara, la fortissima valenza politica di quest'opera è legata proprio allo straordinario lavoro vocalico-sonoro: si tratta di un attacco contro il potere (v. incipit e conclusione contro gli Stati Uniti) e, al tempo stesso, contro il linguaggio come funzione simbolica fondamentale⁷¹.

Pour en finir... non è soltanto l'ultimo lavoro di Artaud ma è anche un'ope-

⁶⁸ Cfr. in proposito, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., pp. 203 e sgg.

⁶⁹ F. Ruffini, *Stanislavskij e Artaud: sul filo della biografia*, in "Prove di Drammaturgia", n. 5, 1997, p. 5.

⁷⁰ O.C. XXVI, p. 103.

⁷¹ J. Kristeva, *L'abietto: voce e grido*, in AA.VV., *Fonè. La voce e la traccia*, a cura di S. Mecatti, Firenze, La casa Usher, 1985, pp. 238-239. Il brano in questione è riportato estesamente ne *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 241, al quale rinvio anche per quel che segue e per una più ampia ricostruzione dell'episodio.

ra capitale, una *summa*, pur nelle ridotte dimensioni. Consapevole che, messa in onda, essa avrebbe raggiunto un pubblico ben più vasto delle platee teatrali, Artaud cercò di condensarvi i risultati delle intensissime ricerche degli ultimi anni intorno alla rigenerazione corporea della parola e del linguaggio, in un'osmosi strettissima, e a più livelli, fra oralità e scrittura, fra rumore, voce, parola e suono⁷².

Dopo il semi-infortunio del *tête à tête* al Vieux-Colombier, dopo i risultati decisamente migliori delle letture alla Galerie Pierre, egli si sentiva finalmente in grado di conseguire pienamente un obiettivo che fino ad allora aveva mancato o raggiunto solo parzialmente. Quale obiettivo? Colpire a fondo i sensi del pubblico, il suo sistema nervoso, toccandolo in maniera totale, anche se solo attraverso l'ascolto, mediante un'estrema diversificazione della materia sonora e un accurato, precisissimo montaggio delle sue diverse, eterogenee componenti:

Volevo un'opera nuova e che cogliesse certi punti organici di vita,/ un'opera in cui uno si sente tutto il sistema nervoso/ illuminato come un faro/ con delle vibrazioni,/ delle consonanze/ che invitano/ l'uomo/ a USCIRE/ CON/ il suo corpo/ per seguire nel cielo questa nuova, insolita e radiosa Epifania⁷³.

Artaud pensa, insomma, a un'opera esclusivamente acustica ma nella quale – come aveva immaginato (previsto?) nel brano di *Suppôts et Supplications* citato sopra – “non sono più suoni o sensi a venir fuori, niente parole, ma CORPI”. Un'opera, quindi, in cui la voce (“forsennata”) si fa corpo, corpo-voce, assorbendo nei diversificati registri sonori l'intera corporeità, restituita sinestesicamente all'ascolto.

Vale la pena di rileggere, a questo proposito, quel che Roland Barthes propone sulla “scrittura ad alta voce” nella già citata conclusione di *Le plaisir du texte*, anche se poi (stranamente ma non troppo, vista la sua presa di distanze dal teatro fin dai primi anni Sessanta)⁷⁴ è al cinema e al suo attore che pensa:

La scrittura ad alta voce, invece, non è espressiva; lascia l'espressione al fenotesto, al codice regolare della comunicazione; per parte sua appartiene al genotesto, alla significanza; è portata non dalle inflessioni drammatiche, le intonazioni maligne, gli accenti compiacenti, ma dalla *grana* della voce, che è un misto erotico di timbro e di linguaggio, e può quindi essere anch'essa, al pari della dizione, la materia di un'arte: l'arte di condurre il proprio corpo (dove la sua importanza nei teatri estremorientali). Tenendo conto dei suoni della lingua, *la scrittura ad alta voce* non è fonologica ma fonetica; il suo obbiettivo non è la chiarezza dei messaggi, il teatro delle emozioni; ciò ch'essa cerca (in una prospettiva di godimento), sono gli incidenti pulsionali, è il linguaggio

⁷² In un appunto preparatorio (in cui il soggetto dell'opera è ancora il Giudizio Finale, prima del rovesciamento nella Fine del Giudizio proposta dal titolo definitivo) Artaud parla di “Esclamazioni, interiezioni,/ grida,/ interruzioni, interrogazioni,/ proclamazioni/ sulla rimessa in causa del Giudizio Finale” (O.C. XIII, p. 233).

⁷³ O.C. XIII, p. 131.

⁷⁴ Cfr. *Roland Barthes: il dis-piacere della scena*, nel mio volume *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, cit., pp. 64-91.

tappizzato di pelle, un testo in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda: l'articolazione del corpo, della lingua, non quella del senso, del linguaggio. Certa arte della melodia può dare un'idea di questa scrittura vocale; ma poiché la melodia è morta, è forse al cinema, oggi, che si potrebbe trovare più facilmente. Basta infatti che il cinema prenda molto da vicino il suono della parola (è in fondo la definizione generalizzata della "grana" della scrittura) e faccia sentire nella loro materialità, nella loro sensualità, il respiro, la roccaille, la polpa delle labbra, tutta una presenza del muso umano (che la voce, la scrittura, siano fresche, morbide, lubrificate, finemente granulose e vibranti come il muso di un animale), perché riesca a trascinare lontanissimo il senso e gettare, per così dire, il corpo anonimo dell'attore dentro al mio orecchio: qualcosa granula, crepita, accarezza, gratta, taglia: è godere⁷⁵.

Nell'introduzione alla edizione di uno dei 406 *cahiers* di Artaud, datato "gennaio 1948", Evélyne Grossman riprende queste formulazioni di Barthes (ispirate anche da Artaud, come si è già ricordato) e aggiunge:

In effetti, c'è davvero, in questa scrittura di Artaud ossessionata dal sesso nella stessa misura in cui ne grida il disgusto, un'innegabile voluttà dell'articolazione fonica, vocale, giaculatoria, un godimento misto ad orrore del passaggio incessantemente rieseguito dal dentro al fuori, dall'interno all'esterno, dell'espulsione orale (proiezione del soffio, sputi, starnuti, espettorazione) o anale (peto, escremento, soffio "kah-kah")⁷⁶.

E tuttavia mi sembra che qui la Grossman ancora eviti di farsi carico fino in fondo del problema del vocalico e del corpo-voce in Artaud, come sfera pre-verbale e pre-semantica, come qualcosa cioè che – secondo la distinzione di Jean-Luc Nancy – si offre a un *ascolto* (corporeo) piuttosto che a una *comprensione* (intellettuale):

Se "intendere" [*entendre*] è comprendere un senso [...] ascoltare è essere tesi verso un senso possibile, e di conseguenza non immediatamente accessibile. [...] *Dire* non è sempre, né soltanto, parlare; o meglio parlare non è soltanto significare, ma è anche, sempre, dettare, *dictare*, cioè conferire al dire il proprio tono, ossia il proprio *stile* (la sua tonalità, il suo colore, la sua andatura) e, al contempo, per questo o in questo, in questa operazione o in questa *divisa* del dire, *recitarlo*, recitarselo o lasciare che *si reciti* – si faccia sonoro, si de-clami e si es-clami, e citi se stesso (si metta in moto, si richiami, secondo il primitivo valore della parola, si inciti), rinvii alla propria eco e, così facendo, si faccia. Anche la scrittura è, del tutto letteralmente e perfino nel suo valore ultimo di "archi-scrittura", una voce che risuona. (Qui, molto probabilmente, scrittura letteraria e scrittura musicale in qualche modo si toccano: di spalle, se si vuole. Si impone allora, per l'una e per l'altra, la questione circa l'ascolto di questa voce in quanto tale, in quanto essa non rinvia che a sé: cioè l'ascolto di qualcosa che non è ancora codificato. Forse si ascolta sempre il non codificato, ciò che

⁷⁵ R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., pp. 65-66.

⁷⁶ E. Grossman, *Quitter la lettre écrite*, in A. Artaud, *CAHIER. Ivry, janvier 1948*, Paris, Gallimard, 2006, p. 15 (oltre alla trascrizione a cura della Grossman, la pubblicazione allega anche un fac-simile del cahier).

non è ancora inquadrato in un sistema di rinvii significativi, mentre si intende solo il già codificato che così viene decodificato)⁷⁷.

In proposito risultano di sicuro interesse anche le considerazioni di Adriana Cavarero, che legge la nozione kristeviana di “*chora* semiotica” come la riproposta del concetto di Platone (*Timeo*) in chiave antiplatonica e, sulla sua scia, ne fa una dimensione costitutiva (ancorché quasi sempre rimossa e negata) del linguaggio in quanto tale (come dimostrerebbe, fra l’altro, la vocalità infantile), dimensione che tuttavia il testo poetico (e la sua esecuzione a voce alta) ha per compito di valorizzare e riportare in primo piano, a discapito della funzione simbolica:

Nell’esercizio vocale polmoni, gola, bocca, lingua e orecchie si prendono il loro piacere. Ciò avviene all’inizio, nel bambino; ma poi, sempre di nuovo, nell’adulto. C’è, nell’emissione fonica, un godimento musicale che l’ordine semantico sfrutta e insieme limita, e tuttavia stenta a controllare. Più arcaico della comunicazione verbale, il substrato pulsionale dei fonemi, come il piacere ritmico della suzione, lavora nella cavità orale e non si dimentica facilmente del godimento infinito. Al contrario del pensiero che tende ad abitare nel mondo immateriale delle idee, il discorso è sempre una questione di corpi, necessariamente sanguigni e pulsanti, desideranti e scatenati. La voce vibra, la lingua si muove. Membrane umide e papille gustative si confondono con il sapore dei toni. [...] Palese nel testo poetico, ma operante anche nella quotidianità della parola, il lavoro della *chora semiotica* permea sempre la sfera del linguaggio. [...] Insomma, non solo il puro semantico non esiste (come invece sognava Platone e, forse, sognano ancora i postmoderni) ma il ruolo semantico della parola è intriso di un vocalico che lo ancora alle pulsioni corporee. A tal punto che il godimento vocalico trapassa dalla pratica orale, che spontaneamente gli pertiene, alla pratica della scrittura. Ci sono testi, pervasi da un ritmo musicale, nei quali la vocalità, esplodendo nel significante linguistico, sale in superficie e comanda il senso. La poesia, intesa come testo poetico, ne è appunto l’esempio più efficace. [...] Materia di un godimento acustico originario, la voce precede e rende possibile un linguaggio che ne porta sempre le tracce. Sfera di generazione e di destabilizzazione, la vocalità semiotica è dunque, nello stesso tempo, la preconditione della funzione semantica e il suo incontrollabile eccesso. Quando questo difficile controllo cede apertamente alla riemergenza del godimento vocalico, abbiamo allora il testo poetico⁷⁸.

Tornando, conclusivamente, ad alcuni degli spunti contestuali disseminati in premessa, quello che gli esperimenti poetico-vocalici di Decroux e, soprattutto, di Artaud permettono di intravedere è un teatro in cui la voce, con tutta la corporeità profonda (organicità) che condensa ed esprime, da un lato può porsi validamente come sostituto, o equivalente, del gesto visibile, mentre dall’altro può aspirare a farsi cellula-embrione che detta l’impulso e la forma (i principi) a tutti gli altri registri della spettacolarità teatrale, dallo spazio scenico al movimento stesso dell’attore.

Molti degli esempi elencati rapidamente all’inizio potrebbero essere qui ri-

⁷⁷ J.-L. Nancy, *All’ascolto*, cit., pp. 52-56.

⁷⁸ A. Cavarero, *A più voci*, cit., pp. 149-153.

presi e approfonditi in questa chiave: dall'Arte come veicolo di Grotowski, in cui i canti vibratorii, come "canti-corpo", rivestono una funzione primaria, essenziale, quasi di matrice del processo creativo di *Action* e di impulso iniziale per l'"azione interiore", o "verticalità", che ne è lo scopo⁷⁹, al teatro della *phoné* di Carmelo Bene, straordinaria epitome della recitazione assoluta cui ha aspirato il nostro più grande (dopo la Duse) attore-artista novecentesco.

A proposito di Bene e della sua *phoné*, conviene anzi soffermarsi un momento sulle appassionanti conversazioni del 1988 fra lui e Umberto Artioli, pubblicate postume nel 2006, per esempio per estrarne delle suggestioni sulla *lettura come superamento dell'oralità* e, quindi anche, della stessa *phoné*. Si tratta di suggestioni che paiono di estremo interesse oltre che in linea con questi nostri appunti su una fenomenologia dei teatri di voce nel Novecento, attestati sulla conquista di una *vocalità* che, in quanto pre-verbale, extralinguistica, è in realtà altra rispetto all'*oralità*. Per Bene (che qui si riferisce in particolare alla sua versione della *Cena delle beffe*, di Sem Benelli, del 1988, appunto) è soltanto con la lettura che si può arrivare a quello stato di grazia rappresentato dall'oblio, dalla passività che consente di essere invasi (recuperati) dall'*originario* (cosa ben diversa dall'*originale*) e arrivare così a sentirsi (esattamente come desiderava Artaud) "stranieri a casa propria, stranieri nella propria lingua":

Occorre arrivare all'inconscio, a quanto non si sa, all'oblio di sé. Ma questa perdita di memoria in nome dell'oblio sulla scena, che si raggiunge attraverso un percorso ad handicap – *questa extravocalità, queste voci d'altrove [...] – questi echi, diciamo così, non fanno più parte dell'orale* [c. m.]. E nemmeno della *phoné*, che è il suono organizzato. Sono echi perché si è smarginato il soggetto. Se si smargina il linguaggio, invece di farne un *originale* (cioè un riferire, un porgere) e ci si lascia invadere dall'*originario*, cade il soggetto. Solo allora si è stranieri a casa propria, il che consente di essere intesi da tutti, grazie all'avvento di una lingua musicale che non deve essere virtuosismo. [...] Non si può raggiungere l'*originario* senza un massacro, un lavoro di negazione attraverso cui si dis-dice il detto (ossia il dire originale), divenendo stranieri nella propria lingua. Per questo nella *Cena delle beffe* sono ricorso all'artificio della "lettura". *È per essere nell'oblio che bisogna leggere. Se si ricorda, se si fa appello alla memoria, ci si arrende al flusso dell'oralità e si resta nel detto. Tramite la lettura, invece, è possibile smarcare e dribblare il senso* [c. m.]. Non perché si stia leggendo quel determinato testo, ma perché *non* si vuole leggere quel testo. La lettura è un'occasione per meditare, per de-concentrarsi, s-concentrarsi nel modo più assoluto. Compare allora la vera concentrazione, che non è un eccesso di pensiero – come gli stolti ambiscono credere – ma un vuoto di pensiero, un radicale depensamento⁸⁰.

⁷⁹ Cfr. J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993 (nuova edizione: *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in Jerzy Grotowski. *Testi 1968-1998*, Il volume di *Opere e sentieri*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Roma, Bulzoni, 2007); T. Richards, *Il punto-limite della performance*, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2000; Id., *Heart of Practice. Within the Workcenter of J. Grotowski and T. Richards*, London-New York, Routledge, 2008; A. Attisani, *Un teatro apocrifo*, Milano, Medusa, 2006; Id., *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo J. Grotowski*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009.

⁸⁰ U. Artioli-C. Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, Milano, Medusa, 2006, pp. 124-126.

Per chiudere sul serio, vorrei aggiungere qualche riferimento agli esperimenti poetico-vocalici degli espressionisti tedeschi. Sia per la prossimità cronologica con quelli di Decroux e Artaud (si svolgono nei primi tre decenni del secolo scorso), sia per la forte consonanza con essi e sia, infine, per l'esemplare radicalità degli approcci.

Come ricorda Artioli, H. Ihering, trovandosi di fronte a esempi di recitazione espressionista, sosteneva che si era “costretti a vedere con l'udito, a dedurre il corporeo dalla suggestione verbale”⁸¹. Esattamente ciò a cui aspira l'ultimo Artaud, come abbiamo visto, e anche – direi – il Decroux del mimo vocale. Per Rudolf Blümner, che è uno dei capifila di questi esperimenti in ambito Sturm e insegue il sogno di un demiurgismo attorale, di una “recitazione assoluta”, come ricorda ancora Artioli,

non esiste un'arte della scena: esiste solo un'arte dell'attore, presso cui vocalità e movimento, figliati da uno stesso *Erlebnis*, ineriscono a un'identica modalità dello Spirituale. Per l'artista della scena lo spartito verbale è materia mera: qualcosa di devalizzato cui solo il gesto e la *phoné*, sottratti a una valenza mimetico-riproduttiva, possono conferire vita. L'idea di una *recitazione assoluta*, costruita su una melodia vocale indipendente dal valore semantico della parola poetica e, nello stesso tempo, su una gestualità fatta di ritmi puri, senza riscontro col cosiddetto “reale”, resta, come all'epoca degli esordi, l'ossessione blümneriana⁸².

Naturalmente, non tutti gli espressionisti erano d'accordo con la totale emarginazione del significato in una parola intesa come “foneticità pura” invece che come *Gedankenbild*, “immagine del pensiero”. Ma per Blümner, fautore di una *reine* (o *abstrakte*) *Wortkunst*, un'arte pura della parola (di cui tenta un esempio componendo il testo di poesia sonora intitolato *Angolaina*), “l'arte astratta della parola, grazie a cui si instilla nell'uomo la capacità di ‘udire, anziché di comprendere mediante concetti’, era l'arte dell'avvenire”⁸³. Quanto a Lothar Schreyer, rifacendosi allo schema delle sette qualità del mistico Boehme, egli assegna al “suono” (*Schall*) una funzione chiave sia a livello cosmico che a livello scenico: per lui, “l'elemento determinante, nucleo della

⁸¹ U. Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà* (1984), Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 133.

⁸² *Ivi*, p. 130.

⁸³ *Ivi*, p. 134 (per *Angolaina*, p. 132). Si veda anche M. Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner (1874-1933)*, Roma, Bulzoni, 2003 (I ed. 1998), p. 261: “Maestro di *Wortkunst* divenne Rudolf Blümner che nel 1916 diede il via alle serate di “Der Sturm” (*Sturm-Kunstabende*) in cui recitava esempi di poesia sonora, e quando lo stesso anno Walden aggiunse alla cerchia di artisti, alla casa editrice e alla rivista anche una scuola d'arte, Blümner, leggendo opere di August Stramm che quello stesso anno morì in guerra, vi diede lezioni di *Vortragkunst*, arte della dizione. Contrapposta non solo alla declamazione tradizionale classica o naturalistica ma anche alla *Sprechregie* di Leopold Jessner, la recitazione assoluta di Blümner si basava sull'accentuazione delle sillabe, sul rapporto tra vocali e consonanti, sul materiale fonetico, nell'intento di far sprizzare una melodia che, liberando la parola dal suo significato convenzionale, non avesse più nulla a che fare con la *Sprechmelodie* fondata sul dialogo”. Nell'antologia critica della Fazio è tradotto fra l'altro un testo di Blümner del '26, dal titolo *Arte della recitazione assoluta* (pp. 330-334).

composizione, è, come in Blümner, la sonorità del Verbo, la lingua angelica”⁸⁴.
A suo parere,

il terzo stadio della parola – la parola come puro suono, ma non il suono che si legge alfabeticamente nella scrittura e che lo sguardo attraversa senza percepirne il pulsare, bensì il suono affidato alla vocalità dell’attore – è l’unico degno del *Bühnenkunstwerk*⁸⁵.

E parla di *Klangsprechen* (dizione sonora), distinta dallo *Sprechgesang*, la melopea⁸⁶. Come precisa Mara Fazio, è dalla “parola vivente”, dalla sua “magia”, che – secondo Schreyer – “si diramavano per una pura necessità interiore sia la parte visiva (gesto, movimento) che la parte sonora dello spettacolo (recitazione onomatopeica, *Klangsprechen*)”. Ed è la stessa studiosa a ricordare che “il *Klangsprechen* di Schreyer veniva accompagnato dai più diversi strumenti musicali, appositamente scelti (xilofono, strumenti originali africani)”⁸⁷.

È vero, sappiamo pochissimo degli effettivi risultati pratici di queste teorizzazioni e di questi esperimenti, in altri termini – per dirla con Carmelo Bene – “mancano gli attestati sonori delle opzioni vocali” e quindi non si può essere davvero certi che in essi “si sia davvero travalicato il linguaggio”⁸⁸. Ciò non toglie che si tratti di un capitolo non secondario, e sicuramente da rivalutare in sede storiografica assieme ad altri, di questa storia, ancora tutta da scrivere, dei teatri di voce del Novecento.

⁸⁴ U. Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 150.

⁸⁵ *Ivi*, p. 151.

⁸⁶ *Ivi*, p. 152.

⁸⁷ M. Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, cit., p. 265. Si vedano anche i tre scritti di Schreyer tradotti in questo stesso volume (pp. 312-326).

⁸⁸ U. Artioli-C. Bene, *Un dio assente*, cit., p. 122. A questa obiezione, Artioli risponde così: “Purtroppo gli strumenti sono quelli che l’epoca mette a disposizione: dichiarazioni di poetica, autobiografie, ricordi di adepti. Si tratta di ricostruire, con qualche frammento, qualcosa che nella sostanza è perduto. Le stesse cronache sono scarse perché gli esponenti dello *Sturm*, rifiutando lo spettacolo, rifiutavano anche il pubblico, e dunque la critica. I loro eventi erano cerimonie per iniziati” (*ivi*, pp. 123-124).

Lucia Amara

SOSTANZA SONORA E VOCAZIONE PERFORMATIVA
NELLE GLOSSOLALIE DI ARTAUD¹

1. Premessa

Il 29 marzo 1943, Antonin Artaud scrive dalla clinica di Rodez, dove è internato, una lunga lettera al dottor Gaston Ferdière² nella quale per la prima volta appaiono le glossolalie³, il linguaggio inventato che marcherà profonda-

¹ Questo scritto è parte di un mio più ampio studio sulla glossolalia in Artaud, sviluppato a partire dalla tesi di dottorato (*Antonin Artaud: la scena delle glossolalie. Poesia, voce, esercizio nel Secondo Teatro della Crudeltà*, Università degli Studi di Bologna, Dottorato Studi Teatrali e Cinematografici, in collaborazione di cotutela con l'École Doctorale Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image, Université Paris VII/Denis Diderot, 2009) e che sarà pubblicato prossimamente dall'editore Bulzoni.

² A. Artaud, *Oeuvres*, a cura di E. Grossman, Paris, Gallimard, 2004, pp. 882-885; d'ora innanzi si abbrevierà in *O*, seguito dall'indicazione della pagina. Questa ricerca deve molto alla possibilità di accedere all'opera artaudiana attraverso un'edizione critica così precisa e che mette in sincronia quasi tutta l'opera di Artaud. Nel volume unico delle *Œuvres* sono presenti pressoché tutta la produzione artaudiana, le lettere e i testi inediti, fino a quel momento, e soprattutto le trascrizioni di molti *Cahiers* che non erano stati pubblicati nell'edizione delle *Œuvres Complètes*, a cura di Paule Thévenin. La Grossman ha inoltre tracciato una strada nuova all'interno degli studi artaudiani anche per il lavoro diretto sui manoscritti. I volumi delle *Oeuvres Complètes*, si citeranno nel modo seguente: *O.C.* + numero del volume + indicazione delle pagine. Laddove non risulta alcuna indicazione la traduzione è nostra. Nel caso di versioni o traduzioni italiane, le edizioni verranno indicate di volta in volta. Quando si è ritenuto di mostrare l'originale composizione sintattico-sonora del testo artaudiano, si è riportato anche l'originale.

³ Il termine glossolalia è un neologismo che appare per la prima volta in uno studio del teologo Adolphe Hilgenfeld dal titolo *Die Glossolalie in der alten Kirche*, edito a Leipzig nel 1850. Si tratta del primo autore moderno a operare la *coniunzione* delle due parole a partire dalla celebre espressione *γλώσσα λαλεῖν*, utilizzata da San Paolo nella prima lettera ai Corinzi per descrivere la pratica del "parlare in lingue" in uso presso la comunità corinzia. Si tratta di uno dei carismi che nella Pentecoste gli apostoli ricevono dallo Spirito Santo: un linguaggio universale che tutti possono comprendere. Cfr. la voce *Glossolalia* in H. Balz – G. Schneider, *Dizionario esegetico del Nuovo Testamento*, Brescia, 1995; Vedi il lemma *γλώσσα* a cura di F. Büchsel, *Dizionario di storia delle Religioni*, Torino, Utet, 1972, p. 545. Per la storia dei mutamenti semantici del termine glossolalia, cfr. J. Carcho, *Archéologie de la glossolalie*, in "Le Discours Psychanalytique", n. 6, marzo 1983, pp. 30-34. Il primo studio sulla glossolalia nel novecento è di T. Flournoy, *Des Indes à la planète Mars. Etude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie*, Alcan, Paris, 1900. (ed. it. Milano, Feltrinelli, 1985). Sullo stesso caso ha scritto C. Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Feltrinelli, Milano 1983; cfr. anche R. Giacomelli, *Lo strano caso della signora H.S. Spiritismo, glossolalia e lingue immaginarie*, Milano, Scheiwiller, 2007. Per una rassegna dei rapporti tra glossolalia e riti arcaici, cfr. M. Garcia Teijeiro, *L'langage orgiastique et glossolalie*, in *L'élément orgiastique dans la religion grecque ancienne*, in "Kernos", n. 5, 1992, pp. 59-64. Sono fondamentali gli studi di M. de Certeau sul linguaggio mistico: *Fabula Mistica*, Bologna, Il Mulino, 1987; Id., *Il parlare angelico. Figure per una poetica della lingua*, Firenze, Olschi, 1988 (in particolare i saggi *L'enunciazione mistica e Il corpo fogliato*); il filosofo ha dedicato un breve, ma capitale, studio del fenomeno glossolalico: *Utopies vocales: glossolalies*, in "Le Discours Psychanalytique", n. 2, giugno 1983, p. 10. Roman Jackobson si è spesso soffermato sul linguaggio glossolalico negli studi sulla sostanza sonora e

mente la produzione scritta (e non) di Artaud. La corrispondenza del '43, che si inserisce nel contesto della presunta conversione al cattolicesimo, caratterizzata da un delirio di tipo mistico, crea tutta una serie di condizioni proficue all'apparizione della glossolalia⁴, un termine che spesso incrocia la mistica e la psichiatria.

Il fine essenziale di questa analisi è quello di tentare un approccio 'teatrologico' alla glossolalia, nel senso di pensarla, senza soluzioni di continuità, nella prospettiva più ampia dell'ultima ricerca artaudiana su di un linguaggio dalla forte valenza "orale" e "fonica". Questo studio si muove da un'ipotesi di partenza, in termini di uno spazio speculativo nettamente delimitato, lo spazio, cioè, indicato da Marco De Marinis nel saggio *La danza alla rovescia di Artaud*. Secondo tale ipotesi, nell'ultima fase della sua vita, Artaud sperimenta e prepara un'altra scena alla quale si può conferire il nome di *Secondo Teatro della Crudeltà* in posizione seconda e ulteriore rispetto a quella teorizzata nei manifesti degli anni Trenta. La scena del Secondo Teatro della Crudeltà si realizza a partire dal lavoro di ricostruzione psicofisica di cui Artaud pone le basi già nella clinica di Rodez:

Questa pratica di ricostruzione consistette in un duro lavoro quotidiano sul corpo e sulla voce basato sul metodo del *souffle* (respiro) che Artaud aveva elaborato negli anni Trenta per l'attore come "atleta del cuore" e adesso applica su di sé come tecnica personale di difesa-offesa. Si trattava, più precisamente, di starnuti, fortissime ispirazioni ed espirazioni col naso e con la bocca (*reniflements*) e poi di grida, ritornelli, salmodiamenti, cantilene (*chantonnements*) e giravolte ritmiche (*tournoiments*), che egli eseguiva di continuo, da solo o in presenza di altri: erano esercizi fisico-vocali, propedeutici a una difficile e dolorosa riconquista del movimento, del gesto e della voce [...]⁵.

I termini, prelevati quasi tutti in modo chirurgico da scritti e lettere dell'ultima produzione di Artaud, ricostruiscono la pratica che fa da *incipit* e da sfondo a tutti quei testi nati soprattutto in occasione di letture pubbliche e che vanno a formare un vero e proprio canone in base al quale si può parlare di *Secondo Teatro della Crudeltà*, una cornice che tenta di *nominare* una pratica

fonica della lingua: R. Jakobson-L. Waugh, *La forma fonica della lingua*, Milano, Il saggiaatore, 1984; importante per comprendere certi meccanismi della glossolalia lo studio sull'afasia: Id., *Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia*, Torino, Einaudi, 1971. Al linguaggio glossolalico è dedicata una parte del libro di M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 160-186. Inoltre per un approccio alle lingue universali e utopiche si rimanda allo studio, oramai classico, di P. Rossi, *Clavis Universalis. Arti mnenmoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, Il Mulino, 1983. E ancora A. Bausani, *Le lingue inventate. Linguaggi artificiali. Linguaggi segreti. Linguaggi universali*, Roma, Ubaldini, 1974; U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1992; R. Pellerey, *Le lingue perfette nel secolo dell'utopia*, Roma, Laterza, 1992; C. Marrone, *Le lingue utopiche*, Roma, Stampa Alternativa&Graffiti, 2002.

⁴ Artaud utilizza esplicitamente l'espressione glossolalia perlomeno in due passaggi dei *Cahiers* (O.C. XVI, p. 32: "crottes glossolaliantes"; O.C. XV, p. 187: "l'esprit s'est révolté en moi contre la glossolalie").

⁵ M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Roma, Bulzoni, 2006 (I ed. 1999), p. 63. Per una panoramica più ampia della ricerca vocale del Novecento, vedi *supra*, in questo volume, M. De Marinis, *Geroglifici del soffio...*, pp. 11-38.

teatrale e artistica del *rifacimento corporeo* altrimenti pressoché *innominabile* – afferma De Marinis. Estremo lembo di questo perimetro di una nuova teoresi (ma anche di un’anomala prassi teatrale, nel senso più largo del termine) è l’emissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947), ultima opera di Artaud, in cui la glossolalia ha una parte rilevante. Il canone testuale sulla base del quale la teoria di De Marinis si sviluppa è costituito da un ventaglio di scritti sul teatro o comunque vicini a un’idea di teatro, composti tra il 1943 e il 1948, tra i quali figurano *Il ritorno della Francia ai sacri principi*, *L’anima teatro di Dio*, *Il teatro e l’anatomia*, *Il Teatro della Crudeltà*. Quest’ultimo, del ’48, scritto per far parte dell’opera radiofonica *Pour en finir...*, ne fu poi escluso per ragioni di minutaggio. Il canone comprende, poi, i testi e le performance-eventi delle letture pubbliche. Nonostante l’unicità, la specificità e la netta differenza rispetto al passato, il perimetro concettuale che sostiene l’idea di *Secondo Teatro della Crudeltà*, non si isola interamente dalla teoresi degli anni Trenta. Vi si rintraccia un continuo volgersi indietro, se non altro come realizzazione estrema del *Teatro della Crudeltà*. Ed è la medesima anfibia che contraddistingue la glossolalia: la forza originale della sua insorgenza e, però, allo stesso tempo, la traccia lontana della sua urgenza, come un’occorrenza estrema, dal *Teatro e il suo Doppio*, risalendo fino agli esordi dell’opera di Artaud. Dagli internamenti, alla ripresa della scrittura, dal lavoro su se stesso ai testi per le letture, vere e proprie prove d’attore, dal 1943 in poi, si assiste, sempre e puntualmente, alla presenza della glossolalia. Questo vale sia per i *Cahiers*, redatti a Rodez e a Parigi, ininterrottamente dal 1945 fino al 1948, anno della morte di Artaud; sia per le opere composte, per essere pubblicate, come *Suppôts et Supplications*, che raccoglie testi scritti dal marzo 1945 al febbraio 1947; o *Van Gogh et le Suicidé de la Societé*, scritto nel ’47; tutti testi in cui l’incidenza poetica della glossolalia è nodale. I testi attraverso cui De Marinis intesse l’ipotesi della scena del Secondo Teatro della Crudeltà sono, dunque, quasi tutti nati, in un modo o nell’altro, sotto l’egida della *performatività*.

In che modo, con quale operatività messa in campo, le glossolalie istaurano un rapporto privilegiato con l’avanzatissima ricerca vocale avviata da Artaud negli ultimi anni della sua vita? Tale interrogazione è stata innanzitutto nutrita da un’intuizione che è giunta quasi all’inizio della ricerca: la percezione che la glossolalia avesse la foggia di un *fraseggio legato*, al quale è sotteso un vero e proprio *procedé*, in cui si palesa un meccanismo di ripetizione. In questa direzione si sono individuati due modi in cui tale *procedimento* agisce sotto il linguaggio misterico.

Innanzitutto la latenza, all’interno del segmento glossolalico, di un “certo” schema metrico, non ortodosso ma che vi opera come dispositivo di misura e di ripetizione pulsionale e ritmico-corporea. Si è ipotizzata, in questa sorta di prosodia, una *messa in presenza della voce* nella scrittura.

Il secondo meccanismo sotteso al procedimento glossolalico può ricondursi, invece, alla figura retorica del metaplasmo, ricorrente nella composizione e che opera in direzione di un attentato grafico-fonico del linguaggio introducendovi la variazione e l’assonanza-dissonanza sonore. Entrambe i procedi-

menti, anche se con modalità differenti, fanno capo ai principi di ripetizione e variazione, principi compositivi fondamentali della glossolalia artaudiana.

Davanti a un fenomeno complesso come quello della glossolalia, per dimostrarne l'essenza sonora, la stretta aderenza ai principi acustici e corporei ricercati da Artaud nella parola, per verificarne il rapporto con gli esperimenti vocali del '47-'48, è stato necessario ricorrere alle metodologie più diverse, spesso inerenti all'analisi letteraria, per farle confluire verso la ricerca di quel nucleo irriducibile della glossolalia: il suono. Per suono s'intende un forte potenziale emissivo e performativo, insito in questa parola (che comunque è scritta) e, allo stesso tempo, una forte vocazione all'esecuzione data proprio dalla presenza dei principi di ripetizione e variazione. L'analisi procede con un andamento che ha la forma della *gradatio* e questa successione tende sempre verso il teatro. La voce è l'ultimo lembo da toccare.

Infine è necessario almeno un accenno alla questione del testo glossolalico all'interno delle traduzioni. Non si può non ammettere la discrepanza (o slittamento) che si produce quando, per esempio, traducendo il testo francese, le sillabe e i versetti glossolalici rimangono intatti, anche se questo aspetto della glossolalia mette ancor più in luce la rivendicazione artaudiana di una lingua universale che tutti possano comprendere. Crediamo che la glossolalia interroghi incessantemente l'istanza di traducibilità/intraducibilità in un ampio spettro di possibilità. È la folgorazione di questa scrittura, la sua vicinanza con il verso poetico. Non si è mai cercata una lingua nella glossolalia. O più lingue, nel senso che non si è tentato, come molti hanno accennato a fare, di trovare tra le righe delle glossolalie *risonanze* semiotiche. Nel momento in cui si tenta questa strada, la glossolalia scompare. Il linguaggio misterico di Artaud richiede un *esercizio a-semiotico*, una tecnica di lettura che prescindendo dal senso. Eppure ci sono delle lingue latenti al segmento glossolalico, il latino e il greco antico (che Artaud aveva studiato a scuola), il turco, l'italiano (queste ultime si parlavano a casa) e, anche, l'ebraico (non dimentichiamo i viaggi a Smirne sede di un'importante comunità ebraica). Tuttavia queste lingue si presentano in forma distorta attraverso l'omofonia e la variazione incessante. Il procedimento di distorsione fonico-sonoro, però, non è esattamente un attentato alla lingua materna. Artaud non ha *una sola lingua* oltre al fatto che da sempre ha rigettato l'unilateralità della filiazione. Come Eliogabalo egli possiede *più madri*. Piuttosto crediamo che in rapporto alle lingue infantili sia attivo, ancora una volta, il *principio di ripetizione*, una sorta di relazione 'ecolalica' che si istaura con i linguaggi pregressi. Il suono e la voce rappresentano la dipartita dal linguaggio e dalla scrittura.

2. Metrica

Il segmento di glossolalie all'interno della lettera al dottor Ferdière, datata marzo 1943, il testo in cui per la prima volta si inaugura, nella produzione di Artaud, la presenza di questo linguaggio sconosciuto, è formato da due versi e possiede una struttura metrica o perlomeno una *sorta* di struttura metrica:

**Taentur Anta Kamarida
Amarida Anta Kamentür**

La parola *Anta*, anafora, fa da nucleo rotatorio per la costruzione del chiasmo, che corrisponde all'incrocio di *Taentur-Kamentür* e di *Kamarida-Amarida*. In un'altra lettera, a Jean Paulhan, datata 13 ottobre⁶, lo scritto, nella parte centrale, è scandito da una quartina glossolalica che presenta una composizione a rima ben identificabile (a-bb-a).

**Kobar inta khantam
Faruts eni shelipta
Kobam anu ta GHELIPTA
Khanum elips ta Ghintam**

Il fatto in sé di questa evidenza metrica che contempla uno schema ripetitivo, potrebbe, a una prima lettura, passare quasi inosservato, se non fosse che tale modalità compositiva ritornerà come costante nelle glossolalie artaudiane. Inoltre, è lo stesso Artaud, nella lettera a Ferdière, a mettere in rapporto l'essenza dell'universo poetico ronsardiano con una specificità del verso, e cioè la capacità di stabilire un contatto con l'armonia divina, percepibile proprio per il metro, per la scansione particolare dell'alessandrino.

C'è nel poema di Ronsard qualcosa di volatile e di freddo (glaciale), che mostra che Ronsard scrivendolo non aveva perduto il contatto con il senso dell'armonia divina, e questa armonia è percepibile nel suo metro, e nella scansione particolare dei suoi alessandrini.

Artaud aveva sperimentato l'alessandrino nella sue poesie giovanili. Proprio sulla base di questa esperienza, Paule Thévenin ha provato a rintracciare nella raccolta di poemetti *Le Retour d'Artaud, le Môme*, lo schema metrico, in ottosillabi, tipico dell'alessandrino, schema che secondo la studiosa è "la sua propria scansione e il basso ostinato della sua sonorità". L'ottosillabo dell'alessandrino è già atto nella composizione del titolo: *Le / Re-/tour/ d'Ar-/taud,/ le / Mô-/mo*: "questo ritmo otto sillabico, certamente, anche se non in maniera sistematica, scandisce l'intero poema"⁷. Paule Thévenin è consapevole, nella sua analisi, dell'importanza della presenza della voce come fatto imprescindibile; ed è noto che la donna abbia praticato la lettura ad alta voce della poesia sotto la guida di Artaud. Quel sostrato sonoro, individuato nella latenza di uno schema metrico, riemerge in tutta la sua forza nelle ultime opere di Artaud, dove l'elemento di improvvisazione orale (dato anche dal metodo della dettatura che egli pratica costantemente) e il dispositivo della lettura entrano a far parte della composizione scritta come elementi fondanti e caratterizzanti l'atto di fare letteratura. In questa direzione si tratta, dunque, di collocare la metrica in una dimensione più ampia per metterla in rapporto con la voce.

⁶ O, pp. 908-911.

⁷ P. Thévenin, *Entendre/voir/lire in Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, pp. 282.

2.1 Scansione metrica e armonia divina

L'epifania della glossolalia, dunque, si inaugura sotto l'egida del principio universale poetico della scansione metrica come specchio dell'armonia divina. Si inaugura, cioè, sulla base del principio che la parola poetica possiede una struttura che *ripete* il cosmo. E questo si esplica nel caso specifico del poeta Ronsard – lo dice Artaud – nella scansione metrica dell'alessandrino, ma è un universale della poesia. Il legame tra metrica o struttura musicale del verso e cosmo è di chiara ascendenza greca ed è stato poi acquisito dalla cultura neoplatonica e dalla tradizione cristiana. (Non è da sottovalutare l'incidenza della dottrina neoplatonica nella corrispondenza artaudiana del '43). La presenza del tema dell'armonia entra in una singolare relazione soprattutto allorché l'idea di struttura "armoniosa" e "metrica" del verso, da subito sottolineata da Artaud in apertura della missiva, si mette in rapporto con la presenza dei versetti glossolalici. Non può essere trascurato il particolare legame che si istaura fra i due piani e le due scritture (quella francese e quella glossolalica), laddove si tenta non tanto di rintracciarne legami contenutistici, quanto *risonanze* fra di esse.

In un famoso studio di Leo Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, il filologo austriaco si propone di ricostruire, attraverso le sue varie fasi, la base su cui si formò in Occidente una parola tedesca: il concetto di *armonia universale* racchiuso nel termine *Stimmung*. Lo studio di Spitzer si rivela particolarmente importante perché ci permette di attraversare tutta una serie di riferimenti a una tradizione precisa dell'armonia – dal neoplatonismo al misticismo – a cui Artaud in parte attinge e che risultano indispensabili per entrare nel vivo della materia metrica glossolalica. Infatti il tema dell'armonia conferisce un'ulteriore spessore concettuale alla ricerca artaudiana di una sostanza sonora da attribuire al linguaggio, a riprova di come questa posseda multiple sfaccettature già nella speculazione degli anni Trenta de *Il teatro e il suo doppio* e poi acquisisca uno sviluppo piuttosto esemplare nella glossolalia. In questo senso la metrica, come la si vuole qui indagare, diviene uno dei dispositivi atti a dare materia e a *rivelare* – perché di rivelazione si tratta – quella sostanza sonora. Una musica che fa suonare il verbo e la sintassi, *una musica infinita al posto del verbo essere e avere*, scrive Artaud in una nota datata febbraio-marzo 1943⁸.

Nel saggio di Spitzer l'indagine sull'armonia prende le mosse dall'origine greca del concetto. Fu Pitagora a postulare il mondo come armonia quadruplica. Questa idea – scrive lo studioso – continuò a sopravvivere ovunque si avvertì l'influsso di Pitagora, da Platone, Tolomeo a Cicerone, da Keplero ad Athanasius Kircher, a Leibniz. Che Artaud non fosse estraneo a questa tradizione cristiana e che, al contrario, essa abbia nutrito molta della sua speculazione anche a partire dalla lettura di Sant'Agostino, autore che ha una portata fondamentale nello sviluppo del suo pensiero sulla peste e dei suoi effetti, o nell'elaborazione del concetto di *vibrazione di musiche sottili*⁹, risulta chiaro

⁸ La breve nota figura su alcuni fogli sparsi all'interno del *Cahier* 62, pubblicato in O, p. 1055.

⁹ Cfr. A. Artaud, *Il teatro e la peste*, in *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 145.

da uno dei nodi centrali del discorso svolto nello scritto *Il ritorno della Francia ai sacri principi*, in cui si sviluppano i temi neoplatonici dell'anima e dello spirito come *accordatori* del linguaggio divino e della sua gloria:

Il medioevo aveva strumenti musicali di cui non possiamo più ritrovare gli accordi, poiché l'orecchio umano è accordato sull'anima e c'è bisogno di una qualità di fede nell'anima che mantenga quest'ultima nel tono e nei miti della sua Poesia più alta. Ma un mito è un bagno di corpi, per chi *rende* alle parole il loro senso trascinate, una trasfigurazione corporea di gloria, e il tono di fede in Dio è quello in un accordo di gloria con tutto quello che c'è di meraviglioso nella nostra anima o con la musica del nostro spirito¹⁰.

Tra l'altro Leo Spitzer individua a più riprese nell'opera di Pierre de Ronsard - su cui è incentrata interamente la missiva di Artaud allo psichiatra che gliene aveva proposto la lettura - un esempio di poesia della musica dell'universo e della rispondenza del mondo alla musica. Il filologo si sofferma, inoltre, sul poemetto *Llibre d'Amic e Amat* come uno dei luoghi letterari in cui l'armonia divina e musicale si declina nel canto degli amanti. Si tratta del componimento del catalano Raimondo Lullo, testo a cui Artaud fa diretto riferimento nel *post scriptum* della lettera, inviata a Ferdière e capostipite della glossolalia. A partire, dunque, dal dato della non generica e ben collocabile tradizione in cui Artaud si immette e da cui attinge, ancora a conferma che ciò che nutre la corrispondenza del '43 abbia un preciso orizzonte di riferimenti, vi sono almeno tre punti, nello studio spitzeriano, su cui si potrebbe indugiare e che si esemplificano in tre concetti presenti nella storia del termine *Stimmung*: l'armonia discorde¹¹, la misura¹² e la consonanza di sé/con sé. Tali nozioni, ognun-

¹⁰ *Il ritorno della Francia ai sacri principi*, in M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 114.

¹¹ Il tema dell'armonia discorde è frequente nel pensiero di Artaud. Si tratta del medesimo principio da cui si genera l'opposizione tra occidente e oriente che contraddistingue la figura di Eliogabalo, il cui sincretismo non è riappacificazione ma ordine degli opposti. La crudeltà dell'imperatore bambino ha nel ritmo la garanzia del *mantenimento degli opposti in lotta*, di cui il suono e l'acusticità (termine ispirato agli studi di Fabre d'Olivet) sono i principi fondamentali: "E tra l'Intelligibile e il mondo, la natura e la creazione, vi sono appunto l'armonia, la vibrazione, l'acustica, che è il primo passaggio, il più sottile e il più malleabile che unisca l'astratto con il concreto. Più che il gusto, più che la luce, più che il tatto, più che l'emozione passionale, più che l'esaltazione dell'anima eccitata dalle ragioni più pure, è il suono, è la *vibrazione acustica* che rende conto del gusto, della luce, dell'esaltazione delle più sublimi passioni. Se è doppia l'origine del suono, tutto è doppio. E qui comincia lo sgomento. E l'anarchia che genera la guerra [...]", A. Artaud, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Milano, Adelphi, 1990, p. 132. Artaud utilizza esplicitamente l'espressione "armonia discorde" (*harmonieuse discorde*) in *Lettre à la Voyante*, in *O*, pp. 190-193. La questione, con annesse implicazioni filosofiche in termini di articolazione di un tutto indistinto e informe, è affrontata da Evelyne Grossman, come una della caratteristiche più preganti della produzione di Artaud. Cfr. *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996. Quello di Grossman è uno studio importante nella teoresi su Artaud, soprattutto per l'indagine sui meccanismi di funzionamento del linguaggio artaudiano in rapporto al dispositivo testuale, vocale e corporeo, un piano della fruizione che richiede un ribaltamento delle tradizionali categorie di scrittura/lettura e emissione/ricezione. Lo stesso vale - secondo la studiosa - per la letteratura joyciana ed è ciò che accomuna i due autori del novecento. Nel saggio è dedicata un'analisi più specifica al fenomeno glossolalico soprattutto nei capitoli *Le théâtre glossolalique* (pp. 186-190) e *Faire danser la syntaxe* (pp. 191-200).

¹² Quello della misura è altro concetto da indagare nella speculazione di Artaud il quale, in un

na delle quali può avere una precisa collocazione all'interno della speculazione artaudiana, possono fornire più di una chiave di accesso alla sua ricerca di una sonorità e acusticità della parola, presupposto inalienabile sulla base del quale si può ipotizzare la presenza di una *sorta* di metrica nella glossolalia.

2.2 *Frapper, ponctuer, mesurer, couper, battre, pester, scander ...le corps*

Prima di rilevare il dispositivo metrico presente nei segmenti glossolalici, bisogna considerare l'importanza che, da sempre, nei suoi scritti, Artaud attribuisce al gesto di scandire, tagliare e percuotere. Gesto che rimanda agli esercizi percussivi e poetici che egli praticava a Rodez e di cui Paule Thévenin ci ha tramandato il racconto in prima persona¹³. Per pratica si intende il lavoro di ricostruzione psico-fisica che Artaud intraprende su se stesso e basato appunto su quella tecnica del respiro (*souffle*), già elaborata negli anni trenta nel famoso saggio *Un'atletica affettiva*. In una lettera a Henry Parisot del 27 novembre 1945, Artaud ne parla come del *prolungamento nel reale* della sua idea di teatro¹⁴.

L'11 settembre 1945, Artaud indirizza a Madame Dequeker una missiva nella quale descrive minuziosamente alcuni particolari della sua pratica magico-percussiva:

Ho fatto un certo numero di sforzi col mio soffio e la mia mano mentre ero coricato per comporvi un corpo che vi piaccia come si donerebbe a un'anima la canna di un femore o di una tibia e ho scavato tutti questi segni in me nelle mie ossa [...]¹⁵.

Proprio a partire da questo passaggio, Pierre Bruno, in un saggio dedicato alla poesia nell'opera di Antonin Artaud, mette in relazione la dizione con la scansione e con l'idea di *fare un corpo*:

C'è dunque perlomeno omeomorfismo fra il lavoro di fare un corpo e quello della dizione – dell'esecuzione del poema, didascalia senza teatro. I due elementi del soffio e della mano sono presenti, più la scansione cantata¹⁶.

passaggio de *Il ritorno della Francia ai sacri principi*, sviluppa il tema dell'accordo dell'anima e della musica dello spirito, indicando nella misura, presente nella corda del liuto, l'espressione di un *linguaggio più penetrante* di una prosodia: "La *misura* che fu nella corda di un liuto, i Misteri del Medio Evo avevano saputo trasportare gli accordi nei gesti dei loro personaggi, e nelle evoluzioni dei loro gruppi di corpi, ed estrarre da questi un linguaggio più penetrante di una prosodia. *Una cifra di accordo esiste per l'occhio allo stesso titolo che per l'orecchio*. E c'è ancora armonia musicale in ciò che è pura idea dello spirito, enunciazione intellettuale dell'urto di concezioni nascoste". (*Il ritorno della Francia ai sacri principi*, citato in M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 114 (i corsivi sono miei).

¹³ P. Thévenin, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, p. 64. Cfr. M. De Marinis, *Geroglifici del soffio...*, cit.

¹⁴ A. Artaud, *Lettere da Rodez*, in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Milano, Adelphi, 2001, p. 187 (I ed. 1966).

¹⁵ O.C. XI, p. 111.

¹⁶ P. Bruno, *Antonin Artaud. Réalité et Poésie*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 123.

Come non vedere nel taglio e nella scansione percussiva il gesto più estremo della metrica? Lo spiega chiaramente Camille Dumoulié:

La percussione è un modo strumentale di trattare la lingua, di farla risuonare come la membrana di un tamburo che produce suoni "barbari" o "berberi". La scansione della frase, quindi, non obbedisce alle leggi della metrica ma al ritmo aspro impostole dalla mano che taglia e spezza sulla base delle inflessioni del corpo. O piuttosto non obbedisce solo alle leggi della metrica in quanto la sventura, la sventurata riuscita della scrittura di Artaud, vuole che il ritmo dell'ottonario, del decasillabo e dell'alessandrino ritorni di nuovo¹⁷.

Tutto questo assume un ulteriore peso se si attraversano quei passaggi in cui Artaud accenna a tutta una serie di concetti, dispiegando un ventaglio terminologico che richiama, da un lato, quella pratica di percussione a colpi di martello su un ceppo di legno, dall'altra un'idea più generale di misura, di cui è disseminata la sua produzione. Fino a giungere all'idea più estrema nell'immagine di *mesure homme*, altra costante degli scritti artaudiani:

Io sono uomo dalla testa ai piedi, ma il mio essere è tra la misura uomo, cubatura della sua statura e della sua dimensione misura, e l'interno infinito della pena da sconfiggere per essere senza interrompersi¹⁸.

Il testo è contenuto nel *cahier 35*, datato ottobre 1945. (Più avanti ci si imbatte in un passaggio sul verbo e il canto: *Le mystère des mystères est dans le verbe et dans le chant...*).

La visione del teatro balinese irrompe, agli inizi degli anni Trenta, nell'esperienza di Artaud, il quale è colpito soprattutto dalla misura e dalla regolazione quasi matematica che scandiscono il gesto e la messinscena: l'estremo rigore, nei talloni che percuotono in cadenza il suolo seguendo *la partitura dell'inconscio scatenato*, l'incredibile e matematica minuzia, la macchina scenica in cui tutto è calibrato in un certo modo. Ogni cosa – dice Artaud – partecipa a creare una *curiosa armonia*:

Il nostro teatro, che non ha mai avuto la nozione di questa metafisica del gesto, che non ha mai saputo applicare la musica a fini drammatici così diretti, così concreti, il nostro teatro soltanto verbale che ignora tutto ciò che costituisce teatro – vale a dire ciò che è nell'aria, ciò che quest'aria *misura e circoscrive*, ciò che ha una densità nello spazio – movimenti, forme, colori, vibrazioni, atteggiamenti, grida – potrebbe, per quanto riguarda ciò che si può *misurare* e che dipende dal potere di suggestione dello spirito, chiedere al teatro Balinese una lezione di spiritualità¹⁹.

L'idea di misura, data dal rigore matematico, secondo Artaud, conferisce un *aspetto rivelatore* alla *materia* che è l'insieme di astratto e concreto, prima

¹⁷ C. Dumoulié, *Antonin Artaud*, Genova, Costa&Nolan, 1998, p. 152.

¹⁸ *O*, p. 10.

¹⁹ A. Artaud, *Sul teatro balinese* in *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 172-173 (i corsivi sono miei).

evidenza della scena balinese. *Un tutto regolato e impersonale:*

Tutto dunque è regolato, impersonale; non un guizzo di muscoli, non uno stralunamento d'occhi che non sembri appartenere a una sorta di matematica meditata che regola ogni cosa e attraverso la quale ogni cosa passa²⁰.

Nel progetto di dedica a *Il teatro e il suo doppio*, scritto per l'attrice Solange Sicard, Artaud mette in relazione la *punctuation* (uno dei segni primi di divisibilità *metrica* del testo) del soffio con l'idea di *tempo*, scritto in italiano nel testo e di conseguenza attinto dal campo lessicale della musica.

Prima d'essere fatto o immagine, le deflagrazioni non formulate dell'io sono il calpestio di una semina, *la punteggiatura effusiva di un soffio*, i nugoli vibratorii di un'ombra, l'introvabile tempo di cui il mio vuoto fa le sue convulsioni²¹.

E subito dopo il versetto glossolalico, la cui composizione e il cui suono sembrano ripetere il gesto di *pizzicare* una corda, la danza si dipana attraverso questi *vocaboli corporei*, che potrebbe essere una sublime definizione della glossolalia artaudiana. Il ritmo della scansione richiama il battito e il pulsare del cuore e dell'anima. La danza si svolge *dentro questa misura*:

E mentre danzavo questo con dei *vocaboli corporei* sentivo il vostro corpo, il cuore e l'anima del vostro corpo battere e danzare *in questa misura*...²²

Il legame con una pratica non è solo affidato a una congettura, dunque, o alle testimonianze di chi trovava Artaud a Ivry, nell'ospedale vicino Parigi in cui passò gli ultimi anni della sua vita dopo Rodez, alle prese con la percussione di un ceppo. C'è in Artaud sempre presente il principio di martellamento, di un pestare la parola per emetterla che non può non evocare l'idea di lettura metrica. Metrica da intendersi, nel significato più esteso, come tempo regolare, scandito e come *taglio della parola*.

In una lettera, oramai celebre, all'editore Henri Parisot, datata 22 settembre 1945, la pratica *scansionatoria* è messa in rapporto diretto con la lettura dei versetti glossolalici:

Ecco un saggio del linguaggio a cui il linguaggio di quel libro antico doveva somigliare. Ma non lo si può leggere che scandito, su un ritmo che il lettore deve trovare per capire e per pensare:

**ratara ratara ratara
atara tatara rana**

**otara otara katara
otara catara kana**

²⁰ *Ivi*, p. 174.

²¹ Contenuto nel *Cahier* datato febbraio 1945. O, p. 969 (il corsivo è mio).

²² O, p. 992 (i corsivi sono miei).

ortura ortura konara
kokona kokona koma

kurbura kurbura kurbura
turbata turbata keyna

pest anti pestantum putara
pest anti pestantum putra²³

L'ultimo distico glossolalico richiama sia la peste che il verbo pestare italiano. Ma anche il francese *pester* che significa imprecare. (Lo stilema dell'imprecazione, a cui Artaud fa sovente riferimento, si rintraccia nella tradizione dei salmi biblici, i cosiddetti salmi imprecatori). Ma allo stesso tempo il distico sembra si generi dalla variazione, appena deformante, del termine metrico anapesto che viene dal greco *anápaistos*, e dal latino *anapaestu(m)*, che significa "battuto a rovescio" e che deriva dal verbo *anapaíō* nel significato di "battere a rovescio" (un verso). Come non evocare l'immagine della *danza alla rovescia* presente in *Pour en finir avec le jugement de dieu*, ultima opera e testamento di Artaud²⁴? Tuttavia sembra indispensabile tornare a certe immagini presenti, per esempio, ne *Il Teatro della Crudeltà*, scritto per l'emissione radiofonica ma poi escluso per motivi di minutaggio. Nel Post-scriptum di questo testo, la fame del *colon* è messa in rapporto con il gesto di *dettare* l'impulso della danza alle mani, ai piedi e alle braccia. Questa danza sarà scandita da *blocchi di Kha-Kha*, una sillabazione ripetitiva che genera la danza:

Allora esso danza
Per blocchi di
KHA, KHA²⁵

2.3 Figure foniche: l'anafora come indizio di metro

A quale organizzazione soggiacciono i segmenti glossolalici di Artaud, dal momento che vi stiamo ipotizzando la presenza di un modello metrico? E soprattutto con quale operatività viene esplicitato (o costruito) il principio di ripetizione? C'è un metro nella glossolalia? Se la definizione di metrica la si scarifica alla sua essenza primaria, essa coincide con la misura e in questo caso si può certamente affermare che c'è un metro in questa scrittura di Artaud, anche se non riconducibile ad alcuna ortodossia o tradizione ripetuta²⁶. In

²³ Lettera a Henri Parisot, in *Al paese dei Tarahumara*, cit., p. 170.

²⁴ Cfr. M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit.

²⁵ O, p. 1662, tr. it. in A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, Roma, Stampa alternativa, 2000.

²⁶ Sono almeno tre gli elementi che la glossolalia di Artaud ha in comune con la metrica classica e che proprio per il loro statuto non ortodosso possono forse considerarsi piuttosto *indizi di metro* o *sostituti di metro*:

1. Lo schema compositivo astratto
2. Il principio di segmentazione
3. L'isocronia o la composizione ritmica

questo senso, la presenza di un'unità ritmico-sonora la si può ricondurre a quello che lo strutturalismo ha individuato come il principio del parallelismo, principio essenziale e definitorio della poesia. Il parallelismo si esplicita soprattutto laddove, nel verso moderno per esempio, è decaduta la tradizionale configurazione metrica in favore di un'organizzazione che attualizza una *sostanza sonora*. Roman Jakobson²⁷ attraverso il parallelismo, individua nella metrica, così come nella rima, nell'allitterazione e nelle figure foniche come l'anafora, il principio consustanziale della poesia e il luogo primario della realizzazione del verso e la sua sostanziale essenza sonora.

Le figure retoriche presenti nella composizione glossolalica sono sempre figure inerenti alla ripetizione, lo abbiamo già accennato. Tali figure possiamo denominarle *figure foniche* e, in questo caso, ne isoliamo una che può essere considerata come indizio di metro nelle glossolalie di Artaud. Si tratta dell'anafora.

Innanzitutto è necessario soffermarsi brevemente su cosa si intende per anafora, in quanto figura retorica. Dal greco *anaphorá*, che significa ripetizione, essa consiste nella ripetizione di una o più parole all'inizio dei membri (o segmenti successivi di un discorso), secondo il modello: *a.../ a.../a...* Figura dell'insistenza, l'anafora è la struttura-modello tipico delle preghiere, oltre che di cantilene e filastrocche. I membri ripetuti possono essere repliche integrali, o contenere variazioni da poliptoto, paronomasia, sinonimia. Un'anafora può essere il proseguimento di una anadiplosi e può combinarsi con un'epifora. Qualsiasi elemento linguistico può essere ripetuto anaforicamente. Nella glossolalia sono presenti molti di questi fenomeni. Tuttavia per motivi di sintesi, in questa analisi, andranno tutti a confluire sotto la figura dell'anafora, da considerarsi, a partire dall'approccio degli studi di linguistica moderna, come uno degli elementi del *parallelismo*.

Ci sono casi in cui la ripetizione avviene all'inizio del verso glossolalico:

Dention Rani Faramo
Dention Rani Faraelma
Dention Raar Amarilmia²⁸

Riza Telir Afkaristana
Riza Telir Afkarista²⁹

Bela Tezur Ifkharistam
Bela Tezur Akham Ristai³⁰

In altri casi, come nel passo che segue, dove la quantità di glossolalie è tale da formare un breve componimento, la funzione dell'anafora si estende a due parole (in questo caso, per esempio, *Punctad Dole*), ma non solo. Hanno po-

²⁷ R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 181-218.

²⁸ O. C. XVIII, p. 119.

²⁹ *Ivi*, p. 147.

³⁰ *Ivi*, p. 184.

sizione anaforica o ripetitiva anche altre unità glossolaliche all'interno di ogni singolo verso:

Punctad Dole dit Ravat
Punctad Dole di Ramoi
Pintu Dole Di Ravit
Pincre Dole Di Romi
[...]

Mezir Kali la Revirda
Mezir Kala la Riva

Kefir Kovala Rebirda
Kefir Kavala Riba

Kodvar Kovantir Suberba
Kodvar Covanti Sube

Intbush Kavanta Suberbi
Intborsh Kovantu Suba
[...]
Kaentzir Kovantki Ribena
Kaentzir Kovantis Ribi³¹

Spesso il verso glossolalico presenta la ripetizione anaforica all'inizio del verso, ma in una forma appena variata. Per esempio in *Phelu...Pheli...Phenimena*, l'anafora è costruita dall'unità iniziale (*phe*) della parola glossolalica:

Phelu mani manila
Pheli mani manimela
Phenimanela Animela³²

L'anafora può riguardare una parola alla fine di un segmento che si ripete all'inizio dell'altro:

Mongur ti Esti Anioma
A Anioma Ama Ama³³

Oppure l'anafora è nello stesso segmento, come nel caso seguente di *Kaura...Kaura*:

Khrist Enson ATE
Kaura A Kaura
Kairan³⁴

³¹ O. C. XVI, p. 18.

³² O. C. XVIII, p. 66.

³³ O. C. XV, p. 49.

³⁴ *Ivi*, p. 159.

**Skadan Skadan Idezelta
Onteneftun Inan Ishta³⁵**

L'anafora nello stesso segmento può anche essere composta per duplicazione, come l'esempio seguente:

**Irot Ila Bube O le Baraba
Tra Ili Ili Ala Ala³⁶**

Non sempre, però, lo schema è così semplice. La ripetizione anaforica o la ripetizione *tout court* può assumere forme più complesse. Nel caso per esempio di un passaggio dei Cahiers del luglio-agosto 1945:

**Counoubarba a naba tuberna
a tuberba ana ba tuba
counoubarba a naba tuberla
a tuberba ana ba tuba
a fama da nama Kamerba
a kamerba ana ma Kama
a Khrama danama o Turga
a o targa anama Krama
o lounden o etan etura
o etura bluda... Turma?³⁷**

In questo caso l'anafora sta sia nella ripetizione all'inizio del primo e del secondo verso di *counoubarba* e del monosillabo *a* che si ripete all'inizio di cinque segmenti glossolalici. Tuttavia il fitto passaggio glossolalico contiene altre forme anaforiche. Per esempio *(tub)erna... (tub)erba... (tub)a*; oppure il bisillabo *Ka* (uno di quelli più presenti nella glossolalia artaudiana) che si ripete più volte: *Kamerba... Kamerba... Kama*; infine la ripetizione di altri suoni: in particolare i gruppi *rn*, *rb*, *tr*.

3. Metaplasmo

3.1 Una trans-linguistica

Se con l'individuazione di un *certo* schema metrico si è potuto intravedere un *principio di ripetizione* sonora e ritmica all'interno dei segmenti glossolalici, è un dato di fatto che in essi la ripetizione convive con il suo esatto opposto: il principio di *variazione*. Quest'ultimo immette nella glossolalia un movimento incessante, una sorta di travaglio, un logorio. Come un moto continuo che *trasforma e deforma* la lingua. Un movimento interno che Artaud già ricercava ne *Il teatro e il suo doppio*, quando parlava di *qualità vibratoria*

³⁵ *Ivi*, p. 233.

³⁶ *Ivi*, p. 177.

³⁷ O.C. XVII, p. 15

della parola e *combustione spontanea*, il potenziale emissivo di uscita da sé della lettera scritta: quello che Deleuze descrive come processo per *insufflazione, ispirazione, evaporazione, trasmissione di fluido*³⁸. Artaud era perfettamente cosciente del principio di variazione a cui poteva sottoporre la lingua. Ciò è evidente per esempio quando, inaugurando la serie di traduzioni di Lewis Carroll, nel 1943 affronta un poemetto dello scrittore inglese dal titolo *Theme with variations*. La versione di Artaud, che si chiamerà *Variations à propos d'un thème*, si apre con un preambolo che *non traduce* ma *varia* l'originale, scritto da Carroll per introdurre i suoi versi. Un passaggio di *Variations* risulta paradigmatico perché svela quegli stadi della ricerca linguistica artaudiana che si sta tentando di far attraversare dalla glossolalia: la parola poetica, *musica, frase, variazione interna*, transita nella gola per esser rigurgitata come in un *processo di alchimia salivare*. La *variazione del tempo interno* del testo e la *reiterazione/rigurgito* dell'emissione, convivono a dare forma alla parola poetica e alla sua *traduzione*:

C'è in questa poesia un aspetto che determina gli stati per cui passa la parola-materia prima di rifiorire nel pensiero, e le operazioni di alchimia per così dire *salivare* che *ogni poeta fa subire alla parola nel fondo della sua gola, musica, frase, variazione del tempo interno, prima di rigurgitarlo in materia per il lettore*³⁹.

Nella lettera su Lautréamont (1946) la forza di propagazione della lettera è descritta in termini di *trepidare epiletticoide*, espressione che spiega in modo evidente da quale processo (motorio) essa si generi⁴⁰. Il *trepidare epiletticoide del verbo*, questo *fremere* della lettera richiama un movimento di trasformazione incessante a cui Artaud sottopone il linguaggio e da cui non si può prescindere se si vuole indagare secondo quali modalità prenda forma, nel suo pensiero e nella sua pratica scrittoria, il principio di variazione.

La produzione artaudiana è attraversata in modo regolare, fin dagli esordi, da una serie di termini, un vero e proprio ventaglio di opzioni lessicali, che contengono il prefisso di origine latina *trans-* e che testimoniano l'attenzione verso questa idea di variazione incessante, di trasformazione continua, di metamorfosi del linguaggio, che nel suo estremo gesto di applicazione genererà la glossolalia. Oltre al fatto che testimonia la cura speciale di Artaud per la scelta delle parole. La serie linguistica delle parole in *trans-* s'inaugura con il termine *transsubstantiation* che Artaud utilizza in uno dei suoi testi di esordio dal titolo *L'évolution du décor* (1925), e che sarà ricorrente nella sua opera. Il termine *transustanziazione*, di ascendenza scolastica, è alla base del dogma per cui la sostanza del pane si converte nella sostanza del corpo di Cristo e la sostanza del vino in quella del suo sangue. Questo passaggio (o conversione) si attua

³⁸ G. Deleuze, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 84.

³⁹ Tradotto in M. De Marinis, *Artaud/Microstorie: introduzione*, in "Culture Teatrali", n. 11, 2004, p. 23.

⁴⁰ A. Artaud, *Lettre sur Lautréamont*, in *Sûppots et Suppliations*, O.C. XIV*, p. 32 (tr. it. *Succubi e supplizi*, Milano, Adelphi, 2004, p. 39).

nella preghiera mediante l'efficacia della parola di Cristo. Ne *L'évolution du décor* Artaud usa il termine per indicare l'effetto che il teatro deve avere in rapporto alla vita: "Noi ricercheremo prima di tutto dei drammi che siano come la transustanziazione della vita"⁴¹. L'idea di trasformazione, di combinazione degli elementi opposti è per Artaud uno dei principi sostanziali del teatro e fa sì che questo possieda quella misteriosa identità di essenza che lo lega all'alchimia, fin da quella forma scenica originaria che erano i Misteri Orfici:

I Misteri Orfici, che tanto affascinavano Platone, devono aver avuto sul piano morale e psicologico qualcosa del carattere trascendente e definitivo del *teatro alchimistico*, e aver evocato, con elementi di straordinaria densità psicologica, in senso inverso ai simboli dell'alchimia i quali offrono il mezzo spirituale per decantare e *trasfondere* la materia, aver evocato l'ardente e decisiva *trasfusione* della materia a opera dello spirito⁴².

Nella *Prima Lettera sul Linguaggio* (settembre 1931) *transmutation/transformation* sono i due principi per cui il teatro si può ricondurre, dal punto di vista filosofico, al *Divenire*:

È giusto che il teatro resti il luogo di passaggio più attivo e più efficace degli immensi sconvolgimenti analogici, in cui si fermano al volo le idee, in un punto qualunque della loro *trasmutazione* nell'astratto⁴³.

La trasmutazione alchemica è ciò che la poesia, quella di Nerval in particolare, opera in chi la legge:

Perché la prima *trasmutazione* alchemica che si opera nel cervello del lettore dei suoi poemi è di perdere piede davanti la storia, e la concretezza dei ricordi mitologici obiettivi, per entrare in una concretezza più valevole, quella dell'anima di Gérard de Nerval stesso⁴⁴.

L'idea di trasposizione è sviluppata nella lettera a Peter Watson, dove Artaud fa nuovamente riferimento al libro, in realtà mai scritto, dal titolo *Letura d'Eprahi* il cui linguaggio è un *decalco*, una *trasposizione* di antichi incunaboli:

In caratteri di cui gli antichi incunaboli non erano che un'imitazione, un decalco doppio,
una *trasposizione* castrata della sua testa,
e, scusatemi se uso parole strane, e un po' pedanti,
ma direi *trasposizione*⁴⁵.

⁴¹ O, p. 91 (il corsivo è mio).

⁴² A. Artaud, *Le Théâtre Alchimique*, O, p. 534, in *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 168, (i corsivi sono miei).

⁴³ *Prima lettera sul linguaggio*, in *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 223 (il corsivo è mio).

⁴⁴ O, p. 1059 (il corsivo è mio).

⁴⁵ O, p. 1099 (i corsivi sono miei).

Subito dopo segue un testo, composto di glossolalie, che sembra mettere in atto quella *trasposizione* di antichi testi. Vi si distingue la ripetizione anaforica di *cano*, in latino “io canto”:

**vocetrovi
cano dirima
cratirima
enectimi**

**vonimi
cano victrima
calitrima
endo pitri**

**calipi
ke loc tispera
kalispera
enectimi**

**vanazim
enamzimi**

Infine Artaud conclude: *toutes sottes incantations de faux sabir* (tutti sciocchi incantesimi di falsi sabir). Questi ultimi sono un sinonimo di “linguaggi inventati”. Ancora una volta un’azione di trasformazione è posta alla base dell’atto poetico, quando Artaud, a proposito di Coleridge, in una lettera a Parisot datata dicembre 1946, parlando dei versi di Baudelaire, Nerval e Poe, dice che la loro essenza dimora nel fatto di essere “capaci di trasudare” (*capables de transsuder*). Il travasamento uterino (*transvasement utérin*) da un’anima a un’altra anima, è il passaggio che la poesia deve compiere per entrare nella vita, da un corpo all’altro, liberando un’energia sessuale sepolta:

Voglio che le poesie di François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe e Gérard de Nerval diventino vere, e che la vita esca fuori dai libri, dalle riviste, dai teatri o dalle messe che la trattengono e la crocifiggono per captarla, e passi sul piano di questa magia di corpi, di questo travasamento uterino dall’anima all’anima, che di corpo in corpo e fame d’amore per fame, libera un’energia sessuale sepolta⁴⁶.

In uno dei testi letti da Colette Thomas alla Galerie Pierre (1947), *da soffio a soffio* si genera il passaggio a un nuovo corpo (*D’un souffle à un souffle passe un corps*). La funzione dell’attore è proprio quella di *trasferire* (*transférer*) i corpi: “L’acteur a cette fonction de *transférer* les corps”⁴⁷.

L’attraversamento dei termini dotati del prefisso *trans-* potrebbe protrarsi ed effettivamente svelare i contorni di una precisa ricerca lessicale. Ma ancor prima di scoprirvi una pratica, bisogna riconoscervi *un gesto del pensiero*. È

⁴⁶ Lettera a Henri Parisot, in A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara*, cit., p. 171.

⁴⁷ O, p. 1538.

necessario, infatti, mettere in relazione questo ricco ventaglio lessicale, legato all'idea di trasmutazione, variazione e trasformazione, con una riflessione che Artaud compie sull'atto del linguaggio. Riflessione che coincide con un'azione, e, cioè, quella di *oltrepassare* lo statuto della parola. La *translinguistica*, si opera in due modi. Da un lato richiede un gesto di scavo nel corpo e nella trama della parola, di cui Artaud porta al massimo le possibilità di espressione, scarnificandone l'etimologia fino ad andare all'osso della lettera. Dall'altro, comporta anche l'operazione opposta e *scavare*, in questo caso, significa distorcere il senso (e anche la grafia) della parola. Ciò si genera, nella scrittura artaudiana, per omofonia, per assonanza e, infine, *per glossolalia*, tutti passaggi di stato imprescindibilmente legati al processo di trasformazione alchemica della parola. In questo modo Artaud mette la parola *in trans-*, e cioè in bilico, di traverso, in un continuo moto di trasformazione, tra nascita e morte. Questo – lo vedremo più avanti – può avvenire e avviene soltanto nello *spazio dell'emissione*, dunque nella voce, momento apicale ed *essenziale* dell'espressione linguistica.

3.2 Esempi di un procédé

Da subito è chiaro che i versi glossolalici di Artaud posseggono una forte connotazione sonora e ritmica (l'oralità è una delle caratteristiche specifiche della glossolalia), data dalla maniera in cui si compongono le parole, i *gruppi di soffio* come li chiamano i linguisti, che formano i segmenti glossolalici; o dal *taglio* delle sillabe che avviene sempre attraverso un *congegno sonoro*. Basta scorrerne alcuni esempi per avere chiaro questo dato imprescindibile:

**rogodon to bezalbran dalso
rajodon to bezalso
rojodinlo to degolindo
rojoivinlo to tealtro
bon boulin to riboulinto
riboulinto to riboulo⁴⁸**

A volte è uno schema quasi scheletrico, ordinato a scansione, che compone e detta le glossolalie:

**ya vayi
ya va va yi a go
ya va yi
ya va va yo**

**ya va vi
va va va i va yo
va va va o
o va va ta va va o o ta**

⁴⁸ O.C. XXI, p. 43.

o va o ta
va va o

yo va vo
ta va va o o ta
ya va o ta
va va o⁴⁹

Sulla base del dato preliminare dell'essenza sonora e dello schema ripetitivo, già provato dalla presenza di un dispositivo prosodico, è necessario a questo punto soffermarsi sul termine glossolalia che finora è stato adoperato ma mai messo in discussione e che comunemente si usa per designare il linguaggio inventato attivo in Artaud da Rodez in poi. Artaud nomina la glossolalia per almeno due volte⁵⁰. Tuttavia questo termine potrebbe risultare, per certi versi, generico: se spiega, infatti, l'essenza ultima di quel linguaggio, non ne chiarisce in alcun modo la tecnica compositiva e linguistica, o non del tutto. Forse si potrebbe parlare anche, e, meglio, di composizione *metaplasmatica*, prendendo in prestito dalla retorica il *metaplasmo* (dal greco *metaplássō*, "io trasformo"), figura usata per produrre o intensificare particolari effetti sonori tra le parole, che vengono sottoposte a variazione.

Il fenomeno metaplasmatico abbraccia tutta una serie di procedure, tra cui quella per soppressione (parziale), in cui si individuano l'aferesi, l'apocope, la sincope, la sineresi; per soppressione totale la cancellazione, le *blanchissement*. Tra le procedure per aggiunta semplice si individuano per esempio le *motivalse* (parole-baule), e tra quelle ripetitive il raddoppiamento, l'insistenza, la rima, l'allitterazione, l'assonanza e la paronomasia. Procedure che presentano sia l'aggiunzione che la soppressione sono il linguaggio infantile, la neologia, la coniazione. Infine, nella procedura per permutazione si individua l'anagramma. Molti di questi fenomeni potrebbero essere contemplati, e lo sono, anche se in una forma singolare, nella composizione glossolalica.

Il metaplasmo ha come sua peculiarità essenziale – secondo Mortara Garavelli⁵¹ – quella di variare una singola parola e di produrre così una sorta di *attentato all'integrità della lingua*. La variazione è operata, in molti casi, a un doppio livello: il livello fonico e il livello grafico:

Nella tradizione degli studi di grammatica greca e latina, il metaplasmo desi-

⁴⁹ *Ivi*, p. 58.

⁵⁰ Cfr. nota 4.

⁵¹ "Metaplasmo, per gli antichi, era ogni cambiamento nella forma di singole parole accolto nel sistema linguistico per forza di consuetudine [...]. Oltre ai mutamenti per *aggiunzione*, *soppressione* e *permutazione*, che sono oggetto di studio della fonetica, della grammatica storica e della lingua, la retorica classica considera come metaplasmi per sostituzione (o sostituzioni metaplasmatiche) gli stessi fatti lessicali descritti come *attentati all'integrità di una lingua*: neologismi, arcaismi, forestierismi, dialettalismi". B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1991, pp. 122-123. Cfr. anche il manuale di P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, in cui il metaplasmo è classificato tra le "figure di dizione". Per il legame tra metaplasmo e barbarismo cfr. I. Torzi, *Ratio et usus. Dibattiti antichi sulla dottrina delle figure*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.

gnava una delle figure del discorso (*virtutes orationis*), consistente nell'alterazione dei diversi elementi grafico-fonologici che formano la parola⁵².

Artaud conosce precisamente il doppio piano (dell'*udire vedendo*) che il linguaggio può possedere, tra le altre cose una delle peculiarità della glossolalia. *Cogne et Foutre (Pestaggio e sborra)*, contenuto in *Suppôts et Supplications*, mette in questione tale piano dell'espressione, spesso svilito dalla convenzione.

Se si vuole ricorrere alla figura retorica del metaplasmo per affrontare alcuni dei procedimenti sottesi alla scrittura artaudiana, è d'obbligo rimarcare che la glossolalia non ha un linguaggio di riferimento, ma di quel procedimento retorico essa possiede il processo di oltraggio e alterazione grafico-fonologica. Ciò non toglie che i segmenti glossolalici possano essere composti da neologismi e quindi rimandare a una lingua naturale; o in certi casi, avere al loro interno parole non-inventate (i *non-neologismi*) che subiscono però una perdita di senso, un *processo di desementizzazione* in favore di una sonorizzazione della parola. Il ricorso che qui si fa al metaplasmo non ha il fine di rilevarne un procedimento retorico ortodosso, quanto di mettere in luce una serie di meccanismi sottesi al principio di trasformazione e variazione che caratterizzano la composizione glossolalica artaudiana.

In alcuni casi la figura metaplasmatica la si individua quando una glossolalia si genera per variazione successiva e continua di una parola all'interno di uno stesso segmento o nei diversi segmenti contigui. Vi si crea una sorta di *parentela di suoni*, ritorno di elementi equivalenti che crea un *effetto di fraseggio*, che potrebbe essere inteso nei termini freudiani di coazione a ripetere: un riconoscimento del noto nell'ignoto, come un *unheimlich*⁵³. In uno dei *Cahiers* di Rodez del febbraio-aprile 1945:

**Yok Tenezi
Zin Gatezi Robur Tabar
Zing Gatezi Tabur Reba
Yuk Tenenzi Tentur Ziman
Niorg Teskhnezi⁵⁴**

Il gioco di trasformazione qui procede in questo modo: *Tenezi/Tenenski/Tesknezi/* e, poi, *Zin/Zing/Ziman*. Questa procedura è molto frequente e immette nella scrittura un effetto di *divertissement* tra le parole.

**Phelu mani manila
Pheli mani manimela
Phenimanela Animela⁵⁵**

⁵² Voce *Metaplasmo* in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica e retorica*, Torino, Einaudi, 2004, p. 494.

⁵³ Cfr. A. L. Lepschy, *Appunti su antitesi e anafora*, in AA:VV: Id., *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e a Venezia. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. III, pp. 197-808.

⁵⁴ O.C. XV, p. 171.

⁵⁵ *Ivi*, p. 66.

O ancora:

**Rautela Bada Rautela
Raoutelar Badol Badol
Abautela⁵⁶**

In certi casi sono piccole unità morfologiche a interessare la glossolalia per rimandi e assonanze. Per esempio *tr* e *str*:

**stramara tramara stremara
ra stremara are stre**

**terara
aretara agarga tere
faesior ou fama vertura
ouvertura ou fanna vertur⁵⁷**

Il gioco di variazione, come nel caso sopra, tra *stramara*, *tramara* e *stremara*, può convivere insieme a u'altra procedura di variazione che prevede l'atomizzazione di piccole porzioni di quelle parole, che si staccano all'interno del fraseggio, come per esempio: *ra*, *are*, *stre*, per andare a formare altre aggregazioni glossolaliche:

**Ratara ratara ratara
a tara tatara rana**

**otara otara catara
otara otara kana**

**ortura ortone konora
kokoni kokona koma**

**kurbala kurbate kubaru
turbata turbata kub**

**pesti anti pestantom putam
pest anti pestantom putra
[...]
salactiti saladiti slhatura
salancti salaniti sate**

**forlanchti forlanditi futara
forlancht forlancti futra**

**post anti postantom patara
post anti postantom putra⁵⁸**

⁵⁶ *Ivi*, p. 181.

⁵⁷ O.C. XVII, pp. 179-180.

⁵⁸ O.C. XVIII, pp. 42-43.

A volte il processo è più complesso, come nel seguente caso, perché da due termini, per gioco omofonico e per variazione, si può comporre un'altra parola:

Runa Vahu Rabor Daber
Daveruna
Zun Damentrash Varish Darish⁵⁹

Daveruna si genera dall'osmosi di *Runa* e *Daber* presenti nel primo verso; ma contemporaneamente *daber* sviluppa, a sua volta, una serie di parole per variazione: *daber/Daveruna/Damentrash/Darish*.

In certi casi il processo è più facilmente individuabile in quanto l'impatto quantitativo e visivo delle glossolalie è rilevante. In questi casi la scrittura di Artaud procede componendo veri e propri poemetti nei quali il gioco o il principio di variazione genera *un canto sotto la scrittura* – come diceva Mallarmé – una melodia:

Punctad Dole dit Ravat
Punctad Dole di Ramoi
Pintu Dole Di Ravit
Pinctre Dole Di Romi⁶⁰

Il procedimento di variazione in alcuni casi è scoperto, nel senso che è lo stesso Artaud a svelarne il meccanismo, come un vero e proprio *procédé*, di variazione del linguaggio. È il caso, per esempio, del breve testo *et car les enfants de la mise en scène princepe*, che l'attrice Colette Thomas eseguirà al Teatro Sarah Bernhardt durante una lettura pubblica nel 1946⁶¹, dove il procedimento metaplastmatico si svela attraverso una sorta di scandaglio o 'processo etimologico' sperimentato da Artaud su di una parola inventata, che è *tétème* (tradotto *tetema* in italiano):

Nel sonno si dorme, non c'è io e nessun altro che spettro, strappamento del *tetema* dell'essere, da parte di altri esseri (svegli in quel momento) di ciò che ci fa essere un corpo.

E che cos'è il *tetema*? Il sangue del corpo sdraiato in quel momento, e che sonnecchia perché dorme. In che modo il *tetema* è il sangue? Per via dell'*ema*, davanti al quale la t si riposa e indica ciò che si riposa come il tè vé dei marsigliesi. Perché la t fa un rumore di cenere quando la lingua la depona sulle labbra dove fumerà. Ed *EMA* in greco vuol dire sangue. E *tetema* due volte la cenere sulla fiamma del grumo di sangue, questo grumo inveterato di sangue che è il corpo del dormiente che sogna e farebbe meglio a svegliarsi⁶².

In una lettera a Parisot datata 9 ottobre 1945, a una serie di glossolalie segue una frase che riprende le parole-fonemi come per riordinarli in una nuova forgia sintattica:

⁵⁹ O.C. XV, p. 334.

⁶⁰ O.C. XVI, p. 18.

⁶¹ Cfr. A. Artaud, *La danza alla rovescia*, cit., pp. 214-220.

⁶² A. Artaud, *Succubi e supplizi*, cit., p. 26.

potam am cram
katanan anankreta
karaban kreta
tanaman anangteta
konaman kreta
e pustalam orentam
taumer oumer
tena tana di li
kunchta dzeris
dzama dzema di li

kama il treno se n'è andato in Ule, ha visto rapire la krule di tulé⁶³.

In *Interiezioni* i versi glossolalici vengono associati alla *frantumazione* e alla *polverizzazione* del linguaggio:

maloussi toumi
tapapouts hermafrot
emajouts pamafrot
toupi pissarot
rapajouts erkampfth

Non è la frantumazione del linguaggio ma la polverizzazione temeraria del corpo fatta da ignoranti che⁶⁴

lokalu durgarane
lokarane alenin tapenin
anempfti
dur geluze
re gel
uze
tagure
rigolure tsipi⁶⁵

3.3 *Metaplasmo e voce*

Il metaplasmo è un procedimento che introduce una variazione agendo per trasformazione del suono e della grafia di una parola. La particolarità che il procedimento metaplasmatico possiede nella scrittura di Artaud è che il fraseggio glossolalico si sviluppa e si costruisce con una sorta di *metaplasmo in atto*. Mentre, infatti, nel metaplasmo è di norma coinvolta una singola parola, nel caso della glossolalia artaudiana il procedimento disgregatore è applicato alla composizione della frase (o fraseggio) e avanza in progressione con l'avanzare delle parole, per associazione timbrica e assonanza tra le sillabe che poi

⁶³ A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara*, cit., p. 183.

⁶⁴ *Interjections* è stato interamente dettato a Luciane Abiet. Nel manoscritto la frase è stata completata, ma in corso di pubblicazione il testo rimane sospeso e Artaud aggiunse qualche riga di glossolalia.

⁶⁵ *Succubi e supplizi*, cit., p. 163.

formano la proposizione glossolalica, a partire dalla variazione infinita di un segmento o di un fonema al suo interno. È ciò che conferisce quel movimento ininterrotto, una metamorfosi in atto, che *informa* il segmento glossolalico e il suo procedere per rinvii fonici continui, rime/metriche interne, e giochi incessanti di variazione. Il risultato è che il procedimento metaplastico immette nel corpo del testo la voce (o il travaglio della voce), o meglio, fa sì che la voce entri come presenza nella scrittura.

Tale processo è evidente in un testo in cui si attua una quasi contemporaneità tra variazione linguistica e ricerca della voce, ciò che prova ulteriormente che i due livelli di sperimentazione non sono scindibili nell'opera di Artaud e che, anzi, questi li ricercava deliberatamente. Si tratta della lettera su Nerval indirizzata a George Le Breton (7 marzo 1946), in cui variazione della parola e lettura ad alta voce tendono a diventare un'unica azione. Il modo in cui Artaud interviene sul poema *les Chimères* variandone le terzine e riscrivendole in due differenti versioni, ha una forte componente sonora. La sua *lettura* (o analisi: è la stessa cosa per Artaud) presuppone la voce come una delle chiavi di entrata in quei versi. Non è un caso che, proprio nel passaggio prima delle due terzine variate, Artaud sviluppi l'idea di lettura del verso, già accennata nella prima parte della missiva quando ribadisce che i versi di *Chimères* sono stati scritti per essere letti attraverso la dizione e ad alta voce scandendo la loro musica *suono per suono*:

Ma come animare questo dramma, come farlo vivere e rivederlo dicendolo. I poemi di Gérard de Nerval sono stati scritti non per essere letti a voce bassa nelle pieghe della coscienza ma per essere espressamente declamati perché il loro timbro ha bisogno d'aria. – essi sono misteriosi quando non sono recitati e la pagina scritta li assopisce, ma pronunciati tra delle labbra di sangue, dico rosse perché sono del sangue, i loro geroglifici si risvegliano e si può udire la loro protesta contro l'influsso degli eventi⁶⁶.

4. Voce e glossolalia

In apertura del famoso saggio, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, Roman Jakobson, eminente studioso dei livelli fonici della poesia e anche della glossolalia, scrive sulla morte del poeta suo amico Vladimir Majakovskij. Se voce e corpo del poeta sono inscindibili e vivono della loro reciprocità, dove dimorano i versi dal momento che questi tace per sempre?

Ma come parlare della poesia di Majakovskij adesso che la dominante non è il ritmo, ma la morte del poeta [...] Durante uno dei nostri incontri Majakovskij lesse i suoi ultimi versi... E adesso le possibilità creative sono cancellate, le strofe impareggiabili non possono essere più confrontate con nulla, le parole "gli ultimi versi di Majakovskij" d'un tratto hanno acquistato un senso tragico. Il dolore dell'assenza adombra l'assente⁶⁷.

⁶⁶ O, p. 1063.

⁶⁷ R. Jakobson, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, Torino, Einaudi, 1975, p. 3.

Come evocare e ripetere la voce del verso? Lontano dalla lettura-voce, la poesia evoca l'assenza. Carmelo Bene ne parlava in termini di *morto orale*.

Medesimi tragitti della poesia possiede la voce nell'idea di Artaud: l'una vive nell'altra e nella medesima ambiguità-ubiquità. La maggior parte degli organi interessati sono gli stessi, l'anatomizzazione-decomposizione messa in moto, il centro ispiratore del passaggio in *un / a* un nuovo corpo. E questo è *lampante* nella serie di testi approntati per le esposizioni pubbliche, per essere letti, per essere trasposti in voce e in particolar modo quelli per la Galerie Pierre. È un'altra di quelle pieghe da svolgere seguendo il filo della glossolalia nella pratica del *Secondo Teatro della Crudeltà*. Nella glossolalia è sottesa una sapienza della voce, una sapienza fonatoria, oltre che un'attitudine, una certa posizione della bocca. L'enfasi sull'apparato fonatorio è uno dei bassi ricorrenti nell'ultima produzione di Artaud. Nella bocca (*cavità buccale*), il luogo che sta tra parola e emissione, si colloca la glossolalia.

4.1 Lettura/Emissione

Se questo studio si muove da e vuole collocare la glossolalia all'interno dell'ipotesi del *Secondo Teatro della Crudeltà*, avanzata da Marco De Marinis, è necessario considerare quei legamenti che la riallacciano al substrato teatrale, dentro cioè quella prima *macinatura del teatro della crudeltà* che dal 1946 sembra prendere forma per avere il suo apice nel 1947-48 nella trasmissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu*, forgiata in parte dalla parola glossolalica.

Artaud torna a Parigi nel maggio 1946. Da questo momento in poi si collocano una serie di eventi in forma di letture e di conferenze, in cui si profila da un lato, una teatralità originale sviluppata dall'idea di lettura, mentre dall'altro lato, Artaud vi intraprende un lavoro sulla voce che lo porterà senza soluzione di continuità all'emissione radiofonica del 1948.

Cerchiamo di seguire le tappe di questa incredibile impresa che marcherà per sempre il Novecento teatrale. Il 7 giugno al Théâtre Sarah Bernhardt, si svolse la *Séance Consacrée à l'œuvre d'Antonin Artaud*, aperta dal discorso di André Breton. Durante l'incontro si eseguirono letture di testi artaudiani da parte di Arthur Adamov, Jean-Louis Barrault, Roger Blin, Lucine Bogaert, Maria Casarès, Alain Cluny Charles Dullin, Louis Jouvet, Madelaine Renaud, Colette Thomas, Jean Vilar. In questa occasione Artaud, che non partecipò alla Séance, diede il suo contributo lavorando intensamente con l'attrice Colette Thomas, che aveva conosciuto nel marzo di quello stesso anno, quando con il marito scrittore, Henri Thomas, era andata a visitarlo nella clinica di Rodez. Con Colette, Artaud si dedicò alla lettura di un testo, *et car les enfants de la mise en scène principe* (che poi sarebbe stato pubblicato come una delle *Fragmentations* di *Suppôts et Supplications*).

Nel 1947 Artaud accetta la proposta di tenere al Vieux-Colombier una conferenza: sarà la memorabile *Séance* del 13 gennaio, intitolata *Histoire vécue d'Artaud-Mômo. Tête-à-tête par Antonin Artaud*. Il testo autobiografico fu

scritto espressamente per l'occasione. Durante la prova pubblica Artaud lesse tre composizioni: *Le retour d'Artaud le Môme*, *Centre-Mère et Patron-Minet* e *La Culture Indienne*. Poi non seguì quasi per nulla il testo autobiografico preparato, ma improvvisò la sua storia raccontando la propria vita e gli internamenti negli ospedali psichiatrici. La lettura, che per alcuni testimoni fu pressoché insopportabile, era interrotta da silenzi, *blocchi afasici della parola*, fogli che cadevano e si sparpagliavano, fino al momento in cui Artaud raccolse i suoi materiali e uscì abbandonando la scena.

Nel luglio dello stesso anno furono organizzate alla Galerie Pierre Loeb, in occasione dell'esposizione dei disegni di Artaud, *Portraits et dessins*, due sedute di lettura, in cui lui stesso era presente insieme a un gruppo di attori. Dal novembre 1947 al febbraio 1948 Artaud si dedicò alla preparazione e alla registrazione della trasmissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu*, commissionatagli da Ferdinand Pouey, che era allora Direttore delle trasmissioni drammatiche e letterarie della Radiodiffusione francese. L'emissione, che sarebbe stata diffusa nell'ambito del ciclo intitolato *La voce dei poeti* e che ebbe come interpreti Maria Casarès, Roger Blin, Paule Thévenin e lo stesso Artaud, fu registrata tra il 22 e il 29 novembre. Artaud utilizzò xilofoni, gong, percussioni, timpani che accompagnavano il testo, a tratti intervallato da glossolalie, piuttosto cospicue soprattutto nei testi preparatori. È noto che la trasmissione, che doveva andare in onda il 2 febbraio 1948, fu bloccata dal direttore generale Vladimir Porché.

4.2 *La voix étranglée*

La pratica laboratoriale della voce avviata da Artaud con un gruppo di attori in occasione delle letture pubbliche, che darebbe atto di una parte di quel *Secondo Teatro della Crudeltà* di cui comincia a porre le fondamenta, nel caso di Colette Thomas viene *trasposta* su di un piano esistenziale.

Del lavoro con Colette, in occasione della lettura al Teatro Sarah Bernhardt, non esistono memorie precise, ma il filtro di un carteggio nel quale l'attrice *si fa-voce*, tema dominante e dei loro *incontri* e del loro *incontro*. Da Espalion, in data 27 marzo 1946, Artaud scrive:

Cara Colette Thomas,

Incontrarsi serve, e serve soltanto sulla terra e se quest'ultimo può essere migliore, il paradiso non c'è. [...] Mi chiedevo se esistesse ancora sulla terra un essere che potesse come lei dire certe cose che mi ha detto sul soffio delle emozioni corporali e la volontà di manifestarle⁶⁸.

La voce è bifida, tra tecnica-fisiologia dell'emissione e suo carico esistenziale quando accade di esserne privo, come ad Artaud.

Dal dottor Dequeker le ho recitato male alcuni versi di Gérard de Nerval per-

⁶⁸ O, p. 1292 (in A. Artaud, *Succubi e supplizi*, cit, p. 99).

chè il soffio dopo il tentativo d'assassinio di Dublino (un colpo alla nuca) e il tentativo di avvelenamento a Sainte-Anne (acido prussico, come polvere contro le coliche) il soffio, dico, mi viene meno e le camicie di forza e gli elettroschok al posto di quel po' di oppio che chiedevo per guarirmi dai terribili postumi di un avvelenamento da acido prussico ai polmoni, agli intestini e alle ossa, mi hanno spossato definitivamente. Non fa nulla, ho ritrovato e ritrovo ogni giorno abbastanza forze supplementari per far sì che torni a me tutto ciò che mi è mancato, mi manca, e mi è stato rubato⁶⁹.

In un'altra lettera a Colette, Artaud scrive:

Sono stato sempre martirizzato per essere insorto sempre
1° contro l'idea di dio
2° contro l'idea dello spirito universale degli esseri,
3° a causa delle armi del mio soffio che tutti hanno voluto strapparmi [...] La magia è semplicemente imporre il silenzio agli esseri con la forza del soffio volontà e pensiero [...] ⁷⁰

In occasione dell'inizio delle prove per la lettura al Teatro Sarah-Bernhardt, Artaud proponendo a Colette di leggere un testo contenuto in *Fragmentations: et les enfants de la mise en scène principe*, le dà una preziosa indicazione sulla maniera di *metallizzare*, per emetterle, le parole.

Pochi giorni prima della lettura, 3 giugno:

Cara Colette,
Dicendo pubblicamente che i bambini della messa in scena principio non sono nel suono ma nella fica, lei non sarà desiderosa di manifestare e di imporre uno dei miei slanci di cuore a tutti⁷¹.

Sembra che il rapporto tra Artaud e Colette sia costruito attorno a due estremi-lembi: soffio e soffocazione. Tra virtù e patologia della respirazione.

Nel *Cahier 367* (ottobre 1947)⁷², Artaud mette emblematicamente in rapporto il soffio lungo (*souffle long*) e il soffio corto (*souffle court*) con la soffocazione (*suffocation*), attraverso due spinte opposte: una di evacuazione, la dissenteria (*dysenterie*) e una di occlusione, la rinite (*rhinite*).

In una nota del *Cahier 251* (marzo 1947), Artaud parla di Colette come "asphyxiée par l'être"⁷³. Egli rivendica costantemente e con forza il diritto a *respirare*, gli servirebbe un *enorme respiro*. Ma il dubbio è che la terra gli aspiri il *soffio*, e che solo quando *lei sarà morta* (singolare espressione che sembra riferita a Colette) forse lui potrà riacquistarlo:

[...] Io vorrei almeno sentirmi respirare. – Abbastanza per portarvi completamente al sicuro. Ma mi è necessario ritrovare un *soffio ENORME*. Ed è ciò che

⁶⁹ O, pp. 1292-3.

⁷⁰ O, p. 1298.

⁷¹ O, p. 1319.

⁷² O, pp.1567-1575.

⁷³ O, p. 1426.

tutta la terra detiene senza volerlo mai confessare. Quando lei sarà MORTA io respirerò⁷⁴.

Nella corrispondenza è difficile scindere i due piani, quello privato e quello della creazione, tra incontro e *voce messa in atto* (è la grandezza dei due artisti). Ma oltre al carteggio esiste uno strano e anomalo libro che testimonia quell'incontro, nel quale si percepisce in filigrana come la voce fosse al centro delle *prove* di Artaud-Colette, del loro *esercizio esistenziale*, del loro diuturno discorso sull'*atletismo del soffio*, trasposto sul piano di un enorme dolore esistenziale. Emettere la propria voce è atto gravoso: bisogna operare un gesto di trasposizione a un'identità altra (o anonima), un'identità defunta. Si tratta delle memorie di Colette: *Le testament de la fille morte*, uscito nel 1954, firmato con lo pseudonimo René, ri-nato, colui che è nato due volte⁷⁵. La prima trasfigurazione segnalata da Colette è la perdita di sé, passaggio obbligato all'anonimia: quando la voce deve contemplare il vuoto per ri-petere il *dictame altrui*, *incarnandolo*. L'emissione necessita di uno scavo nelle viscere, nei polmoni, e la fuoriuscita è *ansimare-singhiozzo*:

L'altro ieri sera il vuoto mi aspirava il cuore – i polmoni – le viscere. Questo passaggio dell'essere dall'interno di sé all'esterno, quand'è vero, si manifesta con un singhiozzo.⁷⁶

Molti passi dello strano libro riecheggiano l'intenso e totalizzante rapporto con Artaud. Vi si parla del teatro come *lettura a voce alta*: "Il teatro è una *lettura a voce alta* e chiara del destino"⁷⁷. Ciò che si rivela nel dialogo tra Colette e Artaud, in occasione delle letture pubbliche e nel laboratorio di preparazione, restituisce un dato importante anche per la questione glossolalica. Esso testimonia che il transito del soffio-respiro, costantemente enfattizzato nell'opera di Artaud, è un passaggio problematico, molto lontano dalle visioni progressiste e soteriologiche della pedagogia della voce nel Novecento teatrale (nonostante per Artaud l'esercizio vocale fosse, *anche*, auto-terapia). Qui la voce oscilla tra emissione-genesì e asfissia, tra eufonia e cacofonia. Nel medesimo punto in cui la glossolalia si dà o come decomposizione-dissezione alfabetica o come agglutinazione sillabica che precede l'articolazione, sempre prossima alla musica (*passage euphonique*) senza mai essere canto, l'apparato emissivo che la trasmette è *medium* (o supporto) *disturbato*.

La glossolalia è voce della cacofonia dell'essere, *sofferenza della disarmonia*, lotta ingaggiata contro la grammatica ordinatrice di sintassi⁷⁸. La glossolalia si genera da una strozzatura nel corpo, un disagio nell'emissione, nel passaggio della voce attraverso un apparato fonatorio anch'esso anatomizzato come il corpo. Il tema dell'asfissia è originario, se ne legge traccia in *Frammenti di un*

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Cfr. René, *Il testamento della ragazza morta*, Macerata, Quodlibet, 1994.

⁷⁶ *Ivi*, p. 25

⁷⁷ *Ivi*, p. 64 (il corsivo è mio).

⁷⁸ O.C. XVIII, p. 115.

Diario d'Inferno :

Né il mio grido né la mia febbre vengono da me. [...] Mi trovo definitivamente in disparte dalla vita. Il mio supplizio è tanto sottile, raffinato, quanto aspro. Ho bisogno di sforzi insensati d'immaginazione, decuplicati dalla stretta di questa soffocante asfissia per riuscire a pensare il mio male. E se mi ostino in questo perseguimento, in questo bisogno di fissare una volta per tutte lo stato della mia soffocazione. [...] Per me c'è il dolore perpetuo e l'ombra, la notte dell'anima, e non ho voce per gridare⁷⁹.

Etranglé significa strozzato, ed è aggettivo frequentissimo negli scritti di Artaud. Risulta piuttosto singolare che l'espressione *voix étranglée*, nella psico-fonetica, stia a indicare lo sforzo che compie lo sfintere della glottide, l'organo per eccellenza dei messaggi vocali non articolati, in contrapposizione ai muscoli respiratori, nel corso di una vocalizzazione/espressione di odio.

Secondo lo studioso Ivan Fonagy a livello della glottide, in quanto organo totalizzatore dei movimenti corporei espressivi (l'organo per eccellenza della poesia), si materializza un vero e proprio *combattimento ancestrale*⁸⁰ tra i muscoli della respirazione (che rappresentano le forze aggressive) e quelli adduttori della glottide (che rappresentano le forze repressive). È una *danza buccale* che lo studioso denomina *mimique au niveau glottal*.

La laringe e la cavità buccale come luogo di un combattimento è un'immagine potentissima, che bene si presta a ricordare la lotta ingaggiata da Artaud con gli organi del suo corpo e con la *lingua*, nell'idea di conflitto sotteso all'emissione della parola. Si potrebbe chiosare questo processo con il termine *logomachie* (logomachia), parola presente in un breve testo, contenuto nel *Cahier 285*, dal titolo significativo: *Dix ans que le langage est parti* (Dieci anni che il linguaggio è andato via). La glossolalia è il linguaggio di un combattimento che si spiega nella *cavità orale*?

4.3 Galerie Pierre Loeb: transustanziazione della voce

Dal 4 al 20 luglio 1947, alla Galerie Pierre Loeb, in occasione dell'esposizione dei suoi dipinti e disegni, furono organizzate due serie di letture di testi di Artaud, da lui stesso realizzate insieme a Colette Thomas, Marthe Robert e Roger Blin. Nella seduta del 4, Colette lesse *Aliéner l'acteur*, scritto da poco e ancora inedito; Marthe Robert eseguì *Le Rite du peyotl*.

Esistono una serie di testi scritti per essere letti alla Galerie Pierre, ma che però non furono utilizzati. Ci soffermeremo in particolare su questi, perché *qui* si fa evidente la possibile funzione della glossolalia nella *lettura ad alta voce*. L'introduzione in cui Artaud presenta Colette, nonostante sia breve,

⁷⁹ A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara*, cit. p. 53.

⁸⁰ Cfr. I. Fonagy, *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983 (in particolare *La mimique au niveau glottal*, pp. 43-50).

pone due questioni fondamentali. La prima è che ciò che si va a mostrare/ascoltare sono *testi di teatro* in cui Artaud ha sperimentato alcuni *prolungamenti sonori particolari*. Questa espressione potrebbe riferirsi al *medium voce/lettura*, e allo stesso tempo, a tutto diritto, essere il modo in cui Artaud percepisce le inserzioni dei versi glossolalici nel testo:

Colette Thomas vi leggerà uno degli ultimi testi sul teatro che ho scritto qui, a Parigi, dopo essere uscito dal manicomio di Rodez; e in cui ho tentato dei prolungamenti sonori particolari, ma che non hanno nulla a che vedere con un rituale⁸¹.

Poi Artaud spiega perché ciò che sta per essere letto non ha a che vedere con il rituale ma con il *Teatro della Crudeltà*:

Il rituale è quando l'uomo ha già trovato e fissato,
anatomicamente,
la circolazione sanguigna;
ed ha,
nell'aria,
l'aria si parecchie pressioni atmosferiche,
definitivamente canalizzato e situato le sue grida di sangue.
Con il Teatro della Crudeltà nulla di simile.
Non ci può essere più il rito,
perché non c'è ancora l'idea.

Tornando al testo per la Galerie Pierre, Artaud descrive quale deve essere l'azione degli attori, quella di lanciare sillabe come *convulsioni atomiche*, e quali conseguenze il respiro provocherà sulla scena. Si tratta del *passaggio* da un soffio all'altro che genererà un corpo:

Da un soffio all'altro passa un corpo,
e l'operazione di far passare un corpo di sensibilità autentica da un soffio all'altro non ha niente di più misterioso e di più mitico del creare un corpo sintetico in un laboratorio di chimica,

In questa zona della *transustanziazione* che è la *parola-in-lettura*, l'accento è posto nel *trasferire i corpi*, che è funzione dell'attore e della voce: *L'acteur a cette fonction de transférer les corps*. Il passaggio è assicurato dall'*entrée du soufflé*, dal giungere (nel senso di giuntura) dei versetti glossolalici:

L'attore ha questa funzione di trasferire i corpi

Po
si
piain
zi
to

⁸¹ Citato in C. Pasi, *Artaud attore*, Firenze, La casa Usher, 1989, p. 45.

pi
pianst
is stock
to
stock
inoch
po
shok
inh
vih⁸²

La glossolalia, composta da singoli termini organizzati a elenco, disegna *alla lettera* il processo di metamorfosi che avverrà nella voce dell'attore.

Nei testi per le letture alla Galerie Pierre, l'inscindibilità poesia/voce/glossolalia, diviene il fulcro stesso della loro *leggibilità*: l'*oralità* definitivamente soppiantata dalla *vocalità*. Le glossolalie, per loro essenza, dicono costantemente l'*immemorialità* della voce, insieme e imprescindibilmente dall'affermare la loro unica possibilità di esistere nella voce, come puro suono e in assenza di articolazione.

Durante le letture, la glossolalia sperimenta il passaggio ('il *trans-*'), in voce espectorata, come *tentativo di prolungamenti sonori particolari* – dice lo stesso Artaud subito dopo aver presentato Colette. Dopo il verso di glossolalie, Artaud parla di grido, soffio e voci. Come non pensare che la glossolalia si disponga e si attui in *quella* zona dell'emissione? La tecnica attoriale dovrà intonarsi su questo piano attraverso il dispiegamento di timbri, soffi e tossi a recuperare e liberare un'anatomia umana finora tenuta segregata:

perché il grido,
organicamente,
e il soffio che lo accompagna
hanno questo potere di esaltare il corpo,
di condurlo a quello stato di animazione

I testi approntati per le letture alla Galerie Pierre, si chiudono con l'immagine folgorante del passaggio a un *nuovo corpo* che l'attore deve compiere con un gesto di *affondamento* definitivo e totale della sostanza corporea:

Occorrono al corpo dell'attore stremato elementi di una terapeutica singolare che la medicina attuale non conosce più,
ma che si possono ritrovare descritti punto per punto in certi libri di alchimia

dou gerzam
erto gartema
no gartema
erto gela

perché il passaggio al nuovo corpo non può essere preceduto

⁸² O, p. 1538.

se non dall'addio al corpo che affonda, e che non può essere d'altronde che una spaventosa maledizione.

**ta taubel
el bo tseburā
bo tseburā
o bel tenyx**

Ma questo mondo troverà di che fornire all'attore ciò che gli occorre per la terapeutica del suo passaggio?

Dopo di che starà all'attore poter fornire a ciò che ha trovato di buono in questo mondo ciò che gli occorre per la sua completa trasmutazione.

**ta trendi
ta penpta pendirda
ta exuda
a pepta sundi**

Sembra che la glossolalia intervenga nella scrittura laddove questa non riesce ad arrivare, laddove, cioè, si crea una sorta di baratro o limite dell'espressione. Si possono fare infiniti esempi in cui questo avviene, soprattutto nei *Cahiers*. Nel passo che riportiamo le glossolalie sopraggiungono dopo due immagini potenti: il caos e l'abisso della voce:

La voce dell'abisso mi ha risposto con forza

**inizim travazi ti mura
inizi travazi timo⁸³**

L'abisso è il luogo in cui viene a *mancare* la voce, lo stesso in cui prende dimora la glossolalia e in cui reclama la sua presenza. In *funzione suppletiva*, se dovessimo rifarci a un'espressione coniata da un eminente studioso di indoeuropeo. Il vuoto che la scrittura lascia appartiene alla sonorità, al corpo, alla materia, alla scena, un piano che il linguaggio non può *del tutto* contemplare.

⁸³ *Ivi*, p. 253.

Piersandra Di Matteo

VOCE E CLINICA. AFASIA, DELIRIO LINGUISTICO E DIMENSIONE FANTASMATICA DELLA PHONÉ

Il nome di Artaud viene subito in mente appena si evocano i problemi di emissione vocale o la dissociazione delle parole e la loro esplosione; [...] averlo sentito leggere i suoi testi, accompagnandoli con grida, rumori, ritmi, ci ha indicato come operare una fusione del suono e della parola, come far schizzare il fonema quando la parola non ne può più, in breve, come organizzare il delirio.

Pierre Boulez

Premessa¹

Il teatro per statuto paradigmatico agisce sul piano sensoriale *orale-aurale*. L'asse sul quale si genera il rapporto in presenza (attore-spettatore) colloca, tradizionalmente, il segno linguistico nel sistema del *parlare-ascoltare*. È un dato incontrovertibile che nella tradizione del teatro occidentale, fino a tempi relativamente recenti, la voce sia lo strumento per eccellenza dell'attore e la *conditio sine qua non* del suo riconoscersi (mimetico) nella costruzione biografica del personaggio. Considerata uno dei principali mezzi espressivi dell'arte dell'attore in stretta interdipendenza con gestualità e postura, la voce rappresenta, infatti, il dispositivo interpretativo, espressivo e comunicativo idoneo ad attualizzare e a dar vita alle parole del testo drammatico, alle tonalità psicologiche e ai comportamenti dei personaggi.

L'uso della voce a teatro è stato regolato, sin dall'antichità, da tecniche emissive, andamenti prosodici e stilemi tonali altamente formalizzati, in grado di definire la dimensione extra-quotidiana dell'evento spettacolare, anche nel caso in cui il dialogo teatrale inclini verso la mimesi assoluta della vita. Lo scopo principale della prestazione vocale dell'attore nel teatro moderno – espletata nella cor-rispondenza dialogica del *turn taking*, inteso come specchio riprodotto dei “meri rapporti interumani”² – è stato, in linea generale, quello di restituire, al massimo grado d'illusorietà, la verità delle passioni e dei sentimenti, così da conferire un carattere al personaggio che abita “il mondo possibile della fabula drammatica”³.

Nel corso del XX secolo, in certi settori del teatro, si rintracciano, in maniera inequivocabile, segnali di profondo cambiamento che vanno di pari passo con i processi di problematizzazione – non solo estetici⁴ – della nozione stessa

¹ Le considerazioni della presente premessa nascono nel seno della ricerca sulla voce condotta nel Gruppo di Studi Teatrali del DMS/Università di Bologna, diretto da Marco De Marinis. Un ringraziamento particolare va a Francesca Gasparini e Lucia Amara.

² Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno, 1880-1950*, Einaudi, Torino, 1962, pp. 10-11.

³ M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 102.

⁴ Cfr. M. De Marinis, *In cerca dell'attore*, cit.; Id., *Cruciani e gli studi teatrali sul Novecento*, in

di teatro. Nelle sperimentazioni dei Maestri del primo Novecento, lo statuto realistico-illusionistico della prestazione vocale nella recitazione – concepita in stretta dipendenza dal piano letterario del testo drammatico e dalla sua presunta inviolabilità – prende a incrinarsi o perlomeno tende a perdere la sua assolutezza. Significative per radicalità sono le riflessioni di Edward Gordon Craig che, nel 1905, auspicava, provocatoriamente, un teatro in grado di darsi in assenza di testo, mettendone in discussione la dimensione letteraria e confutandone la funzione di codificatore privilegiato del testo spettacolare. A suo dire, i materiali d'elezione con cui l'"artista del teatro dell'avvenire" avrebbe scritto la propria opera, sarebbero stati: azione, scena e voce, sulla base di un principio regolativo rigorosamente non letterario.

È Marco De Marinis a mettere lucidamente in rilievo come, nel corso del Novecento teatrale, sia meno riconosciuto, ma assolutamente rivelante – e tutto da investigare – il ruolo svolto dalla voce nella rottura delle convenzioni del teatro del testo e della rappresentazione⁵, rottura operata sotto la suggestione e l'influenza di osmotiche vicende, spesso nate in ambienti culturali limitrofi, come ad esempio quello musicale o quello della poesia⁶ (si pensi in particolare all'esperienza della poesia sonora).

Gettando uno sguardo panoramico sui fenomeni distintivi del Novecento teatrale in tema di voce è possibile tracciare due macro-linee percorribili nel Primo Novecento, lungo le quali sono rintracciabili snodi essenziali per determinare il passaggio al Secondo. Una linea si connette all'idea di "esercizio vocale", imprescindibile momento di confronto nel lavoro dell'attore su se stesso e sul personaggio, nella preparazione attoriale, nel training: linea che muove da Stanislavskij a Copeau, passando per Decroux, fino a Grotowski e Odin Teatret. L'altra linea, d'ascendenza artaudiana, che si innesta nel solco dell'espressionismo tedesco, passa nelle trame squarciate dell'urlo politico e pacifista del Living Theatre, si declina nell'avvento della *macchina desiderante* anti-psicologica, anti-edipica del *corpo senz'organi* e nelle "modalizzazioni vocali" nel teatro della *phoné* di Carmelo Bene, nella *poeticità vocale* (giunta fino alle sperimentazioni sul canto lirico) di Leo De Berardinis, ma anche nel-

"Culture Teatrali", n. 7/8, 2002-2003, p. 58.

⁵ Cfr. l'inquadramento storico-concettuale di M. De Marinis, *Geroglifici del soffio: poesia-attore-voce fra Artaud e Decroux nel Novecento teatrale*, supra, in questo volume, pp. 11-38. Per l'analisi delle problematiche innescate dalla voce nel teatro contemporaneo, cfr. anche AA.VV., *Voices*, a cura di C. MacDonald, in "Performance Research", vol. 8, n. 1, marzo 2003.

⁶ Si presti attenzione alle declinazioni proposte da De Marinis relativamente alla nozione di "teatro di poesia" qualora sia disgiunto il nesso di specificazione di genere che lega le due parole, in M. De Marinis, *Teatro e poesia nel Novecento: alcune riflessioni*, in *Visioni della scena*, cit., pp. 115-122; inoltre sull'argomento si tengano presenti i seguenti studi: F. Gasparini, *Poesia come corpo-voce. Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi (Yeats, Lorca, Artaud, Bene)*, Roma, Bulzoni, 2009; di chi scrive, *Paesaggi indolorati del Teatro Valdoca*, in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna 1968-2007*, a cura di P. Pieri e C. Cretella, Bologna, Clueb, 2007, ma anche i contributi teorici di J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautreamont e Mallarme*, Venezia, Marsilio, 1979; P. Zumthor, *Poesia dello spazio. Nuovi territori per una nuova oralità*, in *La Taverna di Auerbach*, n. 9-10, 1990, pp. 3-15; J.-F. Lyotard, *L'inarticolato o io dissidio puro*, in *Filosofia* '90, Bari, Laterza, 1991, pp. 5-13; J.-F. Lyotard, *Le voci di una voce*, in "aut aut", n. 246, 1991, pp. 17-34.

la “regressione esplorativa nelle tenebre etimologiche del ‘vagire’ (del grido e del guarire)”⁷ di Demetrio Stratos, per giungere all’ostensione concettuale del *Sesso-vocale* presentato come o-scena carnalità della gola nel *Giulio Cesare* della Societas Raffaello Sanzio.

Questa seconda linea, in particolare, si fonda su una ricerca della voce non solo come esercizio, ma anche come tensione a rintracciare una genesi della parola che investe e stermina⁸ l’idea occidentale di *Logos* devocalizzato. Nel suo alveo è riconoscibile la ricerca di una *voce-corpo*, capace di arricchirsi delle fonti respiratorie e plastiche attive *nel* linguaggio, capace di ricondurre le parole ai fatti fisici che danno loro vita. È l’esercitarsi della *grana*⁹ della voce come espressione della materialità che coinvolge la bocca, l’apparato fonatorio, respiratorio (parimenti connesso a quello alimentare)¹⁰; manifestazione tangibile del tremito di una gola di carne, scaturigine corporea della “tattilità del soffio” e dell’“urgenza del respiro” che è, al contempo, emanazione di forze anteriori alla costruzione del linguaggio; forze che avvertono di un *prìus* pre-verbale che parla di una pienezza del corpo. Questo orizzonte comporta che l’aspetto logico, discorsivo della parola possa scomparire davanti all’aspetto fisico e affettivo, laddove “le parole anziché essere considerate esclusivamente per il loro significato grammaticale siano intese in una prospettiva sonora, siano percepite come movimenti”¹¹.

Ci ricorda Carlo Pasi che in Artaud “la voce si pone da un lato come forza attrattiva, aggregante, indice del pasto totemico, dall’altro come scarica espulsiva, rabbia escretoria, eiezione di scoppi verbali, glossolalie, resti abietti dell’essere in cerca di liberazione. [...] In tal senso la voce diventa l’organo essenziale di un corpo in cerca di se stesso”¹². In questo binario, che tematizza la natura liberatoria, disalienante e decostruttiva dell’andamento ritentivo/esclusivo dell’espressione vocale, il teatro elabora un’idea di corpo dell’attore, e via via anche di spazio scenico, come *anima* nel senso di cassa di risonanza, come è proprio degli strumenti musicali che trasmettono e amplificano le vibrazioni vocali. In tal senso esso sviluppa un mondo di materie sensoriali, che riconsegnano alla scena una tensione verso quell’intercorporeità più antica del *cogito* cartesiano¹³. Questa ricerca della voce, intesa primariamente come corporeità del parlare, assume la valenza di grimaldello in grado di spingere

⁷ G.E. Simonetti, *Perché la voce*, in *Oltre la voce*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 65 (libro contenuto nel cofanetto del film omonimo di L. D’Onofrio e M. Affatato).

⁸ Usiamo intenzionalmente questa nozione facendo riferimento alla declinazione che ne dà Jean Baudrillard nel capitolo *La sterminazione del nome di Dio*, in *Lo scambio simbolico e la morte* (1979), Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 208-255.

⁹ Cfr. R. Barthes, *La grana della voce*, Torino, Einaudi, 1986; Id. *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 237-273. Di Roland Barthes si vedano anche *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988; Id., *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, a cura di C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999.

¹⁰ Cfr. A. Cavarero, *Voix*, in *Dictionnaire du corps*, a cura di M. Marzano, Parigi, Puf, 2007, pp. 983-990.

¹¹ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 225.

¹² C. Pasi, *Artaud attore*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 159.

¹³ D.M. Levin, *Verso l’origine etica della voce*, in M. Carbone-D.M. Levin, *La Carne e la Voce. In dialogo tra estetica ed etica*, Milano, Mimesis, 2003, p. 73.

alla ridefinizione delle funzioni stesse dell'esperienza teatrale. La scena diventa il luogo dove è resa tangibile una riflessione che investe il destino (della voce) del soggetto, del suo corpo che vibra nell'emissione, ma anche nell'ascolto¹⁴ (non solo spettatoriale), giacché il parlante – come ha mostrato Carmelo Bene – non può proferire alcunché senza udirsi, implicando cioè il chiasma percettivo che colloca la voce contemporaneamente dentro il soggetto e fuori di esso, eco prodotta dal suo stesso canto, fuori dal *sensu* che si *ascolta* dire¹⁵.

1. Modellizzazioni vocali nella scena postnovecentesca

Una volta individuate queste coordinate essenziali, vorrei circoscrivere l'argomento ad alcuni aspetti che reputo sintomatici nella declinazione della problematica della voce nel teatro postnovecentesco, soffermandomi sulle manifestazioni più radicali di quella "cultura teatrale" la cui "frattura epistemologica" ha prodotto processi di trasmutazione "nel modo di pensare-fare teatro da parte delle ultime generazioni"¹⁶.

Se si guarda, per un attimo, in modo panoramico, alle elaborazioni sceniche contemporanee si risconterà, in maniera quantitativamente significativa, la presenza di una voce come "impulso che precede ogni disposizione del discorso"¹⁷, una voce che tende verso forme *a-corporali* e *dislocate*, che vale come rimessa-in-bocca di una disseminazione semantica, avocazione-frantumazione in gridi, gemiti, borborigmi, sonorità animali, una voce che diviene interferenza acustica, disturbo, protesi tecnologica e multimediale nelle forme del dislocamento e delle alterazioni elettroniche dei campionamenti¹⁸.

L'affacciarsi sulla scena di una voce non più necessariamente legata alla sua incontrovertibile fonte di emissione (l'attore), restituita piuttosto come evento del *corpo parlante*, qualora esso non sia ricondotto esclusivamente alla nozione di locutore, ma fatto convergere letteralmente con il prendere corpo, con il diventare materia della voce, porta con sé una sua "oggettivazione" come grumo sonoro, espettorazione, ingolamento del suono, manducazione interna

¹⁴ Sulla differenza tra udire e ascoltare cfr. R. Barthes, *Ascolto*, in *Enciclopedia Einaudi*, (con Roland Havas), vol. 1, Torino, Einaudi, 1977, pp. 982-991, poi in *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 237-251. Segnaliamo che Adriana Cavarero riscontra, da parte degli approcci teorici sulla voce, un privilegiamento delle analisi incentrate sulla percezione acustico-uditiva piuttosto che sulla produzione vocale, cfr., *Voix*, in *Dictionnaire du corps*, cit. Sulla logica dell'ascolto cfr. J.-L. Nancy, *All'ascolto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004. Si tengano presenti anche le riflessioni di Carmelo Bene laddove, ragionando in termini lacaniani, sostiene che il discorso non appartiene mai all'essere parlante: "Dimettersi come *Io parlante*. La voce non è il dire, è l'*ascolto*. C'è un dir la voce, la voce non dice mai qualcosa", in C. Bene-G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 2005, p. 334.

¹⁵ C. Bene, *Opere*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 1015-1021.

¹⁶ Cfr. M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, in "Culture Teatrali", n. 13, 2005, pp. 7-28.

¹⁷ L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue poetiche del teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 376.

¹⁸ H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, London-New York, Routledge, 2006, pp. 149 e sgg. (ed. orig. *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999).

della parola, disarticolazione della lingua oltre la forza grammaticale, ma anche escavazione della *physis* dei segni, tradotti in tracciati scritti o in stratificate e crivellate partiture verbali. Anche le partiture testuali, che tramano per il superamento della dimensione linguistico-comunicativa, che desacralizzano la parola – sia che si tratti di “condensati letterari e poetici, di nuclei evocatori compatti, chiusi in se stessi”, o di un “insieme magmatico, basato sulla libera associazione fonica e di pensiero, su una scrittura di stampo automatico”, o ancora di “una costruzione di suoni, più che un’organizzazione del senso”¹⁹, o ancora di complesse agglomerazioni *in coro*²⁰ – rivelano una tensione a modellizzarsi sul dispositivo vocale come tattica funzionale al lavoro di decostruzione dei linguaggi (della scena) in cui il paradigma fondamentale è l’unità spezzata tra significato e significante, interno ed esterno, dicibile e ineffabile. In questa direzione, non è un caso che la scena postnovocentesca abbia prodotto *testualità* capaci di mettere in moto i processi di significazione dello spettacolo, a patto di sperimentare forme di disarticolazione-alterazione dell’elemento verbale nel tessuto prosodico-enunciazionale della messa in scena; abbia elaborato strategie di remixaggio elettronico del linguaggio nelle sue unità minime; abbia ideato pratiche di spazializzazione vocalico-sonora del testo; abbia (s)formalizzato la voce in dispositivo sonico-ambientale²¹.

A partire dalle ultime constatazioni, prima di procedere nell’analisi dei casi specifici, occorre forse sciogliere il nodo che lega le nozioni di vocalità e testualità. Va rivelato, infatti, che la voce, caricata di un valore eversivo rispetto ai codici disciplinanti del linguaggio, non taglia un cordone ombelicale con l’aspetto testuale-tipografico, come ha sostenuto la deleteria aporia che si riconosce nella rigida, quanto fallace, opposizione fra “orale” e “scritto”. Carlo Severi è perentorio nel sostenere che “‘scritto’ [...] nella realtà, non si oppone a ‘orale’ come al suo contrario, ma a una moltitudine di situazioni miste: ‘orale’, ‘iconografico’, ‘gestuale’ ecc. La definizione di tradizione orale, in quanto stretta nell’opposizione tra ‘scritto e orale’, [...] va dunque profondamente rivista”²².

Va oltre Paul Zumthor quando, nella prefazione all’opera di Corrado Bologna, *Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce*, differenzia la nozione di *oralità* da quella di *vocalità*. Se, da un lato l’*oralità* è il “funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio”, la *vocalità* rappresenta, invece, “l’insieme delle attività e dei valori che le sono propri, indipendentemente dal linguaggio”²³. Parlare di vocalità, della voce in quanto *phoné*, alla luce della

¹⁹ L. Mango, *La scrittura di scena*, cit., pp. 157-158.

²⁰ Esemplicative in questa direzione sono le esperienze di Richard Maxwell, Einar Schlee, Christof Marthaler e René Pollesch, artisti capaci di articolare un “teatro di voci multiple” che istaurano inedite connessioni con il genere operistico e il teatro musicale, cfr. P. Primavesi, *A Theatre of Multiple Voices*, in “Performance Research”, cit., pp. 61-73; sulle declinazioni del coro nella scena contemporanea cfr. C. Ossicini, *Dal predrammatico al prediscorsivo. Il coro e la “musica del senso”*, *infra*, in questo volume, pp. 132-143.

²¹ Cfr. di chi scrive, *Il post(o) del dramma*, in “Prove di Drammaturgia”, a cura di G. Guccini, a. XVI, n. 1, giugno 2010, pp. 22-26.

²² C. Severi, *Il percorso e la voce. Un’antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004, p. 15.

²³ P. Zumthor, *Prefazione*, in *Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il

distinzione fatta, non significa, dunque dimenticarne la possibile articolazione linguistica, né quella che con Walter J. Ong definiamo tipografica.

Sulla scorta di un testo fondamentale di Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*²⁴, spetta ad Adriana Cavarero aver colto il senso di questa collusione fruttifera tra vocalità e testo²⁵. La voce, che è suono e non parola, tanto meno una funzione della parola, può agire, quindi, sul piano prosodico, ri-componendosi nella sfera acustica, ma anche sul piano dell'elaborazione testuale; così il corpo entra nel linguaggio non necessariamente come totalità semanticamente organizzata e investe la scrittura con le sue pulsioni (delineando una prospettiva che riconduce la *testualità* alla sfera vocalica, come matrice comune sia al linguaggio parlato che a quello scritto), in grado di farsi carico delle "istanze extra-linguistiche della vocalità, come traccia della pulsionalità corporea (pre-espressiva) che le è propria"²⁶.

Si tratta di un rovesciamento di prospettiva non di poco conto per gli studi teatrali dal momento che, disinnescando orientamenti dicotomici e arretrate posizioni testocentriche²⁷, riconsegna alle *texture* drammaturgiche i valori plastici della *phoné* nei suoi gradienti di grido, balbettio anaforico, onomatopea, melismo fino a contemplarne i recessi clinici.

2. Nel disfarsi del linguaggio: la voce

Sul finire degli anni Ottanta, Valentina Valentini riscontra l'affermarsi in teatro di un fenomeno afasico come strategia decostruttiva dei segni scenici connessa a "un'alterazione verbomotoria che determina un'erosione linguistica"²⁸. Dietro quest'incapacità di parlare, di comporre un discorso, si cela l'urgenza del teatro di farsi carico di una *crisi* del linguaggio che si attesta sui diversi livelli di incrinatura della presenza vocale (e verbale) al limite dell'ammutilamento, del balbettio, del farfugliamento.

Prendendo in esame il disturbo afasico in *Il farsi e il disfarsi del linguaggio*, Roman Jakobson dà rilievo a un doppio ordine di ragionamento prezioso per questo orizzonte d'analisi. Da un lato sostiene che filosofi e linguisti non potranno capire fino in fondo la natura del linguaggio senza osservare analiticamente i casi in cui è riscontrabile un'alterazione (finanche radicale), di qualunque tipo, delle sue funzioni. Dall'altro sottolinea che medici e specialisti clinici non potranno occuparsi fino in fondo di patologie linguistiche, fin quando non avranno ben chiare la natura e l'essenza del linguaggio²⁹.

Mulino, 1992, p. 9.

²⁴ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautreamont e Mallarme*, Venezia, Marsilio, 1979.

²⁵ A. Cavarero, *A più voci. Fenomenologia dell'espressione vocale*, cit., in particolare nei capitoli: *Chora materna ovvero la voce del testo poetico* (pp. 146-153) e *La verità canta intonata* (pp. 154-161).

²⁶ M. De Marinis, *Geroglifici del soffio...*, cit., p. 14.

²⁷ Cfr. di chi scrive, lo studio linguistico dedicato alla poesia per il teatro della poetessa e drammaturga Mariangela Gualtieri, in *Paesaggi indolorati del Teatro Valdoca*, cit.

²⁸ V. Valentini, *Dopo il teatro moderno*, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1989, p. 69.

²⁹ R. Jakobson, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia*, Torino, Einaudi,

Riflettendo sull'evento della *phoné* di Carmelo Bene, Gilles Deleuze parla di un lavoro *di afasia sulla lingua*, laddove la parola è messa in "variazione continua" da una voce che sussurra, biascica, deglutisce, che la sottopone a una dizione bisbigliata, balbettante o deformata in suoni appena percettibili oppure ridondanti. La nozione di afasia è intesa, dunque, come messa in discussione del parlare, poiché per Bene non è possibile raggiungere l'originario senza un massacro, senza un lavoro di negazione attraverso cui dis-dire il detto (ossia il dire originale), dando vita alla propria lingua straniera³⁰.

In *Critica e Clinica*, il filosofo francese, mette in stretta connessione tale lingua con il delirio. Sottraendo la nozione di "delirio" dalle secche ideologiche prodotte dalle derive del patologico, propone un'esplorazione della letteratura come ciò che sta al limite del linguaggio quando quest'ultimo, facendosi scrittura, è in grado di inventare, nel suo seno, una nuova lingua. Scrittura è, dunque, "trascina[re] la lingua fuori dai solchi abituali e farla *delirare*"³¹, facendola diventare visione, musica, colori, sonorità. In questa direzione afferma:

Queste visioni, questi ascolti, non sono una faccenda privata, ma formano le figure di una Storia e di una Geografia continuamente reinventate. È il delirio che le inventa, come *processo* che trascina la parola da un capo all'altro dell'universo. Sono eventi alla frontiera del linguaggio³².

Ma Deleuze avverte che "quando il delirio ricade allo stato clinico, le parole non sboccano più su nulla, non si sente e non si vede più nulla attraverso di loro, tranne una notte che ha perso la sua storia, i suoi colori e i suoi canti. La letteratura è salute"³³ e insiste nel chiarire che "la psicosi è inseparabile da un procedimento linguistico variabile. Il procedimento è il processo stesso della psicosi"³⁴. Si tratta di indicazioni essenziali nella riconsiderazione degli strumenti analitici di quella scena contemporanea che esibisce una pluralità di manifestazioni apparentemente colluse con la disfunzione, il patologico e il *delirio* della voce (nella forma di disfonie, afonie, deficit dell'accordo pneumofonico, mutilazioni laringali, etc...).

A partire dall'individuazione di questo *spettro afasico*, si prendono dunque in esame due realtà esemplari per emblematicità e problematicità, collocabili dentro un medesimo diaframma culturale, ma espressione di diversi universi teatrali che hanno segnato la scena contemporanea in direzione di quel *delirio* che mette "la lingua in uno stato di *boom*, vicino al *crack*"³⁵, portando a ripensarne il linguaggio³⁶.

1971, p. 44.

³⁰ Cfr. G. Deleuze-C. Bene, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978, rieditato Macerata, Quodlibet, 2002. Sulla questione cfr. M. De Marinis, *Geroglifici del soffio...*, cit., pp. 36-38.

³¹ G. Deleuze, *Critica e clinica*, Milano, Raffaello Cortina, 1996, p. 11.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 23.

³⁵ *Ivi*, p. 143.

³⁶ In questa direzione si esprime Romeo Castellucci, il cui discorso artistico ha la qualità del gesto teorico, quando sostiene che "i fenomeni come l'autismo, il masochismo, non sono altro che sistemi per ripensare il mondo, ripensare il linguaggio, e per rimettersi al mondo. Il problema

Se si attraversano le creazioni della *Societas Raffaello Sanzio* non si può non riscontrare il ruolo determinante che queste hanno nel riconsegnare la voce, in quanto produzione di un corpo fisico, alla bocca, ai polmoni, alla trachea, alla laringe riverberata dentro uno spettro afasico. La sua sostanza carnale coincide – nella scena del gruppo cesenate – con un’attenzione radicale alla corporeità del linguaggio fino alle estreme conseguenze (fisiche e concettuali), espresse nel limite tautologico di una voce coincidente con il cavo orale (in *Giulio Cesare*, 1997). In *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992) – ma lo stesso vale per tutta l’*Epopoea della Polvere* (1992-1999), fase di reinvenzione problematica dei classici del teatro occidentale, come per il ciclo della *Tragedia Endogonidia* (2002-2004) – l’esplosione della corporeità matriciale della scena e dei suoi segni (compreso l’“attore-soma”) coincide con l’elaborazione di strategie che riconducono la pronuncia verbale alla sua dimensione originaria di accadimento *della/nella* bocca, connessa alla respirazione, al timbro, al tono, alla scansione ritmica³⁷, e quindi ancora una volta, alla sua dimensione materiale di suono, in cui riecheggia un linguaggio decostruito, una parola molecolarizzata, collusa con una serie di secrezioni e manifestazioni corporee, un linguaggio che, rifuggendo la foucaultiana distinzione fra “cosa” e “parola”, si declina come *cosità*.

L’altra vicenda artistica in esame è quella della formazione londinese di Bock e Vincenzi, che opera, sin dai primi lavori, una sdoganatura del verbale dal propriamente drammatico, inscrivendo il dialogo dentro una tattica di sfinimento che rende esplicita l’esclusione di una forma d’interiorizzazione dell’Altro e collocandolo dentro una semiosi della *sintomatizzazione*, dove l’interpretato è già una *risposta interpretante* (sintomo). Nel teatro di Bock e Vincenzi è possibile rintracciare un discorso psicotico come innesco del problema della referenza³⁸. Gli eventi spettacolari sono segnati, infatti, da una perturbazione dei rapporti di transitività, da forme di disfunzionamento linguistico che rendono manifeste le gradazioni d’assenza della parola nel suo disfarsi, così come i principi di effrazione operati sul piano semantico, attraverso voci che accolgono enunciazioni senza enunciato, vocalizzazioni dislocate al livello cronotopico, manifestazioni prosodiche in cui l’*aver-luogo-del-linguaggio* resta come eco o fantasma di una voce che si dà “separata” dal soggetto, allucinazione auditiva, oggetto (pulsionale) divenuto sintomo della schisi tra emissione e organi di fonazione non più identificabile con quella di un soggetto specifico che la pronuncia. È forse vero, come suggerisce Bologna, che “là dove l’Io *perde la Voce*, smarrendo quindi il contatto con il suo corpo, è la Voce a riappropriarsi di quel corpo svuotato”³⁹?

è anche la rinascita, la necessità di farlo davanti agli altri, di farsi vedere, di assumere i panni dell’attore” (R. Castellucci, *Il pellegrino della materia*, in *Epopoea della polvere*, Milano, Ubilibri, 2001, p. 273).

³⁷ Per un approfondimento sul fondamentale lavoro vocale condotto da Chiara Guidi cfr. *Dossier Societas Raffaello Sanzio*, *infra*, in questo volume, pp. 221-256.

³⁸ Cfr. il problema della referenza nelle forme di catatonia, schizofrenia e paranoia, in T. Todorov, *I generi del discorso*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

³⁹ C. Bologna, *Flatus Vocis*, cit., p. 52.

3. Martellare il testo: oltre la disintegrazione alfabetica

E rivendico, scegliendolo, il diritto di farla finita col consueto significato del linguaggio, di spezzare una buona volta l'armatura, di far saltare la gogna, di tornare finalmente alle origini etimologiche della lingua che, attraverso concetti astratti, evocano sempre un elemento concreto.

Søren Kierkegaard

Il teatro della Societas Raffaello Sanzio si fonda sull'esplicita rinuncia a costruire l'universo dei segni di scena come equivalente universo testuale di partenza, professando un'esclusione radicale del teatro dalla pratica della messa in scena del testo drammatico. Sebbene i loro lavori siano annoverati dentro quello spazio, affatto omogeneo, degli spettacoli-senza-parole⁴⁰, è possibile riconoscerli, al contrario, una tensione a fare del linguaggio (anche quello della tradizione del dramma occidentale) un problema di ordine filosofico, una volta estromesso dalla funzione di esclusivo veicolo del semantico.

La sottrazione, che la scena elabora nei confronti della dittatura del testo, coincide con un affidamento del senso al grado zero della dimensione del corpo (cui non mancano, da *Amleto* in avanti, innesti macchinici e protesi cibernetiche). In questa prospettiva, la scena si delinea come quell'orizzonte, in chiave ineludibilmente artaudiana, che lascia spazio, senza cedimenti estetizzanti né compiacimenti ideologici, a un azzeramento definitivo della comunicazione. La scrittura di scena, che si determina per sottrazione del testo, è il riconoscimento del silenzio come ritmo della parola, della solitudine come orizzonte-limite del dialogo, dell'oblio – figura della memoria – come sorgente del pensiero. È una strategia tesa a far sì che l'impensato sfidi il pensiero e lo sovverta in una *creazione-materiale-di-concetti*. Far esplodere il potere della presenza come "soma" è il presupposto e l'esito, al contempo, di una parola inscenata sotto la minaccia di poter/dover *divenire-altro* della lingua, una *minorazione* della lingua maggiore⁴¹, che sfugge al sistema dominante, al significato univoco del dettato testuale. Questa estrema forma di decomposizione della lingua paterna si vota all'assunto (proustiano) secondo cui la sola maniera di difendere la lingua è quella di aggredirla. In questo teatro la parola che esce dalla scena ricompare come ronzio di un testo assente e si restituisce sotto le spoglie (anche cadaveriche) di partiture ecolaliche, flautismi intrinseci di valori pulsionali e ritmici, frasi e suoni ottusi, alterazioni timbriche e tonali della voce⁴², scritte e cancellazioni, reticoli di lettere, recitativi oranti, polifonici e poliritmici, sequenze alfabetiche divenute tracce vocali sintetiche. È lo sminuzzamento del linguaggio in elementi molecolarizzati che raschia la parola e il suo portato informativo fino al limite della sparizione.

⁴⁰ F. Taviani, *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Edizioni Textus, 1997, p. 49.

⁴¹ G. Deleuze, *Critica e clinica*, cit., p. 17.

⁴² Si pensi ai due monologhi del personaggio di Bruto in *Giulio Cesare* (1997), recitati per mezzo dell'insufflazione di elio nelle cavità respiratorie del naso e della bocca, dispositivo-vibratore delle corde vocali che, per effetto dell'eccitazione ritmico-nervosa (Frequenza 19 Hz), produce emissioni sonore alterate alla "paperino".

L'attribuzione di un valore preminente, affidato alla materialità e alla fattualità del dato scenico, senza mediazioni, coincide con il recupero del fisiologico, dell'organico (e del bestiale). L'aspetto importante da considerare è che il senso, sfuggendo all'orizzonte finalistico del significato, ri-diventa oggetto, sostanza fonica, materia elementare che ricade al di qua della prima articolazione del linguaggio (delle sue unità significative), e persino al di là della seconda (delle sue unità distintive). I suoni (e le lettere, anche sotto forma di solide insegne luminose, didascalie proiettate, cartelli scritti, *box letter*) sono concepiti come atomi, materia "oggettiva" d'una sostanza molare e molecolare non diversa da quella del corpo. Questa sovversione (perversa) coincide, in definitiva, per la Societas Raffaello Sanzio con l'atto stesso dello stare in scena in cui "la distanza delle parole dalle cose è aggirata mediante l'uso di quanto di 'cosale' vi è nella parola, attraverso la mediazione della sua carne, e dell'eco che la sua carne può fare, nella caverna della sensibilità, al rumore che vi susciterebbe la cosa"⁴³.

Alla base di questo orientamento non può non riconoscersi la negazione di quello che Jacques Rancière definisce il "regime mimetico"⁴⁴, sconfessione già compiuta nel gesto iconoclasta degli esordi, parallelamente alla dichiarata ostilità (florenskijanamente avveduta) per la prospettiva come "sudditanza all'esistente"⁴⁵. Coglieva nel segno Lorenzo Mango quando, già alla fine degli anni '80, riconosceva nelle strategie sceniche della compagnia un gioco teso ad abbattere la metafora come spazio privilegiato del pensiero artistico, preferendo una sorta di "realismo integrale" in cui il linguaggio è, sostanzialmente, lo stesso corpo della materia vivente dell'azione⁴⁶. E, percorrendo la lettura illuminante delle pagine conclusive de *Lo scambio simbolico e la morte* di Jean Baudrillard, si è condotti a riconoscere quella tesa e ricercata consustanzialità tra cosa e parola, per paradosso, come il tentativo precipuo che "mira a distruggere il linguaggio stesso come cosa"⁴⁷. Questo si verifica nella misura in cui è attiva una coincidenza indecidibile tra il fluido della carne e quella del pensiero, fino alla loro ideale metamorfosi in cui il "sangue del vocabolo" è definitivamente mescolato a quello vero del cuore e delle vene, per usare una

⁴³ J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, Milano, Mimesis, 2008, p. 77.

⁴⁴ J. Rancière, *Il destino delle immagini*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007.

⁴⁵ C. Castellucci, in *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, intervista a cura di O. Ponte di Pino, La casa Usher, Firenze, 1988, p. 40. In questa direzione Romeo Castellucci affermava con una certa perentorietà: "I nostri spettacoli sono privi di prospettiva, perché siamo contrari alla prospettiva. [...] La prospettiva fisica fa perdere quella interiore, rompe il muro al quale noi ci appelliamo, quello bizantino, quello che c'era prima del Rinascimento: rompe l'iconostasi. Di lì nasce tutta la cultura cattolica, intesa nel senso negativo e grasso della parola: viene tolta la fissità, la rigidità bizantina che appartiene al mondo orientale, con tutti i suoi spessori. La prospettiva in quel caso è interiore: non si deve vedere. Ci sono molti metodi e molte tecniche per arrivare alla prospettiva, mentre la bidimensionalità è una, è sempre la stessa", p. 40.

⁴⁶ L. Mango, *Il teatro contro lo spettacolo*, in *Il teatro iconoclasta*, a cura di T. Colosso, Ravenna, Esseggi, 1989, p. 38.

⁴⁷ J. Baudrillard, *Teoria antimaterialistica del linguaggio*, in *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 252.

immagine di Edmond Jabès⁴⁸. È questo il modo che la Societas elabora perché la parola e la voce siano incorporate nella materia inerte che ne consente l'espressione, il compimento, l'inveramento, ma, in un certo modo, anche il sepolcro, la definitiva imbalsamazione⁴⁹.

Nel ciclo di *Epoepa della polvere* (1992-1999) il punto da sfaldare nell'incontro con la fonte letteraria è l'erezione di quella muraglia che circonda il luogo fisso del testo, che ne isola e delega l'autonomia semantica, imponendo allo spettatore l'ordine (segreto) dell'opera. La puntualità, con cui è condotta, in ogni lavoro, l'indagine filologica (perversa) che ne supera l'origine linguistica, si attiva come un percorso a ritroso, una "danza alla rovescia"⁵⁰ così radicale da smontare il testo nelle sue fibre più intime. Le stratificazioni, le soglie, i piani rugosi, depositati nel dramma classico (Eschilo, Shakespeare), sono portati alla luce perché liberati dalla patina compatta che li ha fissati nella tradizione, riconoscendoli come sostanze, forze, energie e quindi come concetti, materie e suoni. Questo significa snervare il testo fino al punto in cui la materia testuale sia ridotta al suo succo più crudo, all'osso, al soma, al grafema, al fonema, alla lettera, consentendo il vero tuffo nella materia scenica. Questa è la via da percorrere affinché l'espressione sia riportata alla sua sorgente organica, fino all'oltrepassamento ulteriore del logosoma, della logofonia, ottenendo una dimensione "scarificata"⁵¹, anziché stratificata del linguaggio.

Martellare, martellare, martellare il testo fino a farlo espandere: deve essere riscaldato con la martellazione della lettura, e attraverso questa martellazione si aprono delle soglie che, a una prima lettura, o a una lettura specialistica, o a una lettura intellettuale, non si aprono. Soltanto con l'ossessione si riescono ad aprire soglie altrimenti incommunicabili⁵².

L'operazione di martellamento, di cui parla Romeo Castellucci, non è una strategia di banale disorientamento del testo né è una tattica per muovere definitivamente *contro* di esso. Per la Societas Raffaello Sanzio, tale percuotimento è il modo per ridurlo alle sue molecole materiali, al suo cuore pulsante, riconnettendolo così al teatro che è l'arte carnale per eccellenza, quell'arte che, mentre c'è, finisce contemporaneamente. Nella *Tragedia Endogonidia*, la lingua-del-capro in carne ed ossa, divenuta scrittura sonica sui tracciati delle sue sequenze proteiche, non è forse l'esito estremo di questo processo di martellamento? Tale canto, indifferente al senso, non lascia forse emergere la "splendida neutralità" del corpo attraverso le emissioni vocali delle Ambasciatrici, nel "presente fisico dei loro corpi"⁵³, nell'incavo della loro gola?

⁴⁸ E. Jabès, *Libro della sovversione non sospetta*, Milano, SE, 2005.

⁴⁹ In uno dei suoi testi più incisivi Castellucci afferma che "la materia è l'ultima realtà. È la realtà finale che come estremi ha il respiro del neo-nato e la carne del cadavere", R. Castellucci, *Il pellegrino della materia*, in *Epoepa della polvere*, cit., p. 271.

⁵⁰ Cfr. M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Roma, Bulzoni, 2006 (I ed. I Quaderni del Battello Ebbro, 1999).

⁵¹ G. Calchi Novati, *Language under Attack. The Iconoclastic Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, in "Theatre Research International", vol. 34, n. 1, 2009, pp. 50-51.

⁵² R. Castellucci, *Il pellegrino della materia*, in *Epoepa della polvere*, cit., p. 272.

⁵³ N. Ridout, *Fuori nell'Aperto*, in "Idioma Clima Crono", vol. IV, p. 5.

Il richiamo al biologico trova nelle tracce soniche e nelle isomorfie vocali della scrittura del capro un'altissima concrezione in *The Cryonic Chants*⁵⁴. Il concerto ideato da Chiara Guidi e Scott Gibbons, a partire dall'universo musicale della *Tragedia Endogonia*⁵⁵, è l'esempio ultimo di uno sminuzzamento del verbale che investe persino l'alfabeto e la sua organica liofilizzazione⁵⁶ per smagliarsi verso quello spazio superarticolatorio dell'infante, poi obliato⁵⁷, per retrocedere all'indistinzione liquida del preverbale⁵⁸. Le proiezioni di lettere liquefatte nelle macchie spettrografate di Rorschach, che si susseguono ad altissima velocità in numerosi Episodi del Ciclo, appaiono – non a caso – insieme a dilatati risucchi, sputi, percussioni, clamori vocali di una gola amplificata, come se ciò che viene ascoltato coincidesse con l'insieme di tutti i resti del respiro scartati nell'atto di formare fonemi sensati. Il suono del linguaggio in stracci continua a farsi portavoce di qualcosa che dovrebbe essere comunicato, ma si palesa come quel “puro comunicabile che è il corpo”⁵⁹.

In questa direzione può essere letta la parola “pestata” che appare nell'Episodio di BR.#04 BRUXELLES⁶⁰. Qui la scena è marmorea cassa di risonanza delle incomprensibili vociferazioni del poliziotto massacrato, chiuso in un sacco della spazzatura. Nella pronuncia, i valori letterali, sillabici e fonetici della lingua sono stati rimpiazzati dal respiro spezzato, da rantoli e lamenti. Solo in un momento il soffio si rapprende in un: “Je vous salue Marie...”. Il corpo sofferente divenuto pezzo di carne, grida un dolore senza parole, esprimendosi con il solo rumore della sua carne massacrata. Qui, la rottura del testo, la disintegrazione della catena linguistica si agganciano al movimento di decomposizione di “un ‘io’ invaso dal cadavere”⁶¹.

L'ingolamento, come inabissarsi del suono nella sua scaturigine organica, che predilige (sin dai tempi di Gilgamesh) “l'animale come *verbum sine verbo*”⁶², diventa effettivo nel *Giulio Cesare* (1997). Ad apertura di spettacolo, l'attore che interpreta “...vskij” – eco dimidiata di Stanislavskij, maestro tea-

⁵⁴ Societas Raffaello Sanzio/Scott Gibbons, *The Cryonic Chants. Canti e poemi oggettivi, tratti da un impassibile animale*. Voci: Claudia Castellucci, Monica Demuru, Chiara Guidi, Teodora Castellucci. I canti sono pubblicati in un CD #*The Cryonic Chants*, KML Recordings/Sonic Invaders, red-noise, 2008.

⁵⁵ Sugli sviluppi in senso molecolare cfr. E. Pitozzi, *The Cryonic Chants. Note sulla costituzione di un “corpo sonoro”, infra*, in questo volume pp.

⁵⁶ T. Scarpa, *The Cryonic Chants*, in “Primo amore”, 17 maggio 2006, http://www.ilprimoamore.com/testo_152.html.

⁵⁷ Cfr. D. Heller-Roazen, *Ecolalie. Saggio sull'oblio delle lingue*, cit.

⁵⁸ Cfr. Y.A. Bois, *Liquid Words*, pp. 122-128, in Y.A. Bois-R. Krauss, *L'informe: istruzioni per l'uso*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

⁵⁹ R. Castellucci, *L'iconoclastia della scena e il ritorno del corpo. La potenza carnale del teatro*, in AA. VV., *Teatro*, a cura di G. Carillo, Napoli, Cronopio, 1997, p. 23. (con contributi di A. Badiou, L. de Berardinis, S. Lombardi, M. Martone, A. Neiwiller, E. Moscato, F. Pardeilhan) parte dell'intervento è stato ripubblicato con parafrasi in *Epoepa della polvere*, pp. 84-90, (p. 86).

⁶⁰ Devo il prezioso riferimento ad Adele Cacciagrano, *Societas Raffaello Sanzio: Tragedia Endogonia. Rifondazione del tragico e nuova “polis”*, tesi in Semiologia dello Spettacolo, relatore M. De Marinis, correlatore G. Guccini, 2004.

⁶¹ J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 1981, p. 49.

⁶² R. Castellucci, *Gilgamesh*, Cesena, Casa del Bello Estremo, 1990, p. 5.

trale, problematizzato come omologo di Cicerone, maestro di retorica – recita in forma monologante le battute del dialogo tra Flavio, Manilio e un ciabattino. L'attore-retore pronuncia il testo, avendo inserito nella cavità nasale fino alla glottide un endoscopio che permette di vedere il viaggio a ritroso della voce fino alla soglia delle corde vocali. Una proiezione centrale, sul palco, autorizza la visione della gola da cui esce la voce: il quadro scenico diventa letteralmente *bocca-scena*, spalancata in modo da mostrare il suo *in-cavo* viscerale e osceno⁶³. L'immagine realizza una totale coincidenza tautologica tra il discorso (retorico), la parola e la visione della sua origine carnale. Questo produce uno sbandamento, una sovrapposizione tra la lettera proferita e quella visualizzata: la voce.

La figura di Marco Antonio è invece affidata a un laringectomizzato. A lui spetta manifestare la flagranza letterale della famosa orazione funebre per Cesare in cui, mostrando pubblicamente i tagli nel mantello e gli squarci provocati dalle pugnalate degli aggressori, Marco Antonio espone il corpo del sovrano dilaniato dalle ferite. In questo discorso sgolato, la 'bocca muta', privata di corde vocali, mostra in continuazione la "ferita"⁶⁴. Il discorso, espresso con una particolare tecnica fonatoria in grado di produrre una voce *esofagea*, è dunque parlato letteralmente dalle viscere. Questa voce-corpo, collusa irrimediabilmente con la carne, è la sola in grado di (sop)portare l'apologia del corpo trafitto di Cesare. Il tono estremamente basso e roco rende quasi incomprensibile il contenuto testuale dell'orazione, così facendo palesa la parola retorica come un *vuoto*, perché ridotta alla sola forza comunicativa del significante "carnale" della (non-)voce che la emette. Se l'obiettivo della *pronuntiatio* o *actio* retorica classica – vero discorso del corpo – era quello di suscitare la partecipazione emotiva del pubblico attraverso una fisica portata vocale (e gestuale), qui l'atto del recitare, nel senso di dire, è condotto alle estreme conseguenze, poiché ciò che è superesposto è il connubio fra verbo e corpo: laddove il verbo incarnato e il corpo 'letterale' finiscono per coincidere.

3.1 Una mediazione autistica: rottura della *sin-tonia*

Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco (1992) è un'esemplare messa a fuoco dell'idea di teatro come "discesa agli inferi del linguaggio"⁶⁵. Di fronte all'*Hamlet* shakespeariano, Castellucci afferma:

La parola aveva questo ingombro, esattamente il peso di un corpo, ma non per questo abbiamo fatto un lavoro di cancellazione del testo. Al contrario è stato

⁶³ Sulla relazione tra contrazioni muscolari dell'organo sessuale femminile e quelle della fonazione, e sulle corrispondenze inconscie che legano vagina/gola/voce cfr. L. Pigozzi, *A Nuda Voce. Vocalità, inconscio, sessualità*, Torino, Antigone Edizioni, 2008, in particolare *Labbra vocali* (pp. 139-143), e *Bocca e vagina* (pp. 148-155); e anche S. Mei, *La voce Mina e la sua imago. Un esercizio di iconografia vocalica, infra*, in questo volume pp. 123-131.

⁶⁴ R. Castellucci, *Profeta di una voce nuova, o Cose udite*, in *Épopea della polvere*, cit., p. 208.

⁶⁵ R. Castellucci, *Amleto. Die veemente Ausserlichkeit des Todes einer Molluske*, Vienna, Edizioni Wiener Festwochen, 1992.

fatto un lavoro di profondità, fino a farlo riassorbire. Là dove è cancellato ritorna in forma fantasmatica, di sogno inconsapevole, di scelte estetiche⁶⁶.

Questa “forma fantasmatica” ammutolisce il dramma di Shakespeare per incarnare il dramma amletico. Fa accadere il testo, revocandolo. Fa emergere il nodo filologico (psichico), insinuando l’azione del togliere. Nonostante lo spettacolo sia affetto da una forma afasica segmentata in brevi sintagmi testuali per lo più in inglese⁶⁷, la fabula drammatica è presente, in modo inequivocabile, dal fatidico “essere o non essere” al salve dei cannoni al passaggio della salma del principe⁶⁸. Nella scena di *Amleto* si palesa l’atto di ridare corpo scritto⁶⁹ alla parola mostrando il lato palpabile dei segni, di dare voce al balbettio preverbale, rimuovendo quello scarto, apparso insormontabile, tra il suono della parola e il silenzio della scrittura, scarto che è il piedistallo eretto al dominio logocentrico della metafisica occidentale.

Per farlo Romeo Castellucci trasforma le parole del dramma in materia, assorbendole letteralmente negli elementi dell’azione, incarnandole nei gesti microscopici della sua figura amletica, filtrata attraverso la lettura della *Fortezza vuota* di Bruno Bettelheim⁷⁰. Castellucci riscontra, infatti, un’insospettabile analogia tra le descrizioni cliniche dell’autismo infantile e i turbamenti, la solitudine angosciata, l’insopportabile dolore esistenziale del personaggio shakespeariano. Ma questa analogia non si esaurisce in una metafora. Quello messo in scena dalla Societas Raffaello Sanzio non è un Amleto malato di autismo, né è una rappresentazione *sull’autismo*, come non è una rappresentazione *su Amleto*, bensì l’incarnazione della prigione (psichica) in cui Amleto si rinchioda nel dubbio di “essere e non essere”. Prigione che trova corpo nello stato della *dormizione* relazionale e linguistica della condizione di autismo, laddove ciò che “È” (l’essere) si metamorfosa in “E” (il segno di congiunzione), cioè nello snodo combinatorio di tutte le relazioni possibili.

Paolo Tonti, unica figura in scena, è collocato in uno spazio concentrazioneario e autogestito⁷¹. Egli presenta tratti linguistici e prosodici tipici dei soggetti autistici. Le sue grida, alternate a lunghi silenzi, sibili salivosi e forme di taragliamento, non valgono esclusivamente come pronunce difettose ma come fissazione nella primordiale vocalizzazione dell’infante, dove regna l’universo psicolinguistico della *lallazione*⁷², prima della perdita dell’inconsapevole incanto del non-senso, inscritto nello spazio superaticolatorio della *chora semi-*

⁶⁶ R. Castellucci, *Intervista*, in S. Chinzari-P. Ruffini (a cura di), *Nuova Scena Italiana. Il teatro dell’ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000, p. 100.

⁶⁷ Fa eccezione un più lungo riferimento al testo originale in cui Amleto ripete le parole della Regina (Atto IV, Scena 7), in *Epopèa della polvere*, cit., p. 33.

⁶⁸ R. Castellucci, *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco*, in *Epopèa della polvere*, cit., pp. 15-40.

⁶⁹ Cfr. J.-L. Nancy, *Corpus*, Napoli, Cronopio, 2004.

⁷⁰ B. Bettelheim *La fortezza vuota. L’autismo infantile e la nascita del sé*, Milano, Garzanti, 1976.

⁷¹ L’illuminazione è prodotta da generatori autoportanti.

⁷² Cfr. D. Heller-Roazen, *Ecolalie*, cit.

otica kristeviana⁷³. Lingua come disconnessione dall'austerità fonematica e dai canoni disciplinanti della grammatica e della sintassi, ossia come opposizione alla normatività del linguaggio ("Legge del Padre" come Autore) alla quale si oppone la "vocalizzazione selvaggia" del bambino radicata nel biologico. Lingua, quindi, come regressione alchemica che fa il pari del sangue, dello sperma, dell'urina, dei fluidi vitali. A queste manifestazioni si affianca la dizione catatonica di frasi brevi, singole parole e domande ripetute, proferite come se si trattasse della ripresentazione automatica di segmenti tratti da una vecchia pellicola americana, con un difetto di godimento⁷⁴.

La voce, che non è funzione della parola ma il luogo in cui si rende manifesto il posto pulsionale del soggetto, costituisce qui un'ulteriorità radicale rispetto a qualsiasi ruolo di scambio o di negoziazione sociale. Posto di fronte alla scatola-tomba dei suoi genitori-fantasma, Amleto, infatti, dissimula con le sue *frasi fatte* un'inter-locuzione con i personaggi ammutoliti del dramma (ridotti a giocattoli di peluche): alterazione radicale della *sin-tonia* dei due circuiti – trasmettitore e ricevitore – dentro i quali oscilla la frequenza in cui si espleta la possibilità di qualsiasi dialogo (drammatico).

Con-fuso nella rappresentazione (patologica) del coro genitoriale della sfera pre-edipica della voce, Amleto vive l'incesto masturbatorio con la madre, si auto-allatta, precipita allo stadio sadico-anale, nudo, gioca con le feci, prima di rinserrarsi nella posizione definitiva, quella fetale che sembra preludere a una nuova nascita. Il diaframma diacronico, dentro il quale si espleta la sua presenza (anche vocale), è quello che muove dall'ABORTO al PARTO, danza alla rovescia che coincide con il regredire all'infanzia fino ai recessi intra-uterini del feto, attraverso lo stadio del mollusco, figura della decostruzione scheletrica (del CsO di Deleuze-Guattari), emblema della mancanza ancestrale di qualsiasi preordinamento statutale e organicistico, invalidazione di qualsiasi ordine assunto a sistema, compreso quello linguistico.

Dentro questo quadro, la parola si scopre collusa con una serie di manifestazioni corporee. Il linguaggio è secrezione. Bolle di saliva e sputi, rutti e singulti, flautismi, peti, persino un'evacuazione diarroica⁷⁵ sono le forme dell'espressione di Amleto, vettore regressivo e interiorizzato di una lingua che ritorna a galla come bassa materialità, fino al suo grado più abietto⁷⁶, con il risultato di liquefare i limiti, di rendere equorei i confini tra morte e vita, di ridare al corpo (della lingua) un'immagine palustre, fangosa, molle all'inverosimile, capace di celare in sé l'enigma dell'essere e, contemporaneamente, del non-essere.

⁷³ Per la nozione di *Chora semiotica* rimandiamo a Platone, *Timeo*, 50d; J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit.; A. Cavarero, *Corpo in figure*, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 91-101; Id., *A più Voci*, cit, in particolare pp. 146-153.

⁷⁴ Cfr. L. Pigozzi, *Autismo e marcatura sonora*, in *A Nuda Voce*, pp. 72-80.

⁷⁵ Simulata con "una grossa peretta da clistere caricata con una miscela di acqua, orzo e farina",

R. Castellucci, *Amleto*, in *Epopoea della polvere*, cit., p. 38. pp. 72-80.

⁷⁶ Cfr. J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, cit.; Y.A. Bois-R. Krauss, *L'informe: istruzioni per l'uso*, cit.

3.1.1 Un canto palingenetico

Amleto sta zitto, poi urla, emette sibili, balbettii, sottili grumi vocalici com-misti a secrezioni salivari. Di nuovo tace, scrive e cancella⁷⁷, infine canta. Nella V Stazione “della morte”, Amleto cade in ginocchio sul posto, pulisce lo spazio soffiando e scansando la polvere con la mano destra con la quale impugna una pistola. La posa a terra come fosse un oggetto di culto e poi, con un biberon in bocca, (“come fosse acqua benedetta”), comincia a percorrere il perimetro del suo “quartier generale”. In un crescendo sempre più confuso si accumulano tutti i suoni dei motori della scena che, d’un colpo, smettono d’udirsi mentre Amleto proferisce il *Victimae Paschalis Laudes*⁷⁸.

Nella scena della *morte-già-avvenuta* come marcia regressiva fino all’aborto vissuto nel grembo materno, Amleto letteralmente recita la sequenza *Dominica Resurrectionis, Ad Missam in die* senza esibire la deferenza che l’enuciamento meriterebbe e inocula nella sua vocalizzazione una possibilità del dire, e con esso un germe di rinascita-(resurrezione)⁷⁹. Amleto afasico pronuncia infine – ad alta voce – il suo canto salvifico.

La preghiera, lingua culturale e culturale *per eccellenza*, è pronunciata come se il parlante articolasse le parole senza volerlo. Si tratta di una recitazione automatica, di una ripetizione in senso stretto, che mette in sordina la sua condizione di porta-voce. In questo caso la voce non esprime il testo, è semmai il testo che ri-ferisce di una voce, si potrebbe dire parafrasando Michelle Poizat⁸⁰.

L’aspetto davvero rilevante di questo profluvio verbale ecolalico⁸¹ in un altro idioma organizzato in canto (culturalizzato) è che esso, in quanto ripe-

⁷⁷ Sulle implicazioni delle scritte in scena, delle permutazioni linguistiche e delle cancellazioni, fenomeni strettamente connessi al tema della voce cfr. di chi scrive, il Capitolo II della tesi di Dottorato in Studi Teatrali e Cinematografici, DMS/Università di Bologna, *Oltre il pregiudizio del testo*, tutor M. De Marinis, 2009.

⁷⁸ R. Castellucci, *Amleto*, in *Epopea della polvere*, cit., p. 40. Insieme ad altre quattro sequenze medievali, *Victimae Paschalis Laudes* è preservato nel *Missale Romanum* pubblicato nel 1570 in seguito al Concilio di Trento. Il testo di questa sequenza è stato musicato, a cominciare dal canto gregoriano, da molti compositori del Rinascimento e del Barocco. La versione pronunciata da Amleto è mancante del verso 10 [*Credendum est magis soli Mariae veraci Quam Judaeorum Turbae fallaci*]. Si tratta di un’interdizione riconducibile a una versione attualmente in uso nella Chiesa Cattolica.

⁷⁹ “È come una goccia che cade in un ambiente estraneo di bruttezza e di insopportabilità, come una gemma contenuta in un castone misterioso. Amleto sdraiato che canta mi risuona” – afferma Castellucci – “come una specie di aurora, di piccola luce, di speranza di luce, quanto meno, l’unico possibile punto di partenza per un altro lavoro. Un canto che mi corrisponde come una promessa”, R. Castellucci, *Amleto secondo Romeo Castellucci*, cit., p. 101.

⁸⁰ M. Poizat, *The Angel’s Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*, Cornell Univeristy Press, Ithaca, New York-Londra, 1992, p. 145.

⁸¹ “Ecolalia: Fenomeno di ripetizione e imitazione verbale (di sillabe, intere parole o parti di frasi), che compare fisiologicamente verso la fine del primo anno di vita e si prolunga fino verso i tre anni, nel quale il bambino risponde alla parola dell’adulto con una sorta di melopea vocale. L’ecolalia attesta la presenza di un substrato sensomotorio in via di definitiva maturazione. Il linguaggio ecolalico è patologicamente presente anche in alcune turbe del linguaggio come afasie, autismo, turbe psicotiche”, in *Dizionario di Linguistica e di filologia, metrica, retorica*, a cura di G.L. Beccaria, Torino, Einaudi, 1996, p. 295.

tizione di parole, è un tratto distintivo dei comportamenti autistici⁸², la cui comparsa è spesso indicativa del raggiungimento di un livello più avanzato di elaborazione linguistica. In *Ecolalie* Daniel Heller-Roazen, che impiega questo termine per indicare l'eco di ciò che precede il linguaggio, dà a questa patologia un significato inedito, riconducendola alle radici più profonde del linguaggio stesso, laddove ogni lingua va considerata l'eco di un'altra di cui continua a portare testimonianza. In altre parole, l'ecolalia denota un fenomeno piuttosto raro, un disturbo del linguaggio nel suo uso abituale in cui risuona la babele giubilatoria infantile la cui cancellazione rende possibile la parola. Roman Jakobson, a questo proposito, scrive che il bambino che impara a parlare imita, in ecolalie, il balbettio che una volta era suo.

In Amleto il comportamento ecolalico è espressione di un sintomo contraddittorio. Quella vocalizzazione compulsiva e litanica appare, al contempo, come sintomo della *crisi* del linguaggio e come simbolo di una reintegrazione (momentanea) del soggetto nel luogo della pronuncia. L'impiego di questa sequenza è evidentemente isolato da qualsiasi intento comunicativo, sebbene con essa Amleto sembri risalire alla condizione *che rende possibile* ogni concreta comunicazione. Si tratta, di fatto, di una espressione-senza-segnale in cui si esercita la capacità di emettere suoni articolati, in cui si comincia ad avere dimestichezza con i vuoti tra i fonemi, dalla cui combinazione dipendono i morfemi dotati di significato, insomma la *potentia loquendi*.

Amleto consegna la propria prestazione locutoria alla mera emissione di suoni articolatori. Nel proferire la sua preghiera in forma di canto, espone se stesso in quanto sorgente di enunciazioni e innesco obliato di una possibile voce significante, laddove è messa-in-scena la sua de-negata capacità di dirsi, dando *prova* di poter parlare solo perché *rappresentato come parlante*. L'orazione religiosa, in definitiva, regola e potenzia la sua afasia.

In *Quando il verbo si fa carne*, il filosofo Paolo Virno mette chiaramente in relazione la pronuncia religiosa, le modalità del suo proferimento, la componente mnestica che ad essa si associa, con i tratti peculiari del linguaggio egocentrico del bambino – proprio quelli da cui dipendono la formazione dell'autocoscienza e il principio di individuazione – che sono indissolubilmente connessi ai processi di vocalizzazione⁸³.

⁸² G. Ramaglia-C. Pezzana, *Capire l'autismo*, Roma, Carrocci, 2004, pp. 12-27. "Una tipica caratteristica del linguaggio delle persone autistiche è l'ecolalia, ovvero la ripetizione di parole o intere frasi precedentemente ascoltate. [...] È frequente che il soggetto utilizzi anche il medesimo tono di voce di chi pronuncia la frase che diventerà ecolalica". Nel lessico medico-linguistico l'ecolalia designa generalmente una ripetizione automatica di parole altrui, un fenomeno che, fin dal diciannovesimo secolo, è stato oggetto di studio principalmente della psichiatria.

⁸³ *Ivi*, p. 68. "La preghiera ad alta voce, che tanta importanza ha nel culto religioso, prolunga e sviluppa il linguaggio egocentrico infantile. Ne eredita certe funzioni salienti. Ne riprende sfacciatamente, sia pure complicandole a dismisura, le tipiche modalità: [...] dà luogo a una sequela di "monologhi collettivi", in cui predominano l'ecolalia, la tabulazione, l'annuncio di ciò che si sta dicendo o si vuol dire".

Il bambino si stacca dalla vita preindividuale allorché si manifesta, agli altri e a sé medesimo, come portatore singolare della facoltà del linguaggio, particolare sostrato della potenza biologica di parlare. La preghiera rinnova quel distacco. Avvalorata o ripristinata, dunque, l'individuazione del parlante. È tuttavia evidente che la necessità di avvalorare o ripristinare si avverte soltanto quando si è alle prese con una *crisi*⁸⁴.

Segnalando il disfarsi regressivo dell'individuazione, la preghiera è da intendersi come un'*ontogenesi alla rovescia*⁸⁵, ovvero una marcia all'indietro verso quella realtà preindividuale da cui il soggetto si emancipa parzialmente durante l'infanzia, condizione che amleto-autistico ripercorre alla rovescia in una forma regressiva. Pronunciando parole in latino medioevale, Amleto mette in moto l'emissione di suoni, il movimento della lingua contro il palato, la vibrazione delle corde vocali, lo spostamento d'aria. Pur garantendo l'integrale autoriflessività dell'"io parlo" (che esclude l'altro) come espressione del lavoro degli organi fonatori, questa partitura riferita lo colloca "in quella terra di nessuno che è la competenza linguistica in quanto requisito biologico-potenziale della specie"⁸⁶. La vocalizzazione, qui *faculté de langage* allo stato puro, è nuda performatività. Quell'Amleto, che scrive il proprio aborto, alla fine, con l'atto della preghiera, annuncia la propria affermazione ad *essere* laccanamente come mancanza. Qui la voce, dandosi nella sua abissale anestesia affettiva, resta enigmatica, non invoca né interpella, non pulsa di picchi prosodici, non presenta marcature intonazionali e, nella sua autoreferenzialità senza godimento, rende inadeguata la parola e impossibile la sua decodifica nell'ascolto⁸⁷.

4. La phoné-fantasma di Bock & Vincenzi

La voce è il vettore dell'esperienza più prossimo all'inconscio.
Jacques Lacan

La vicenda artistica del duo londinese Bock & Vincenzi⁸⁸ si colloca dentro un vettore afasico in cui la voce, oggetto (perduto) del desiderio, irriducibile alla parola e al linguaggio, appare, sulla superficie del testo spettacolare come corpo fantasmatico, come qualcosa che promana da un'alienazione primordiale.

Prima di evidenziare la natura di questo oggetto vocale, occorre inquadrare l'imprescindibile cornice dentro la quale si colloca. Ogni evento del teatro di

⁸⁴ *Ivi*, p. 69.

⁸⁵ *Ivi*, p. 70.

⁸⁶ *Ivi*, p. 64.

⁸⁷ Cfr. L. Pigozzi, *Autismo e marcatura sonora*, cit., pp. 72-80.

⁸⁸ La storia della compagnia prende avvio nel 1995 dall'incontro del regista Simon Vincenzi (formatosi come scenografo e designer) e del coreografo Frank Bock, sodalizio che si interrompe nel 2007, anno in cui prende avvio il progetto *Operation Infinity*, ideato esclusivamente da Vincenzi.

Bock & Vincenzi si configura come un intreccio di tempi e ritmi eterogenei, dove poter indagare le nozioni di memoria e oblio, stati di coscienza e forme di dissociazione dell'io, strategie di esercizio del potere e controllo mediatico, ripercuotendo lo spazio scenico di valori psichici, di figurazioni ottiche dotate di una pasta psichica percepita come fluido mesmerico.

I temi menzionati, annodati attorno a un nucleo ideativo fortemente concettuale, valgono deleuzianamente come ritornelli che risuonano all'interno di una processualità in continua trasformazione, in modo tale che l'opera acquisti complessivamente l'aspetto di una materia ossessionata in continua elaborazione. Questa sorta di *refrain* finisce per generare un immaginario riconoscibile in una sf(u)ocatura della relazione fra scena-in-presenza e accaduto *altrove*. Si tratta di operazioni spettacolari che mettono in azione una dinamica agonistica tra immagine, figure, presenza vocale e tessuto sonico tale da produrre e illudere una soglia d'indecidibilità tra accaduto e accadimento, tra enunciazione ed enunciato, tra percepito e simulato, visto e visibile, udito e udibile; indecidibilità capace di aprire buchi nella catena della vigilanza spettatoriale.

Parafrasando Barthes si può parlare, nel caso di Bock & Vincenzi, di eventi come espressioni di un teatro del godimento, per quell'attitudine che hanno di collocarsi in uno stato di perdita, per quella capacità di sconfortare (forse fino a un certo stato di noia⁸⁹) e, al contempo, di far vacillare le assise culturali e percettive dello spettatore, la consistenza dei suoi gusti, dei suoi valori e dei suoi ricordi, mettendo in crisi il suo rapporto col linguaggio⁹⁰. Queste strategie attivano dei modi d'investigazione che evocano alla scena la possibilità di rivolgersi all'invisibile, all'indicibile, collocando il teatro in una diegesi polimorfa e imprevedibile, il cui perno coincide con una sorta di Club Silencio, come nella trama dissestata di *Mulholland Drive*⁹¹.

Un dato immediatamente rilevante, riscontrabile sia nel progetto *invisible dances...* (1999-2006)⁹² che in *Operation Infinity* (2007- ancora in corso di

⁸⁹ Si tratta in più di un caso di eventi spettacolari molto lunghi caratterizzati da una continua ricorrenza degli stessi moduli scenici legati a processi di deprivazione sensoriale e induzione di stati ipnotici.

⁹⁰ R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 83.

⁹¹ D. Lynch, *Mulholland Dr.* (*Mulholland Drive*), Les Films Alain Sarde, 2001.

⁹² *invisible dances... a theatre work in three acts* (1999-2006), ideato da Frank Bock & Simon Vincenti. Regia di Simon Vincenti; coreografie di Frank Bock; musiche di Luke Stoneham; Luci di Chahine Yavroyan; video di Andy McGregor; testi di Fiona Templeton & James Brown. Il progetto si compone di 27 blocchi operativi (performance, fasi laboratoriali e incontri teorici) e tre momenti spettacolari: ATTO I: *invisible dances... from afar: A show that will never be shown* Composto da: un sound work per telefono; una campagna pubblicitaria di Duncan MacAskill; una pubblicazione di Lewis Nicholson con fotografie di Henrik Thorup-Knudsen. (2004); ATTO II: *invisible dances... L'Altrove*, Biennale: 37th International Theatre Festival, Venezia (2005); ATTO III: *invisible dances... Here As If They Hadn't Been, As If They Are Not. An Epilogue*, Bruxelles, Kunstenfestivaldesarts (2006). Cfr. F. Bock-S. Vincenzi, *Invisible Dances - from Afar: A Show That Will Never Be Shown*, London, Artsadmin, 2004. Per le articolazioni della voce nelle diverse fasi del progetto *invisible dances...* cfr. di chi scrive, *La Foresta dei Sinthomi. L'Altrove, l'intrattenimento del terrore e l'istanza allucinatoria del verbale nella scena di Bock & Vincenzi*, in *Oltre il pregiudizio del testo*, cit.

sviluppo)⁹³, è che questo teatro tenta di far scollare le consuete cornici funzionali dei paradigmi teatrali, e si presentifica come una *communitas* di sonnambuli, performer e spettatori soggetti a un potere occulto.

Gli spettacoli e le fasi si costruiscono come quadri distopici, abitati da figure che valgono, in modo ambivalente, sia come vettori psichici che come figure di migranti, rifugiati, apolidi⁹⁴. Inoltre, questi eventi performativi sono determinati dall'urgenza di assecondare un'istanza processuale che li colloca di diritto nel solco di quella tendenza – tipicamente duchampiana e cageana – segnata dall'abbandono progressivo di un orizzonte di senso totalizzante e pervasivo. Si allude all'idea che sia valido solo il lasciato in sospeso, il suggerito, che si concreta in scena sotto forma di ammutolimenti, di ritorni allucinati del verbale, in tracce audiovisive opache, voci salmodianti, spiazzamenti percettivi prodotti da presenze anamorfiche operanti sia a livello ottico che sonico-vocale⁹⁵.

Sollevando apparentemente un problema relativo alla “referenza” in senso saussuriano, quelle messe in atto da Bock & Vincenzi sono pratiche di “deferimento”, come a voler suggerire che ogni significante non può essere spiegato altrimenti che con il ricorso ad un altro significante. Riorganizzare i segni scenici in base a questa idea di *deferimento* significa innescare moduli rappresentativi dotati di una qualità processuale in cui sono in gioco strategie di desoggettivazione, non il corpo ma la corporeità⁹⁶, non il senso ma la significabilità, non la parola ma il suo corpo sonoro come *prius* indifferenziato, vocalico, traccia fantasmatica.

⁹³ OPERATION INFINITY PROJECT, indagine spettacolare ideata esclusivamente da Simon Vincenzi, si sviluppa nelle seguenti fasi: *The Crimes of Representation*, The Curtain Theatre di Londra (2007); *The Infinite Pleasures of The Great Unknown. Introducing Troupe Mabuse* (2010) portato in scena nei maggiori festival e teatri europei tra cui Theater der Welt e Tramway di Glasgow, Inteatro di Povelrigi. È definito work-in-development la performance *CLUB EXTINCTION* presentata al Laban Center (novembre 2009) e successivamente al club The Arches (marzo 2010) di Londra, ricerca che continua ad essere sviluppata su web e nightclub. *The Ouroboros Recordings* sono da intendersi, invece, come una serie di eventi paralleli, mentre *King Real Against The Guidelines* rappresenta uno sviluppo installativo del progetto. La performance *LUXURIANT. Within The Reign of Anticipation* ha avuto due fasi di sviluppo presso l'Istituto Svizzero di Roma e Crisalide Festival di Forlì (2010); *Naked Singularities* è una performance di due minuti ospitata al Barbican di Londra (aprile 2011). www.operationinfinity.org

⁹⁴ Per cogliere le implicazioni politiche di queste figure, cfr. G. Agamben, *Al di là dei diritti dell'uomo*, in *Mezzi senza fini*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996; Id., *La politica dell'esilio*, in “DeriveApprodi”, Anno VII. n. 16; Id., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995; Id., *Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

⁹⁵ Per la nozione di anamorfico, cfr. il capitolo VII, *L'anamorfico*, in J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 78-89.

⁹⁶ Ad aver argomentato su questo cambiamento di paradigma nella scena contemporanea è E. Pitozzi, *La “figura” oltre l'attore: verso un'estetica digitale*, in “Culture Teatrali”, n. 13, 2005, numero monografico dedicato ad un *Seminario sull'attore*, a cura di Marco De Marinis.

4.1. Voce dissociata e risonanza corporea⁹⁷

In un passaggio del saggio-in-forma-di-film, *The Pervert's Guide To Cinema*⁹⁸, il filosofo sloveno Slavoj Žižek, conducendo un *tour de force* (psico) analitico tra alcuni dei più grandi film della storia del cinema (di cui occupa fisicamente lo scenario), si sofferma ad analizzare la nozione di voce attraverso l'elaborazione filmica che Fritz Lang dà della figura di Dottor Mabuse. Genio criminale dedito a travestitismo e ipnosi, nemico assoluto dell'ordine costituito, Mabuse è, infatti, tratto a soggetto di tre film di Lang, ideati nell'arco di un quarantennio (dal 1922 al 1960) a partire dal poliziesco di Norbert Jacques⁹⁹. Riferendosi al momento finale de *Il testamento del dottor Mabuse* (1933), in cui il criminale appare come una pronuncia senza corpo, e dunque senza gola, Žižek individua nella voce, che fluttua liberamente, un aspetto traumatico, una straordinaria *monstrazione* (per usare un termine lacaniano) della sua dimensione fantasmatica, laddove si rende visibile che essa – non appartenente a un corpo – è oggetto (a), ritorno del reale, in cui si produce l'eclissi del soggetto che scompare nell'assoggettamento alla voce¹⁰⁰.

È proprio la figura di Mabuse a essere il perno drammaturgico e concettuale intorno a cui ruota tutto il progetto *Operation Infinity*, che riflette sull'idea di teatro d'intrattenimento, di finzione (scenica) e lo fa mettendo in crisi i diversi livelli di simulazione/dissimulazione, reale/fittizio del *proprium* teatrale. Gli episodi che lo compongono¹⁰¹ sono definibili come indagini singolari sulle devianze negative del potenziale spettacolare, riflessioni sulla manipolazione ideologica compiuta tramite controllo mediatico, propaganda e forme di comunicazione fusionale. *The Infinite Pleasure of the Great Unknown* (2008) – spettacolo sul quale ci soffermiamo più diffusamente – ne è una delle fasi salienti. Il nodo finzionale, su cui si fonda l'evento teatrale, vede una presunta Troupe Mabuse alle prese con la creazione di una forma di intrattenimento del terrore, annunciato da una precisa strategia comunicazionale (cartelli pubblicitari, news letter, *sandwich-man* e bodyguard).

Prima di entrare nel merito della questione che più ci interessa, occorre restituire il paesaggio di pericolo e di controllo telepatico che accoglie lo spettatore. *The Infinite Pleasure of the Great Unknown*, concepito attorno a un'idea di *loop* inconcluso, si designa, infatti, come una sorta di *kammerspiel* del terrore, un universo allucinato in bilico tra scenari della cinematografia espressionista e topoi apocalittici che alludono a quello *shock of recognition* proprio degli

⁹⁷ Alcuni dei seguenti nodi concettuali sono stati sviluppati da chi scrive in occasione dell'intervento *In The Reign Of Translation*, presso Chisenhale Dance Space, 16 luglio 2009, sezione del festival London Dance International 09, momento di riflessione teorica del laboratorio *The physical resonance of the dissociated voice* condotto da Vincenzi.

⁹⁸ *The Pervert's Guide To Cinema* di Sophie Fiennes, 2006.

⁹⁹ Cfr. R. Bellour, *L'Ipnosi-cinema*, in *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Macerata, Quodlibet, 2008.

¹⁰⁰ S. Žižek, *The One Measure of True Love is: You Can Insult the Other*, intervista a cura di S. Reul-T. Deichmann, in "Spiked", 15 novembre 2001, <http://www.spikedonline.com/Printable/00000002D2C4.htm>

¹⁰¹ Vedi nota 93.

immaginarci *science fiction*. I segni scenici giocano volutamente alla creazione di un'ambiguità percettiva. L'attivazione di fenomeni di inibizione sensoriale, la presenza di forme di eccitamento ottico per via di luci pulsanti, l'uso opacizzante e diffuso di diverse fonti luminose, la suscettibilità sonica prodotta per sottoeccitazione acustica di un *drone* presente come fruscio continuo (che produce un ovattamento generante una sensazione di nebbia), concorrono a fare della scena una sorta di fenomenologia dello stato ipnotico. Si tratta di aspetti che cooperano a deconfigurare la frontalità dello spettacolo per gettare lo spettatore in una dimensione aprospettica, in cui, come in una bolla di suoni e vociferazioni, possa galleggiare immerso nel quadro dell'immagine, sottoposto a sfide e provocazioni percettive sempre maggiori.

La scena, dentro cui il gioco finzionale prende corpo, è uno spazio sommerso da spazzatura, detriti, sacchetti di plastica, ordigni dotati d'innesco e conto alla rovescia, allarmi intermittenti, telecamere che spiano gli spettatori. I performer si muovono in gruppo, obliati dietro uno schermo che campeggia al centro di una scena abbuaiata. Le loro azioni, segnate da una marca gestuale spasmodica e schizomorfa, sono catturate in presa diretta da una telecamera a infrarossi e proiettate sulla garza di proiezione che le colloca dentro un'aura dagherrotipica, un bianco-nero d'opacità sinistra. Su un monitor, precluso allo sguardo dello spettatore, si svolgono le vicende de *Il testamento del dottor Mabuse* di Lang e si intuisce che il ritmo serrato, il clima angoscioso, le sequenze di inchiesta del film sono tradotte nella partitura nervosa e a scatto dei performer, che labiano in modo spasmodico il sonoro, facendo dell'orefizio buccale porta d'accesso per ripercuotere il corpo come risuonatore (vuoto). Si tratta di una sostanza acustica insinuante che fa da tappeto continuo. Presente per tutta la durata dello spettacolo (più di due ore), assume la valenza di un'allucinazione uditiva così melliflua da diventare elemento di depistaggio del visibile. L'aspetto rilevante è che la bocca di questi performer-(assoggettati), ridotti dagli infrarossi a figure larvali (per via della patina sepiata dell'immagine), risulta amplificata come orifizio, grazie all'uso di una colorazione d'intenso color nero che tinge labbra, lingua e denti. Il playback di questa bocca nero-incavo-corporeo¹⁰², esasperata da una spinta articolazione mandibolare, che non emette vibrazione della gola di carne, rende la "voce" un corpo allucinato e fantasmatico sulla scena. Qui si rende visibile quella che, in termini lacaniani, si può indicare come una *schisi* tra voce e organi fonatori¹⁰³. La voce si dà, cioè, "separata" dal soggetto (come accade nell'osservazione clinica di alcuni fenomeni psicotici), presenza esterna che perseguita, minaccia, incombe sul soggetto. L'allucinazione auditiva reifica, esteriorizza, prende corpo come

¹⁰² Va sottolineato che l'orifizio buccale è messo in diretta connessione con gli impulsi fisici profondi dell'ano di cui diventa esplicitamente doppio quando i performer, nell'intermezzo che indico come "danza del buco del culo", calandosi i pantaloni, esibiscono (impresso su un'impercettibile mutanda) una forma circolare di colore nero (circa 10 cm di diametro) posizionata all'altezza dell'ano.

¹⁰³ Cfr. M. Cavallo, *Lo sguardo e la voce. Al di là della fenomenologia della percezione*, in "INformazione Psicoterapia Counselling Fenomenologia", n. 7, 2006, pp. 38-51, in particolare il paragrafo *La voce non è parola*.

se fosse un oggetto, uno scarto, urina o feci, come immagine dell'altro.

Ci ricorda Jacques-Alain Miller che “la voce appare nella sua dimensione d'oggetto quando è la voce dell'altro”¹⁰⁴. Questa intima alterità, prodotta nel cuore del soggetto racconta della struttura di divisione che attraversa ogni umano, in cui si rende palese la presenza della voce di un altro che lo abita. *L'altro della voce* è ciò che resiste alla presa e che è strutturalmente nella dimensione della perdita¹⁰⁵. L'impossibilità di dire da parte del performer – fatto oggetto anamorfico – fa sì che il suo corpo, non più fonte d'emissione, si dissipi a favore di una voce che aleggia insinuante (nel suo corpo divenuto diaframma di dissociazione) e fuori controllo (nello spazio circostante), risuonando come degenerazione di un soggetto senza io (in senso lacaniano-beniano), del singolo senza genere, del simulacro senza origine.

4.2 Pulsione invocante e dimensione linguistica paradossale

La rappresentazione della voce come bordo tra carne e vuoto, intesa come *risonanza e riverbero invocante* nel corpo, si complica per farsi bordo tra corpo e linguaggio (e tra desiderio e angoscia)¹⁰⁶.

Per brevissimi istanti, micro-frammenti del film di Lang appaiono sul grande schermo, mentre ai lati della scena, di tanto in tanto, figure nere – simili ai kamikaze ceceni del teatro Dubrovka – buttano sacchetti d'immondizia, distruggono fogli in appositi tritacarte impiegati come disturbatori sonici, e intermezzi *grotesque* inscenano danze “del buco del culo”. L'apparizione in carne ed ossa di una figura dai tratti *queer*, in abito da sirena dark, contribuisce a esasperare i *frame* teatrali in uno spazio saturo di disturbi. Questa presenza di difficile collocazione pronuncia un riarrangiamento priscopatico di *Beginning to see the light* dei Velvet Underground. È un playback, con il microfono tenuto bassissimo, in cui la temperatura sonora calda e molle delle parole registrate ed evocate dal vivo, vale – tale è per le sirene omeriche – sia come *ligurè* (suono flessuoso) che come *oidè* (registro sapienziale del canto, luogo di trasmissione di un sapere divenuto sfingeo sillabario d'inquietudini¹⁰⁷).

La sensazione generale è quell'instabilità, del fuori controllo, dove tutto è continuamente spinto sull'orlo di un cominciamento sempre differito. Quello che, infatti, la presunta compagnia Mabuse tenta di mettere in scena è il dramma shakespeariano di *King Lear*. D'improvviso, come si trattasse di un *lapsus* filmico, fa la sua apparizione un'imponente figura nera, incappucciata (cattu-

¹⁰⁴ Cfr. l'intervento sulla voce di Jacques-Alain Miller al Convegno di Ivry, in J.-A. Miller, *Jacques Lacan et la voix*, in *La voix, colloque d'Ivry*, La lysimaque, 1989, tr. it. J.-A. Miller, *Lacan e la voce*, in “*Agalma*”, Milano, 1988, p. 57. Cfr. inoltre la formulazione lacaniana di voce (e sguardo) come oggetti pulsionali (insieme a feci, seno, fallo, flusso urinario), J. Lacan, *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974, p. 821; anche Id., *Il Seminario. Libro XI*, cit., pp. 187-194.

¹⁰⁵ L. Pigozzi, *A Nuda Voce*, cit., p. 214.

¹⁰⁶ È proprio trattando dell'angoscia che Lacan, (*Il Seminario. Libro X. L'angoscia 1962-1963*, Torino, Einaudi, 2007) è praticamente costretto a parlare della voce.

¹⁰⁷ A. Cavarero, *A più voci*, cit., pp. 117. Sulla voce delle Sirene si rimanda in particolare a *Il destino delle Sirene*, pp. 115-129; L. Pigozzi, *A Nuda Voce*, cit., pp. 195-210.

rata in presa diretta e restituita sullo schermo come una presenza spettrale). La bocca di questo dimesso Leviatano è celata, eppure egli sembra essere il portavoce di ciò che si ode. Si tratta dell'audio pre-registrato di alcuni passi del dramma, che si avvertono distintamente allorquando il fruscio generale è, per un momento, placato. In simultanea, una didascalia – proiettata sullo schermo – presenta lo stesso frammento testuale ridotto a *melting pot* di parole in italiano, tedesco, inglese, voci auliche, termini sconosciuti e altri inequivocabilmente shakespeariani. Si tratta del testo di *King Lear* ri-tradotto (dall'inglese all'italiano, e al tedesco, e viceversa) con il sistema del traduttore automatico on-line Babel Fish.

La voce-audio (di Mabuse o di Lear, o di chi?) che dis-dice il testo presenta una qualità stereotipata, povera di prosodia e timbro; si rivela isolata da qualsiasi affetto, sprovvista di tonalità pulsionale. Impoverite di gamma tonale, le parole del dramma, divenute *acousmètre*¹⁰⁸, disconnesse cioè dalla fonte che dovrebbe proferirle, sprofondano in qualcosa di inorganico. Straniera a chi parla, questa voce fa in modo che il linguaggio non esploda in qualche punto soltanto, ma nel complesso del suo essere detto. Espropriata tanto all'attore, quanto al personaggio, e anche al suo simulacro audiovisivo, trasmette un distacco e un'assenza che non è riconducibile alla sola illusione del dire. Questa voce è rimossa dal testo, allontanata da esso, dall'azione e ancor più da chi la pronuncia, come se si trattasse di un oggetto vocale disincorporato. Essa è qui puro reale traumatizzante in cui il soggetto, nella condizione dell'essere parlato, scopre di *essere soggetto* a qualcosa, cioè all'oggetto perduto. La voce evidenzia così il *non-luogo* da cui il soggetto (alienato¹⁰⁹) parla, e rivela la posta in gioco in ogni voce, cioè il suo essere perduto, in quanto versione dell'*oggetto a*, frammento residuale della Cosa, inafferrabile, non essendo "propriamente un oggetto, ma un'assenza, buco e rimpianto di un oggetto"¹¹⁰.

Questa voce senza bocca genera nello spettatore un sentimento d'estraneità che coincide con quel momento in cui si è di fronte a una voce-Cosa che sembra autonomizzarsi e pararsi davanti al soggetto in tutta la sua mostruosa ingovernabilità di "voce dell'altro"¹¹¹, forma di un reale che non risponde più agli usuali comandi del soggetto, di un reale che non risponde più a regole conosciute.

4.3 Voce-oggetto e lalangue

Nel tra-vaso interlinguistico compiuto con Babel Fish, le unità del discorso si stratificano in salti temporali (andate e ritorni) che li separano dalla fonte originaria. La lingua di Shakespeare, quella dell'autore per eccellenza della tradizione del dramma occidentale, viene letteralmente masticata in un mec-

¹⁰⁸ Cfr. la nozione di sonoro acusmatico (ripresa da Pierre Schaeffer) in relazione alla rappresentazione filmica in M. Chion, *La voce al cinema*, Pratiche, Parma, 1990, (ed. orig. 1982).

¹⁰⁹ Alienazione nel senso lacaniano, cfr. J. Lacan, *Il seminario, Libro XI*, cit.

¹¹⁰ L. Pigozzi, *A Nuda Voce*, cit., p. 204.

¹¹¹ J.-A. Miller, *Lacan e la voce*, cit., p. 57.

canismo, fittizio e artificiale, di uso e riuso¹¹². La *texture* verbale è estenuata in un *melange* di materiali linguistici spuri, che fanno collassare la lingua dentro maglie morfologiche e sintattiche altre, sebbene ne siano garantite le singole unità. Rimangono come in un setaccio i termini desueti o quelli dismessi del repertorio linguistico attuale, quelli che il vocabolario moderno non riconosce. Il processo di traduzione pone le parole a un crocevia di pluriversi possibili: intersezioni, biforcazioni, cancellazioni e incessanti reiscrizioni dei segni cancellati per ri-tracciarli in un vero delirio pluridiscorsivo. Si tratta di materiate tracce mnestiche, quasi fossero ancora presenti le *larve* delle esistenze vitali che agivano nella lingua, come fossero fantasmi fissati nella persistenza di orme poliglote, relitti derivati dall'integrazione di natura e artificio. Si profila un atto linguistico come una strategia "selettiva del tempo passato"¹¹³, un passato che non si compone in discorso se non per segni indecifrabili, parole sconosciute, lessemi incomprensibili.

Il fatto che su questo *grammelot* meccanico aliti la voce elettronica e disincarnata del testo originale di *King Lear*, di cui si suppone sia la traduzione, finisce per evocare, per paradosso, una sorta di mito dell'origine del linguaggio (o forse la "lingua pura" di cui parla Walter Benjamin?¹¹⁴), ma al contempo rimanda all'idea di una Babele¹¹⁵ come spargimento di quei lavori vocalici pre-linguistici che la cultura occidentale ha disconosciuto, reso marginali, resto, residuo devocalizzato¹¹⁶.

Nell'assemblare parole e grafemi, glosse in parte significanti e in parte prive di significato, simultaneamente al tracciato fonemico riconoscibile del testo, si determina un surplus di espressività ritmica, un godimento fonico e vocalico a cui le tracce scritte rimandano in assenza, designando uno spazio critico che investe la voce come irriducibile pulsionale.

Questo raffinamento intensivo della lingua è *lalangue*, riconoscendo con Jacques-Alain Miller che tale nozione lacaniano – in chiara opposizione alla nozione di *langage* – non è da intendersi come una struttura, "non è un oggetto inserito in una sincronia. Essa comporta una dimensione irrimediabilmente diacronica, essendo essenzialmente alluvionale. È formata da depositi che si accumulano per i malintesi e le inversioni linguistiche di ciascuno"¹¹⁷. In essa

¹¹² Gettando uno sguardo sull'intero percorso creativo, Martin Hargreaves osserva con puntuale lucidità un aspetto strettamente connesso al problema che stiamo toccando, quando sottolinea che Bock & Vincenzi, piuttosto che rifiutare un certo "repertorio", si rivolgono a individuare come il momento vivo dell'azione possa contenere e includerne il suo disfacimento non attraverso la rinuncia aprioristica, ma proprio nell'articolazione e nella stratificazione segnica ordita in tracce residuali e marginali che emergono come elementi portanti della scrittura scenica, in M. Hargreaves, *L'Altrove*, in *Pompei il romanzo della cenere*, catalogo de La Biennale di Venezia 37° Festival Internazionale del Teatro, Milano, Ubulibri, 2005, p. 53, estratto dal saggio *invisible dances... in a boby of text*, pubblicato in Bock & Vincenzi, *invisible dances... from afar: a show that will never be shown*, London, Artsadmin, 2004, p. 125-134.

¹¹³ G. Steiner, *Dopo Babele*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 104.

¹¹⁴ Cfr. W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus* (1962), Torino, Einaudi, 1995, pp. 39-52.

¹¹⁵ Cfr. P. Zumthor, *Babele. Dell'incompiutezza*, Bologna, il Mulino, 1998.

¹¹⁶ Cfr. A. Cavarero, *A più voci*, cit., in particolare pp. 43-52.

¹¹⁷ J.-A. Miller, *Il monologo dell'apparola*, in "Psiconalisi", 20 luglio-dicembre 1996, p. 27.

è in gioco una fisicità, un erotismo, una corporeità che si esalta nell'amplificazione (del) significante, di "quel ricco strato del vocalico da cui il significante [...] sorge"¹¹⁸.

In questa concezione dello spazio scenico, come paesaggio linguistico dal corpo smembrato, divenuto *engagement didascalico* barbaro, stratificato e pluriscorsivo, balbettamento di una lingua-eco-perduta, la voce è letteralmente amplificata nella sua dimensione oscena e traumatica. E il punto essenziale di questo discorso non è l'evaporazione del senso che queste azioni producono, ma il loro incontro traumatico con l'abisso che è la voce stessa. In questa direzione, il teatro di Bock & Vincenzi fa della rappresentazione la vicenda di un *non-luogo* (a procedere) che provoca e tocca il non-sistema del Reale. Siamo di fronte a ciò che Massimo Recalcati definisce il grande motivo dell'estetica anamorfica, che è infatti quello dell'opera d'arte come incontro, attraverso l'organizzazione significante, con il reale in quanto irriducibile a tale organizzazione¹¹⁹. L'oggetto-voce, divenuta *monstrazione* obliqua, produce una funzione d'annientamento del soggetto, della sua rappresentazione, poiché lo scuote e lo barra, rivelandolo, in ultima istanza, come impossibile a raffigurarsi, come eccedenza esclusa dalla presa del significante, incapace di essere porta-voce.

¹¹⁸ L. Pigozzi, *A Nuda Voce*, cit., p. 70.

¹¹⁹ M. Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicanalitica*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 52-61.

Ernani Maletta

AZIONE VOCALE: DISCORSO MUSICALE E POLIFONIA SCENICA

Introduzione

Uno dei maggiori problemi che un attore incontra nella costruzione del proprio “discorso di attuazione” teatrale, risultato dell'intreccio dei differenti percorsi creativi, è rappresentato dalla grande difficoltà derivante dall'uso della voce in scena. A questo proposito, Jerzy Grotowski è categorico: “Credo che nella formazione degli attori la maggior parte degli errori si commettano nell'ambito degli esercizi vocali”¹. Nella scena contemporanea – dove la parola non risulta più essere il principale punto di riferimento per la creazione teatrale – si vanno sempre più evidenziando gli aspetti non verbali del discorso vocale, intrinsecamente legati ai parametri musicali. A questo riguardo, mi sento di affermare che la difficoltà incontrata dagli attori è dovuta principalmente alla mancanza di fondamenti, in particolare quelli derivati dall'universo musicale, i quali generalmente non vengono appresi attraverso una metodologia adeguata. Pertanto, questo articolo si incentra sull'importanza dei principi e dei concetti sistematizzati e codificati dalla musica per la creazione scenica e, in particolare, per una piena utilizzazione delle potenzialità vocali da parte dell'attore. Nello specifico, ci si è concentrati sulla ricerca di Francesca Della Monica, le cui proposte di lavoro considerano il linguaggio musicale come un punto di riferimento imprescindibile.

Questa trattazione è un approfondimento dei temi della mia tesi di dottorato² che, a sua volta, si lega al mio percorso professionale artistico e accademico. Nella ricerca per il dottorato, ho sviluppato il concetto di *attuazione polifonica*, tema di riferimento anche per il presente testo.

1. Il concetto di polifonia

Il termine polifonia deriva dal greco e significa molti suoni, varie voci. È generalmente riconosciuto come proprio dell'universo musicale e, in tale contesto, si riferisce a una musica nella quale due o più linee melodiche – o voci – vengono eseguite simultaneamente, autonomamente in maniera equipollente. È importante precisare che, in origine, il termine *voce* non implica necessariamente un'espressione sonora. Difatti una delle sue possibili accezioni è il *diritto di manifestare un'opinione, un punto di vista particolare, l'espressione di un'individualità, indipendentemente dal mezzo usato per farlo*. Questa af-

¹ J. Grotowski, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, p. 154.

² E. de Castro Maletta, *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*, Doutorado em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais/Brasil (UFMG), Belo Horizonte, 2005.

fermazione ci permette di estendere l'idea di polifonia a universi non esclusivamente sonori, senza che sia necessario ricorrere all'uso della metafora. Il termine, infatti, è diventato proprio di diversi altri ambiti di conoscenza. È stato per primo Mikhail Bakhtin ad applicarlo alla letteratura e, riferendosi all'opera di Fëdor Dostoievskij, a mettere in evidenza “una molteplicità di voci e coscienza indipendenti e inscindibili e un'autentica polifonia di voci equipollenti”³. Bakhtin parte dal concetto di *dialogismo*, l'elemento costitutivo di qualsiasi discorso che, anche nel caso che derivi da un'unica persona, sarà dialogico, poiché la parola di un interlocutore sempre viene attraversata dalla parola dell'altro. A tal proposito, Barros scrive:

Il dialogismo viene concepito come uno spazio d'interazione tra l'io e il tu, tra l'io e l'altro, all'interno del testo. Questo spiega i frequenti riferimenti che Bakhtin fa al ruolo dell'“altro” nella determinazione del senso o la sua insistenza nell'affermare che nessuna parola è nostra, ma porta in sé la prospettiva dell'altra voce⁴.

In generale, la polifonia è intesa come caratteristica di discorsi che incorporano dialogicamente vari punti di vista. È importante sottolineare che la polifonia indica la possibilità che un linguaggio si intrecci ad altri linguaggi, facendoli propri, fino a creare un discorso polifonico.

1.1 La natura polifonica del Teatro – L'attuazione polifonica

La semiologia teatrale ha trattato ampiamente la natura “intersemiotica” del Teatro. Secondo Bogatyrev, “una rappresentazione teatrale è una struttura composta da elementi che pertengono a differenti arti: poesia, arti plastiche, musica, danza, ecc. Ogni elemento porta con sé in scena vari altri elementi”⁵. In questo senso, si può affermare che il discorso scenico comprende una simultaneità di discorsi provenienti da quelle differenti dimensioni artistiche:

Il discorso dell'attore sul palco è un sistema assai complesso; trasporta con sé quasi tutti i segni del discorso poetico [...]. In certi casi, la funzione predominante del discorso drammatico di un personaggio non sta nel contenuto del discorso stesso, ma nei segni linguistici che denotano la nazionalità, la classe, ecc., di chi sta parlando. Il contenuto del discorso, in questo caso, è espresso da altri segni drammatici, quali il gesto⁶.

In altre parole, il discorso teatrale, oltre che verbale, è anche gestuale, plastico e musicale. Il che si accorda con quanto Marco De Marinis afferma quando

³ M. Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2002, p. 4.

⁴ D. Pessoa de Barros-J.-L. Fiorin, *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*, São Paulo, Editora da USP, 1999, p. 3.

⁵ P. Bogatyrev, *Os signos do teatro*, in J. Guinsburg et al. *Semiologia do teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 84.

⁶ *Ivi*, pp. 75-76.

considera lo spettacolo teatrale

come un'occorrenza discorsiva complessa, risultante dall'intreccio di più materie espressive organizzate da vari codici e sottocodici (che nel loro insieme costituiscono una struttura testuale), e attraverso la quale si producono significazioni e si realizzano atti comunicativi, anche in relazione ai diversi contesti pragmatici d'enunciazione⁷.

Pertanto, nella scena teatrale coesistono varie *istanze discorsive* che dialogano tra loro, in modo tale che, pur volendo preservare l'autonomia del teatro, se ne può affermare la natura polifonica nella misura in cui il discorso teatrale è composto da diversi discorsi artistici simultanei e equipollenti. In tal senso, il concetto di attuazione polifonica si riferisce ai molteplici discorsi artistici che l'attore fa propri per costruire il suo percorso di attuazione. L'artista scenico, avendo incarnato i principi fondamentali di questi discorsi, sarà capace di appropriarsi delle voci autoriali – e cioè, dei diversi percorsi espressi dalle figure artistiche che concorrono alla creazione dello spettacolo – e sarà in grado di agire polifonicamente. A questo proposito, è importante mettere in evidenza che, nonostante ci si riferisca principalmente all'attore, il concetto di attuazione polifonica si estende all'operato di tutti gli artisti coinvolti nella creazione teatrale. È da precisare che non si tratta di esigere da un attore un multi-virtuosismo tecnico. Quello che gli si propone, invece, è di incarnare i principi fondamentali dei differenti percorsi e di sviluppare la capacità di stabilire un dialogo tra di essi. Così, ad esempio, non è necessario che un attore sia un cantante o uno strumentista esperto per riuscire a cantare o a suonare uno strumento con sensibilità e musicalità, purché si sia appropriato di quei principi che gli permetteranno di dare un senso scenico al proprio discorso musicale. Tanto più che l'espressione della musicalità in scena scaturisce naturalmente dalla scoperta delle possibilità ritmiche, di intonazione e intensità, indispensabili per proferire un testo. Pertanto, benché un attore sulla scena non si avvalga di azioni che rendono esplicita la sua musicalità o la sua espressività corporea o plastica, queste ultime saranno comunque presenti nella sua performance. A questo riguardo, nella mia tesi, propongo all'attore di incarnare i concetti fondamentali delle molte forme di espressione artistica come uno dei principi che lo preparano a una pratica teatrale polifonica.

2. Il pensiero musicale come organizzatore della scena teatrale

Diversi pensatori e creatori teatrali hanno messo in evidenza l'importanza del discorso musicale come organizzatore della messinscena. A tal proposito è importante ribadire che il discorso musicale al quale mi riferisco va molto al di là della rappresentazione concreta restituita attraverso il canto o l'esecuzione strumentale, ed include tutti i parametri dell'universo sonoro, che molte

⁷ M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1992, p. 10 (1 ed. 1982).

volte rimangono impliciti nell'azione teatrale senza però perdere la propria importanza per la costruzione della scena. Mejerchol'd, in particolare, fa riferimento esplicito alla musica come discorso intrinseco e fondamentale per la creazione scenica. Picon-Vallin mette in rilievo l'importanza del ruolo del discorso musicale nel teatro di Mejerchol'd, il quale diceva: "La musica è il miglior organizzatore del tempo in uno spettacolo. Per parlare in maniera figurata, il gioco dell'attore è il suo duello con il tempo. E qui la musica è la sua migliore alleata"⁸. Allo stesso modo, possiamo riferirci ad Artaud, Barba, Wilson, Brecht, Grotowski, Kantor, Lepage, Stanislavskij. Fernandino ha fatto una mappatura dei fondamenti dell'interazione Musica-Teatro, presentando il pensiero di moltissimi maestri di teatro che hanno utilizzato la Musica come elemento attivo nella costruzione scenica⁹.

Muovendoci tra gli studi prodotti nell'ambito accademico brasiliano, è possibile enumerare altri lavori che, in varie forme, affrontano questo tema. Valença propone un interessante parallelo fra i pensieri teatrali e musicali, dal periodo predrammatico/tonale, passando per l'apogeo del dramma e del tonalismo, fino alla crisi di queste due forme e all'avvento del post-dramma e della musica contemporanea oltre la tonalità¹⁰. Utilizzando il concetto di *mousikê* – che amplia l'idea della musica al di là del suono e includendo "qualsiasi forma organizzata e ordinata nel tempo", Cintra arriva a considerare la musica come principio organizzatore della messinscena¹¹. A sua volta, Oliveira, attraverso il contrappunto tra i concetti musicali di ritmo e dinamica, ne analizza le caratteristiche, presentandoceli come organizzatori del pensiero scenico¹². Tutti questi autori ribadiscono l'imprescindibile importanza dell'apprendimento dei principi fondamentali del discorso musicale nel processo di formazione dell'artista teatrale.

3. La necessità di strategie metodologiche proprie del discorso scenico

Nella mia pratica artistica e accademica la ricerca sull'attuazione polifonica si è mantenuta in un continuo divenire. Nel corso del tempo è venuto evidenziandosi un principio importante per la formazione dell'artista teatrale nonché per la comprensione profonda dei concetti delle molteplici forme dell'espressione artistica. Una volta che il Teatro ha fatto propri concetti sviluppati e sistematizzati da altri campi del sapere, si rende necessario trovare una strategia pedagogica, propria del discorso scenico, che conferisca a quei

⁸ B. Picon-Vallin, *Le jeu de l'acteur chez Mejerchol'd et Vakhtangov*, Paris, Laboratoires d'études théatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents, T. III, 1989, p. 35.

⁹ J.R. Fernandino, *Música e Cena. Uma proposta de delimitação da musicalidade no teatro*, Belo Horizonte, Mestrado em Artes-EBA, UFMG, 2008, p. 136.

¹⁰ E.G. Valença, *Paralelos entre ação teatral e direcionalidade musical*, Belo Horizonte, Mestrado em Artes-EBA, UFMG, 2010.

¹¹ F. Cintra, *A Musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro*, São Paulo, Doutorado em Artes-ECA, USP, 2006, p. 95.

¹² J. Castilho de Oliveira, *O ritmo musical da cena teatral. A dinâmica do espetáculo de teatro*, Salvador, Doutorado em Artes Cênicas-Escola de Teatro, UFBA, 2008.

concetti nuovo significato. Per questo, ad esempio, gli attori non dovrebbero apprendere i fondamenti della musica con la stessa metodologia utilizzata dai musicisti. A tal proposito, Fernandino si riferisce allo sviluppo di una pedagogia scenico-musicale “che stabilisce interazioni e trasporta l’applicazione di attività musicali prestabilite nel contesto teatrale e attività teatrali nel contesto musicale”¹³.

Nel mio percorso di formatore di attori – in particolare, dal 1994 con il Grupo Galpão¹⁴ e con il regista Gabriel Villela¹⁵ – sono andato sperimentando diverse azioni nell’intento di trovare strategie che facilitino l’apprendimento di concetti musicali al servizio della scena teatrale. All’inizio, l’obiettivo era di lavorare con il canto in scena, in modo tale che la molteplicità di azioni realizzate simultaneamente ad esso, invece di comprometterlo, contribuissero a rafforzarne il senso teatrale. Pertanto ho creato una serie di esercizi che contribuiscono a realizzare azioni discorsive simultanee. A tal proposito, Moreira, attore e regista tra i fondatori del Galpão, riferisce:

Gli esercizi nei quali Ernani propone che cantiamo le musiche eseguendo un’azione corporea che richiede concentrazione mentale e fisica sono estremamente efficaci. Cantare eseguendo una coreografia di passi e battiti di mano, per esempio. [...] L’idea è quella di fare qualcosa sempre più difficile, in modo tale che successivamente quello che dobbiamo fare risulti più semplice¹⁶.

I risultati ottenuti mi hanno stimolato a sviluppare una strategia pedagogica, per l’insegnamento dei parametri musicali, rivolta all’attore. In tal senso, si è rivelata assai importante la problematica del reperimento di strumenti didattici che contribuiscano a rendere meno astratto il fenomeno musicale e che siano in relazione con diverse forme di espressione artistica i cui fondamenti son presenti nella polifonia scenica – ad esempio, le forme e i colori caratteristici delle arti plastiche.

Una seconda questione ugualmente fondamentale riguarda il fatto che l’apprendimento dei parametri musicali si stabilisce soltanto attraverso l’esperienza corporea. Rispetto a questo, possono essere citate importanti figure nel campo dell’educazione musicale, tra i quali ricordo almeno Émile Jaques Dalcroze, musicista e pedagogo svizzero, punto di riferimento per molti maestri del teatro. Nelle sue parole: “Sogno un’educazione musicale in cui il corpo stesso svolga il ruolo di intermediario tra i suoni e il nostro pensiero, diventando lo strumento diretto dei nostri sentimenti”¹⁷.

¹³ J.R Fernandino, *Música e Cena*, cit., p. 139.

¹⁴ Gruppo teatrale brasiliano, fondato nel 1982, riconosciuto per la sua capacità di comunicare al pubblico la proposta di un teatro popolare che agisce nella terra di mezzo tra il palcoscenico e la strada. Nel 2000 è stato invitato a presentare la sua messinscena di *Romeo e Giulietta*, con la regia di Gabriel Villela, a Londra, per l’inaugurazione del nuovo Globe Theatre.

¹⁵ Regista, scenografo e costumista, Villela è uno dei più premiati artisti brasiliani degli ultimi quindici anni.

¹⁶ E. da Luz Moreira, *Grupo Galpão: diário de montagem. Livro 2. A Rua da Amargura*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003, p. 41.

¹⁷ É.J. Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l’educazione*, a cura di L. Di Segni-Jaffé, Torino, EDT/SIEM, 2008, p. 4.

Insieme alla realizzazione di numerosi spettacoli, la mia pratica come professore è stata un'esperienza determinante nella ricerca di una sistematizzazione di quelle strategie corporee. Tra gli strumenti di ricerca sviluppati, è da menzionare una proposta di notazione ritmica da me creata, nella quale vengono utilizzate forme geometriche, colori e misure, in una combinazione di linguaggio plastico, matematico e musicale per facilitare l'apprendimento della lettura e della scrittura ritmica al servizio della scena teatrale¹⁸. Quanto detto fin ad ora, getta le basi per la trattazione dell'argomento che costituisce il principale tema di questo articolo, vale a dire la creazione vocale e, più specificatamente, l'importanza dei parametri musicali per l'utilizzo della voce in tutta la sua potenzialità scenica.

4. La questione della voce scenica

Riguardo alla svalutazione della dimensione semantica della parola, caratteristica della scena contemporanea, De Marinis afferma:

Credo che in tutta la storia del teatro occidentale non esista un altro periodo storico che abbia conosciuto un attacco simile a quello mosso dal Novecento contro la parola quale principale mezzo d'espressione drammatica (anche se – è il caso di precisarlo subito – quasi mai questo attacco intendeva produrre, o comunque ha prodotto, la sua espulsione completa e definitiva dalla scena)¹⁹.

Sotto questo aspetto, l'azione vocale passa a valorizzare i suoi aspetti non verbali, mettendo in evidenza diversi altri parametri che sono, peraltro, i fondamenti del discorso musicale. De Marinis mette in evidenza l'importanza del ruolo della voce – specialmente riguardo alla sua musicalità – nelle trasformazioni che sono avvenute nella creazione teatrale durante il XX secolo. Nelle sue parole:

La voce, non in quanto parola o linguaggio, cioè *entità semantica*, ma in quanto suono ed espressione corporea, cioè *entità vocalica* al di qua e al di là del significato, è stata una delle risorse più avanzate delle rivoluzioni teatrali contemporanee, ai fini del superamento della rappresentazione verso un teatro dell'azione efficace. Voce come grido, balbettio, sussurro, gemito, borbottio, onomatopea, melismo, canto. Voce come strumento musicale in dialogo con le sonorità strumentali e corporee²⁰.

Lo studioso pone in risalto che “la novità forte del XX secolo è stata quella di mettere l'accento sulla ‘poesia scenica’, cioè sulla poesia come ‘forma’ della

¹⁸ Cfr. E. de Castro Maletta, *O ensino dos parâmetros fundamentais do discurso musical para o artista cênico: uma proposta de estratégia pedagógica. Caderno de Encenação: publicação do Curso de Graduação em Teatro*, Belo Horizonte, EBA/UFMG, vol. 2, n. 9, pp. 17-32, 2009.

¹⁹ M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 129.

²⁰ Cfr. *supra*, in questo volume, M. De Marinis, *Geroglifici del soffio: poesia-attore-voce fra Artaud e Decroux nel Novecento teatrale*, pp. 11-38.

composizione teatrale”, in modo che, invece di “portare (riportare) la poesia (letteraria) sulla scena”, la proposta è quella di “fare poesia con la scena”²¹. Sotto questo aspetto, vengono messi in evidenza i parametri non semantici della parola, ossia, i parametri sonori direttamente collegati alla sua musicalità. Rispetto a questo, De Marinis focalizza la sua attenzione sulle ricerche di Artaud e Decroux, dimostrando la vicinanza fra la *scena-poesia-voce* del primo ed il *mimo vocale* del secondo.

Ancora sulla valorizzazione della musicalità della parola nella scena contemporanea, dobbiamo parlare del regista americano Robert Wilson che, in una delle prime fasi del suo lavoro, ebbe come ispiratore Christopher Knowles, un bambino autistico che giocava con il linguaggio come fosse un rompicapo e creava poesie decostruendo le parole di uso quotidiano. Dunque il lavoro di Wilson da sempre si è caratterizzato per un uso intenso della parola, che ne valorizza la struttura musicale e plastica a discapito di quella semantica. Successivamente, Wilson ha messo in evidenza l’aspetto puramente sonoro del linguaggio, giocando con il suono e con la musicalità delle parole, ricercando strutture fonetiche nelle quali il suono, il timbro, il tono e la durata, e non la sintassi o la semantica, diventano i criteri di coerenza.

Indipendentemente da questo trattamento extra-verbale della parola, e cioè anche in una proposta scenica nella quale il discorso verbale sia presente, è da sottolineare che la creazione contemporanea esprime la dimensione polifonica dell’azione vocale scenica, nella misura in cui, a lato del discorso semantico, tenti ugualmente di valorizzare il linguaggio musicale, plastico/visuale, intrinseco alla parola. Perciò, quando l’attore non riesce a percepire tutta una serie di elementi che stanno alla base del discorso verbale – in particolare gli aspetti legati alla sua musicalità, come il ritmo, l’intonazione, l’intensità e la sonorità timbrica – si ha una sopravvalutazione dell’aspetto semantico della parola che va a impoverire il potenziale espressivo della creazione scenica.

Tra coloro che mettono in evidenza la musicalità intrinseca alla parola come strumento attivo nella creazione dell’azione drammatica, Shakespeare è il faro assoluto – ad esempio, occorre citare la sonorità generata dal gioco fonetico e nel ritmo proprio del testo in versi. Rispetto a questo, Kristin Linklater dice che “le principali tracce verso la topografia di una determinata scena in un’opera di Shakespeare si trovano nella sua dinamica ritmica”²².

Secondo Cicely Berry, nell’opera di Shakespeare “quando il ritmo si spezza o diventa irregolare, questo significa che sta accadendo qualcosa di drammatico, tanto nell’ambito dell’azione, tanto in quello dei sentimenti o del comportamento del personaggio”²³. In particolare, la struttura ritmica del *pentametro giambico*²⁴ e delle sue varianti contribuisce in maniera fondamentale a definire

²¹ *Ibidem*.

²² K. Linklater, *Freeing Shakespeare’s voice: the actor’s guide to talking the text*, New York, Theatre Communications Group, 1992, p. 122.

²³ C. Berry, *The Actor and the Text*, New York, Applause Theatre Books, 1992, p. 53.

²⁴ Un *piede giambico* consiste di due sillabe (o di due parole monosillabiche), la prima delle quali non è accentata a differenza della seconda. Questo designa una determinata struttura ritmica *debole-forte* o *corto-lungo*. Un pentametro giambico è un verso di cinque piedi giambici.

la direzione della messinscena e dei personaggi, cioè “è su questa forma primitiva che vengono fatte le variazioni che sempre ci parlano della condizione del personaggio”²⁵. In realtà, sia che si pensi a Shakespeare, Wilson, Artaud, Mejerchol’d o a qualsiasi altra proposta estetica, sostengo che l’apprendimento dei fondamenti dei parametri musicali è imprescindibile per poter utilizzare la voce in tutte le sue potenzialità sceniche, non solo per esprimere la pienezza del discorso verbale ma, anche, per enfatizzare il ruolo sperimentale della voce, che in una scena contemporanea deve essere prevalentemente non verbale. In questa prospettiva si colloca il lavoro di Francesca Della Monica, artista e ricercatrice che studia i temi della vocalità, della musicalità e della polifonia, e che ha sviluppato negli anni una metodologia rivolta alla formazione e alla creazione artistica.

4.1 Francesca Della Monica

Artista e pedagoga italiana, Della Monica conduce una ricerca originale sulle diverse possibilità della voce e della musicalità nell’ambito teatrale contemporaneo, attraverso una propria metodologia. Da molti anni, partecipa al lavoro di importanti compagnie e istituzioni, in particolare la Fondazione Pontedera Teatro, dove opera come docente e come coordinatrice dei progetti di formazione artistica; la Compagnia Lombardi-Tiezzi, con cui collabora da oltre venti anni, e la Compagnia Verdastro-Della Monica, che ha fondato nel 1999, con l’attore e regista Massimo Verdastro, nell’ottica di coniugare l’esperienza attoriale con quella musicale, lavorando sulla drammaturgia contemporanea. Parallelamente alla realizzazione di spettacoli, questa compagnia svolge attività didattica e formativa.

Della Monica è conosciuta per la sua esperienza e predilezione per lo studio delle notazioni non convenzionali della voce nella nuova musica. Il suo particolarissimo percorso artistico l’ha portata a incontri e collaborazioni significative con musicisti come John Cage – che per la sua voce ha composto e adattato alcuni “solo” –, Sylvano Bussotti, Aldo Clementi, Daniele Lombardi, tra gli altri, e a partecipare a numerose rassegne di musica contemporanea in Italia e all’estero. Ha inciso due CD dedicati a musiche di Cage, uno dei quali presenta la registrazione dal vivo del concerto tenuto a Firenze nel 1992 in presenza dell’autore. Tra i numerosi seminari e conferenze dedicati alle problematiche della vocalità e alle nuove grafie per la voce, occorre citare *Analisi della vocalità di Carmelo Bene* – di cui è uno dei più importanti punti di riferimento in Italia. Per quanto riguarda la ricerca vocale, Francesca Della Monica, è considerata una delle maggiori esperte in Europa, sia per l’aspetto tecnico che per quello creativo, con una solida conoscenza tanto delle tecniche tradizionali quanto delle esperienze sperimentali e d’avanguardia – frutto di una formazione eclettica che riunisce la Filosofia, l’Archeologia, la Musica, il Teatro e le Arti Visive. Rappresenta l’Italia nell’ambito dell’Istituzione *Giving Voice of*

²⁵ C. Berry, *The Actor and the Text*, cit., p. 59.

Wales, uno dei più importanti organismi di ricerca europea nell'ambito degli studi sulla vocalità. Attraverso l'archeologia, Della Monica ha sviluppato un'abilità unica nello "scavare", con il suo udito, il corpo di tutti quelli con cui lavora, riuscendo – al contempo – a percepire il fenomeno vocale in una forma piena e intrecciando polifonicamente una percezione della voce allo stesso tempo tecnica ed espressiva. Così ci mostra che tecnica ed espressività non si escludono a vicenda e invece, insieme, creano un unico concetto tanto bello quanto complesso. Sul lavoro di Francesca, Roberto Bacci afferma:

La voce come vibrazione, parola e canto, corpo, intelligenza di sé, cultura e storia umana, memoria, relazione con l'altro e con il mondo, relazione con la verticalità. Il lavoro di Francesca Della Monica scende nella profondità della voce, portando alla luce un nutrimento, spesso nascosto e sconosciuto, per i suoi allievi. Lo fa con una dolcezza inflessibile e infaticabile che permette, a chi la segue, di ritrovare la vita di uno strumento che consideriamo smarrito in una pratica quotidiana sorda di noi stessi²⁶.

Occorre citare i risultati del suo lavoro in collaborazione con la Casa Laboratório – centro di formazione e creazione teatrale, diretto da Cacá Carvalho e Bacci a São Paulo/Brasile, in collaborazione con la Fondazione Pontedera Teatro –, in particolare negli spettacoli *A Sombra de Quixote*, dall'opera di Cervantes, e *O Homem Provisório*, ispirato a Guimarães Rosa, per i quali Della Monica ha costruito un magnifico spazio scenico-sonoro attraverso le voci. Qui, oltre alla qualità tecnica dell'emissione vocale, si poteva notare come la ricchezza di possibilità nell'uso della voce contribuisse alla costruzione di sonorità divenute poi elemento della messinscena, e che andavano a costituire uno dei linguaggi di cui la drammaturgia polifonica dello spettacolo si componeva. Nelle parole del regista Carvalho,

il lavoro di Francesca è unico, con una metodologia che tende a stimolare il potenziale creativo degli alunni con cui lavora. La sua capacità di stimolare l'attore creativo, l'attore che ha come obiettivo il superamento degli orizzonti e come principio di lavoro l'espressione sonora dell'uomo, fanno di Francesca un'artista rara in quello che si può chiamare l'universo sonoro e plastico-vocale di un artista teatrale²⁷.

Negli ultimi anni, la Della Monica si è dedicata a un percorso incentrato su *Il Satyricon*, straordinario progetto della Compagnia Verastro-Della Monica sul grande romanzo dell'antichità, attribuito a Petronio Arbitro. Prendendo le mosse dalla peculiarità della compagnia che è di coniugare esperienza attoriale e musicale, il progetto propone un gruppo di lavoro interdisciplinare, formato da attori, drammaturghi, musicisti, scenografi e video-artisti, in un procedimento polifonico di scrittura scenica trasversale a linguaggi, materiali e tecnologie. Per questo, la riscrittura teatrale di alcuni episodi del grande romanzo è stata affidata a otto significativi autori italiani. Quindi, ne sono scaturite otto

²⁶ Testimonianza rilasciata in un'intervista del 24 novembre 2010.

²⁷ Testimonianza rilasciata in un'intervista del 16 settembre 2009.

drammaturgie inedite, denominate *Capitoli*, allestite dapprima autonomamente e poi in tappe successive, infine confluite in un allestimento comprensivo dei molteplici contributi autoriali. Il progetto si propone inoltre di coinvolgere artisti in formazione, attraverso fasi laboratoriali e sinergie con Centri e Scuole di formazione e di perfezionamento per le Arti Sceniche e Visuali. Parallelamente al lavoro artistico, Della Monica insegna all'Accademia di Belle Arti di Brera/Milano, dove porta avanti un tipo di lavoro che ha forti legami con il tema della polifonia, proponendo un contrappunto tra linguaggio sonoro e visuale attraverso lo studio dei ritmi e dei tempi del *Paesaggio-Sonoro*²⁸. Il corso investiga, quindi, la tematica della sinestesia nella percezione della realtà acustica e visiva, dell'acustica vocale nei differenti ambienti e l'analisi del dialogo tra suono ed immagine nei metodi di composizione della drammaturgia musicale nei differenti contesti artistici. Riguardo alle basi filosofiche del suo lavoro nel Teatro, è lei stessa ad affermare:

Progettare un percorso formativo sulla vocalità nella pratica teatrale è un compito arduo ed entusiasmante che richiede una trattazione estremamente profonda poiché è proprio in questo ambito che si intersecano tutte a un tempo le moltissime dinamiche e fenomenologie della *phonè*. Diremo anzi che questo tipo di ricerca determina e induce un riesame delle categorie fondamentali del pensiero e dell'azione teatrale oltre che del pensiero e dell'agire *tout court*.

È impensabile concepire un itinerario euristico nel campo della vocalità credendo di non dover fare i conti con concetti quali il tempo, lo spazio, l'identità, la relazione, l'armonia, la polifonia, l'archetipo, la storia, il mito, la finitezza, la possibilità [...], solo per citarne una parte. La pratica e il training vocale non possono essere concepiti come una ginnastica incosciente o preminentemente muscolare ma al contrario devono rendere possibile vedere, sentire e infine incarnare la realtà di queste grandi categorie e non solo pensarle.

Se quindi risulta imprescindibile un itinerario che sviluppi la coscienza funzionale dello strumento fonatorio (e ovviamente dell'apparato respiratorio e di risonanza), questo non potrà rimanere avulso da un quadro di significati e di implicazioni oltremodo compositi. Fare altrimenti tradirebbe l'essenza della materia e trascurerebbe il fatto che ogni persona, indipendentemente dall'aver fatto una ricerca sul tema della propria vocalità, è portatrice di un sapere vocale complesso e articolato, e di una cultura dell'agire fonico specializzata e individualmente caratterizzata²⁹.

Tra i principi fondamentali del suo lavoro vocale, incentrato su problematiche complesse, imprescindibili per l'attore e per la creazione teatrale, risultano di particolare importanza:

a) *La necessità di rappresentare e di preservare l'identità vocale del soggetto fonante*. Si tratta di ricercare una qualità sonora che sia peculiare alla "persona vocale", la identifichi pienamente, si mantenga tale in tutta l'estensione vocale e che non si alteri nel passaggio dal parlato al cantato. Per man-

²⁸ R.M. Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Milano, Unicopli, 1985.

²⁹ Testimonianza rilasciata in un'intervista del 27 agosto 2010.

tenersi fedeli a questo compito, Della Monica propone il seguente percorso esplorativo:

- Lo studio dei parametri e delle dinamiche musicali a partire dal materiale fonico che forma la parola – le funzioni e le peculiarità vocalica e consonantica, l’articolazione e il significato del bilanciamento vocalico consonantico nel fonema, nella parola e nella gestualità vocale.
- Lo studio e il significato dell’estensione vocale nel parlato e nel cantato, nella dimensione privata e pubblica, nell’espressione verbale ed extra-verbale; significato del passaggio e dei passaggi; estensione vocale e omogeneità fonica; la “persona vocale” e i luoghi dell’estensione; estensione vocale e musicale.
- Lo studio delle relazioni fra personalità vocale e intonazione: l’incarnazione del suono; la relazione tra intonazione, spazio, velocità gestuale, intensità e tra movimento gestuale e musicale; le differenti modalità dello stonare e loro interpretazione; la relazione tra suono e parola nell’intonazione.

b) *La voce come uno strumento di comunicazione con l’altro*. Il movimento vocale, invece di rimanere nello spazio intorno al soggetto fonante o tornare verso quest’ultimo, deve estrolettersi alla ricerca di una comunicazione con l’altro. A questo riguardo, un’espressione emblematica ricorrente del lavoro di Della Monica è “prima la parola, poi il suono”. Secondo questa prospettiva, “ancora prima dell’attacco vocale sarà imprescindibile che il soggetto fonante apra la propria percezione e il proprio corpo ad uno spazio relazionale in cui la parola e il suono sono condivisi con l’interlocutore”³⁰. Per questo, Della Monica propone:

- Lo studio della gestione dei differenti linguaggi nel gesto vocale: logico e mitico; emozionale e analitico; verbale e musicale; melodico e armonico; il tempo della parola e il tempo del pensiero; emissione e giudizio.
- Lo studio delle dimensioni individuali e collettive dell’azione vocale: la gestione dello spazio relazionale e del ritmo nelle azioni vocali individuali e collettive; la gestione armonica delle azioni vocali e collettive.

c) *Lo studio della dimensione spaziale nell’azione vocale*. Per rendere efficace la comunicazione di cui si è parlato, la voce non appena emessa deve proiettarsi pienamente nei differenti tipi di spazio nei quali l’azione vocale prende significato. Per questo Della Monica propone:

- Lo studio delle diverse dimensioni spaziali coinvolte nell’azione vocale: lo spazio fisico; lo spazio visibile e lo spazio possibile; lo spazio relazionale e le prossemiche; lo spazio personale; lo spazio logico.
- Lo studio dell’interazione fra questi differenti spazi.
- L’esercizio, nel cantare e nel parlare, della visualizzazione del movimento della voce che radialmente raggiunge i diversi spazi. In questo aspetto, l’ese-

³⁰ *Ibidem*.

cuzione simultanea di movimenti corporei, specialmente delle braccia, con l'espansione della schiena, si mostra come una strategia che contribuisce significativamente a ottenere questo obiettivo.

Per raggiungere questi risultati, Della Monica si serve di una metodologia polifonica nella quale dialogano il linguaggio filosofico, plastico e musicale, componendosi in una strategia didattica. In particolare, con riferimento al tema di questo articolo, risulta evidente, nel lavoro di questa insegnante e artista, l'imprescindibilità dai principi dell'universo musicale. Parlando a tal proposito, il regista Federico Tiezzi afferma: "Nelle sue componenti essenziali di ritmo, tempo e armonia, la musica è parte integrante del lavoro [di Della Monica] sulla recitazione"³¹. Proponendo la propria metodologia di lavoro sulla voce, Della Monica sottolinea come essa debba implicare un approccio interdisciplinare :

Si dovranno affrontare pratiche e argomenti intimamente correlati all'esplorazione della materia vocale, tesi allo sviluppo delle capacità percettive acustiche e sinestetiche, all'acquisizione di abilità di formalizzazione della fenomenologia vocale e alla presentazione delle esperienze peculiari della voce in ambito etnomusicologico, sperimentale e artistico³².

Tra i diversi temi, pratiche e discipline alle quali si riferisce, particolarmente importanti vengono considerati:

- L'esplorazione del *Soundscape*, frutto della teorizzazione di Murray Schaeffer, che investiga l'ambiente naturale, antropizzato, urbanizzato, artificiale, a partire dalle evidenze e dalle relazioni sonore esistenti al suo interno.
- Lo studio e la pratica di notazioni convenzionali e non convenzionali della voce e il conseguente incontro delle differenti arti del teatro, della musica, poesia e arte grafica nel concorrere alla traduzione segnica di nuovi parametri espressivi per la parola.
- La pratica improvvisativa e, dunque compositiva, come palestra di sperimentazione della fenomenologia del suono vocale e dei parametri della polifonia, della ritmica, dell'armonia, della relazione spaziale.
- La conoscenza delle differenti forme e pratiche della cultura vocale in ambito etnomusicologico e nelle esperienze sperimentali della musica dal Novecento ai giorni nostri, della poesia concreta, del lettrismo e ovviamente del teatro contemporaneo.

³¹ F. Tiezzi, *Il laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, a cura di A. Nanni, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, p. 25.

³² Testimonianza rilasciata in un'intervista del 27 agosto 2010.

5. Conclusione

Insieme all'importanza dell'acquisizione dei principi dei diversi linguaggi artistici da parte dell'attore in formazione, in particolare per quanto riguarda l'utilizzazione piena e creativa del suo potenziale vocale – che è stato il fuoco principale di questo articolo –, vorrei mettere in evidenza, a guisa di conclusione, il fatto che qualsiasi processo di montaggio di uno spettacolo teatrale dovrebbe poter contare sulla partecipazione attiva di tutti gli artisti e collaboratori responsabili dei diversi ambiti di creazione che, dialetticamente, hanno uguale influenza nel processo creativo dell'attore – interferendo significativamente nella sua azione vocale. Così, parallelamente alla lettura drammatica di un testo scritto, dovrebbe essere proposta quella musicale, quella corporea e plastica. Se questo non avviene dall'inizio, saremo sempre sorpresi da voci intrusive, che non hanno avuto l'opportunità di partecipare alla creazione della polifonia scenica, e che appariranno nel mezzo o alla fine del processo, alterando tardivamente, e spesso in forma facilmente equivocabile, le direzioni precedentemente stabilite. È necessario, dunque, che tutti gli artisti coinvolti nella creazione teatrale siano capaci di appropriarsi dei diversi linguaggi creativi, attraverso una formazione orientata da principi e pratiche che permettano loro di incarnarne i concetti fondamentali e di riconoscerne il vocabolario essenziale, per non rimanere sordi o insensibili alle interferenze delle tante voci che, assieme, compongono il discorso scenico.

Tihana Maravič

L'ANDIRIVIENI DEL SANTO FOLLE:
UN PARADIGMA DELL'ATTO PERFORMATIVO
TRA RUMORE E SILENZIO¹

1. Premessa

C'è qualcosa che materialmente unisce la conoscenza di Jerzy Grotowski alle mie ricerche teatral-religiose (esicasmismo e sacra follia), ed è la zona geografica del bacino orientale del mar Mediterraneo, che Grotowski chiamava Culla dell'Occidente, e dove, in diversi momenti della sua vita, ha attinto. Insieme alla tradizione indiana e a quella caraibico-haitiana, le culture che si sviluppano nei primi secoli dopo Cristo nelle provincie dell'Impero Romano d'Oriente (Egitto, Siria, Cappadocia, Ponto, Tebaide) rimangono fonti, tra le più importanti, per il pensiero del maestro polacco. Sono questi i luoghi dove nascono sia l'esicasmismo sia la follia in Cristo, entrambi fenomeni del Cristianesimo Ortodosso, che ho percorso teatrologicamente. Cammino che ho compiuto sostenuta proprio da Grotowski, uno dei rari uomini di teatro che su queste realtà si è soffermato facendo riflettere quelle esperienze nel proprio lavoro. Del suo rapporto con l'*esichia*, quale pratica meditativa, ho già scritto dettagliatamente in questa rivista². Ora la mia attenzione si rivolge alla sacra follia spostandosi in una zona marginale, di passaggio, tra silenzio e rumore.

La figura del santo folle è doppiamente interessante nella sua ambiguità e contraddizione, perché egli è il custode sia del silenzio esicasta che del rumore bacchico, in perenne e fluida oscillazione tra interiore ed esteriore, in un dualismo che si scandisce nelle pratiche diurne e notturne, le seconde dedicate all'isolamento e alla preghiera, le prime all'azione sociale e teatrale.³ Nella ricerca teatrale grotowskiana possiamo notare come le questioni fondanti, attraversate da mille dubbi e perturbazioni – il teatro come ricerca di sé e il teatro come spettacolo per gli altri, il rapporto tra sé e l'altro, il problema del contatto e della comunicazione – siano rimaste il motore del suo fare, trovando forse una soluzione nell'ultima fase del teatro come veicolo, dove i due estremi si congiungono, dove il fare per sé diventa automaticamente il fare per gli altri e dove la scena e la rappresentazione non sono più vissute come ostacolo ma

¹ Questo testo nasce sulle basi del mio intervento *In the Cradle of the Occident. Grotowski Between the Hesychast Silence and the Bacchic Noise of a Holy Fool*, presentato in occasione di The Grotowski Year alla conferenza *Grotowski: the Solitude of Theatre. Documents, Contexts, Interpretations*, Cracovia, 25-27 marzo 2009; ma è soprattutto parte integrante della tesi di dottorato in Studi teatrali e cinematografici, *Il folle in Cristo come performer. Teatralità e performatività nel fenomeno della sacra follia a Bisanzio (secc. IV-XIV) e in Russia (secc. XI-XVII)*, relatore prof. Marco De Marinis, Università di Bologna, anno 2008.

² Cfr., di chi scrive, *L'esichia dell'attore. Grotowski e l'esicasmismo*, in "Culture Teatrali", numero monografico dedicato a Grotowski, a cura di M. De Marinis, n. 9, 2003, pp. 37-62.

³ Sul significato e il ruolo della notte in Grotowski ricordo l'intervento *Grotowski and Kantor: Two Versions of the Night!* di Georges Banu, presentato in occasione della Conferenza *The Year of Grotowski in Paris*, Parigi, 17-21 ottobre 2009.

come (similmente alla condizione della corporeità) una imprescindibile condizione umana, il veicolo della verticalità.

Centro d'interesse di questo scritto è, quindi, il movimento che intercorre, nel performer e necessariamente anche in scena, tra silenzio e rumore. Penso al silenzio come fonte e interiorità e al rumore come manifestazione bacchica, che può divenire voce, sonorità, ma è più in generale azione perturbante, disturbo, decisione e incisione: Bacco che crea scompiglio. L'auspicio è sviscerare, attraverso la figura del santo folle, le dinamiche di tensione, tipicamente performative, che hanno la forza di far diventare il silenzio voce, rumore significativo.

Mi soffermerò, dunque, prima di tutto sul luogo, la Culla dell'Occidente, dove i tre elementi del discorso – Grotowski, l'esicismo e la follia in Cristo – si trovano congiunti, per proseguire poi un'analisi introduttiva della follia in Cristo, tenendo presenti i punti di contatto o di parziale sovrapposizione tra Grotowski, il suo teatro, e questo fenomeno bizzarro, per esporre finalmente la tesi del santo folle come performer, che credo possa essere letta come uno degli strumenti d'approfondimento nello studio dell'atto performativo in quanto oscillazione tra silenzio e rumore.

2. Nella Culla dell'Occidente

La Culla dell'Occidente accoglie i deserti di Egitto, Palestina, Siria e Mesopotamia, dove tra il III e il IV secolo il cristianesimo non è più una minoranza, ma assume un centrale potere nell'Impero, e come reazione a questo radicale cambiamento di stato nasce l'*anachoresis*⁴, ovvero la fuga nel deserto. Folle di uomini in cerca di Dio si nascondono nel deserto per praticare l'*askesis*⁵, l'esercizio spirituale che consiste essenzialmente di isolamento, preghiera e digiuno.

Nel deserto il monaco ha il ruolo del “santo guerriero”; l'asceta in realtà passa i suoi giorni e le sue notti a combattere contro i demoni, contro ciò che Evagrio il Pontico (345-399) chiama *logismoi*, che bisogna letteralmente tradurre con “pensieri”. L'analisi e la lotta contro questi demoni è la sua *praktike*, ovvero il metodo spirituale che mira a purificare la parte passionale dell'anima. Nella tradizione cristiana si parla di “demoni” o di “diabolis”, di ciò che letteralmente divide l'uomo (*diabolos*, dal gr. *diaballo*, “caccio a traverso”, “trafiggo”, e metaforicamente “calunnio”, composto della particella *dia*, “per mezzo”, “attraverso” e *ballo*, “getto”, “metto”) e ugualmente, nella tradizione ebraica del satana (ebr. *shatan*, “ostacolo”), di ciò che lo lacera interiormente⁶. Demone, diavolo, satana, *logismoi* sono gli ostacoli che si oppongono all'unità dell'uomo, alla sua unità con gli altri, alla sua unione con Dio; ostacoli, dunque, all'uomo totale. Il demone più difficilmente combattibile per un monaco

⁴ *Anchoresis*, gr. *anachorein*, “ritirarsi”.

⁵ *Askesis*, gr. *askesis*, “esercizio”, da *askein*, “esercitarsi”.

⁶ J.-Y. Leloup, *L'esicismo. Che cos'è, come lo si vive*, Milano, Gribaudi, 2002, p. 49.

(se ne contano comunemente otto⁷) è il peccato della superbia, che porta nella vita eremitica un forte spirito di competizione e di eroismo⁸. Accade così che il peccato di vanagloria, legato a una costante tensione verso la perfezione, si traduca nell'invenzione delle forme più radicali di *askesis*. Spesso il comportamento degli eremiti nel deserto poteva assomigliare a delle gare, dove i partecipanti cercavano di superare l'altro e se stesso nei compiti più straordinari e ardui. Tra le forme più estreme di *askesis* abbiamo lo *stilitismo* che ha avuto il suo modello in Simeone Stilite il Vecchio (390-459), il quale diventa una "celebrità internazionale" stando ritto su una colonna alta circa dodici-tredici metri, e rimarcando così – attraverso questa azione altamente simbolica – la propria ascesa verso Dio. Gli asceti che scelgono di vivere una vita selvaggia, rifiutandosi di usare il fuoco, si cibano solamente di vegetazione spontanea, vengono chiamati *boskoi* oppure "erbivori". Altri esprimono il loro eccesso in auto-mortificazione caricandosi di catene. I dendriti (gr. *dendrites*, "appartenente o simile ad albero") vivono negli incavi dei tronchi, o in capannelle costruite tra i rami degli alberi.

È dunque in questo ambiente desertico, in questa culla, che si trovano le radici sia dell'esicasmismo che della sacra follia. Secondo il grande storico delle religioni Elémire Zolla, il seme della dottrina e della pratica esicasta, va ricercato proprio negli insegnamenti dei padri del deserto Evagrio e Macario, nati nel deserto egiziano dove il monachesimo ebbe origine verso la metà del III secolo. Il termine esicasmismo proviene dalla parola greca *hesychia*, che può essere tradotta con "calma", "silenzio", "quiete", "pace interiore". Con esicasmismo intendiamo un sistema spirituale, un movimento monastico, ma soprattutto una forma particolare di preghiera detta anche "preghiera del cuore" (purificazione e concentrazione del cuore come centro dell'uomo), "preghiera monologica" (*Kyrie Eleison*), "preghiera di/a Gesù". Questa preghiera aiuta e prepara l'anima del monaco per l'illuminazione interiore che resta sempre, secondo la dottrina ortodossa, un dono libero e sovrano della Grazia. L'idea centrale di questa preghiera è la discesa del *nous* nel cuore. Si tratta di raccogliere l'intelletto e portarlo nel cuore. È un atto di integrazione.

Diversi studiosi hanno rivelato corrispondenze tra esicasmismo e sacra follia, e ci sono due elementi esicastici che ricorrono solitamente nelle Vite dei santi folli (soprattutto in quelle di Teofilo e Maria, Andrea Salos, Simeone Salos, Nicola

⁷ Si contano comunemente otto *logismoi*, sintomi di una malattia dello spirito o dell'essere: *gastromargia*: non è solo golosità, ma ogni patologia orale; *philargyria*: non solo l'avarizia, ma tutte le forme di stitichezza dell'essere e di patologia anale; *porneia*: non solo fornicazione, masturbazione, ma ogni forma di ossessione sessuale, di deviazione e di compensazione della pulsione genitale; *ofre*: la collera, patologia dell'irascibile; *lype*: depressione, tristezza, malinconia; *akedia*: accidia, depressione con tendenza suicida, disperazione, pulsione di morte; *kenodoxia*: vanagloria, inflazione dell'ego; *hyperephania*: orgoglio, paranoia, delirio schizofrenico.

⁸ Un interessante lavoro teatrale sul tema del peccato della superbia è stato realizzato dal gruppo performativo sloveno Via Negativa con la guida del regista Bojan Jablanovec, il quale ha proposto, dal 2002 al 2008, sette performance che si interrogano sui temi dei sette vizi capitali. Lo spettacolo *Out* del 2008 elabora scenicamente proprio il vizio della superbia, il vizio per eccellenza dell'arte, della scena e della rappresentazione. È possibile leggere un'intervista su questi temi con il regista Jablanovec curata dalla scrivente e da A. Cacciagrano per "Culture Teatrali" on-line su: <http://www.cultureteatrali.org/focus-on/197-focus-onvia-negativa.html>

di Trani, Savva Novyj, e in particolare in quella di Massimo il Kausokalyba, dove abbiamo un'interessante conversazione tra l'esicasta Gregorio Sinaita e il santo folle): la preghiera incessante e la fotofania, ovvero l'esperienza sensibile dell'unione con Dio che si manifesta con l'emanazione di luce⁹. La comparsa di luce è il segno della trasformazione, e quindi la luce è prima la visione per diventare poi, per l'illuminato, anche l'emanazione.

3. Folli in Cristo

Il fenomeno della sacra follia è presente in diverse culture e differenti fasi storiche: storicamente “con i malamatiya islamici”, ritualmente con il clown rituale della cultura degli indiani d'America, mitologicamente con il *trickster*, il dio briccone. In una forma diversa è presente anche nell'Occidente Cristiano, per esempio con Francesco d'Assisi (1181/1182-1226). La sua maggiore ricchezza espressiva il santo folle la trova però nel Cristianesimo Ortodosso, manifestandosi attraverso le figure del *salos* bizantino e dello *jurodivnyj* russo. Il fenomeno bizantino perdura dal IV al XIV secolo, mentre quello russo dall'XI secolo in poi. L'aggettivo sostantivo *jurodivnyj* deriva dalla forma-antico russa *ourod* (*ourod*), o semplicemente *urod* (*urod*), che nel suo senso primario indica “chi è nato con un errore”, fisico oppure psichico, mentre la parola *salos* (σαλός) sta per “matto”, ed è, per associazione, legata alla parola σάλος, “agitazione”, “tumulto”, “ondeggiamento”, che a sua volta rimanda al verbo σαλεύω (*saleúo*), “scuotere”, “vacillare”, “traballare”¹⁰.

Una delle principali differenze tra la follia cristiana e le altre forme di follia religiosa è che il santo folle cristiano non è folle in Dio in generale, ma in Cristo, in particolare, non a caso viene chiamato, appunto, folle “a ragione di Cristo”: δια Χριστόν σαλός (*dia Christos salos*), folle in o per Cristo. Il motivo, la meta, l'oggetto e l'esempio della sua follia è il Crocefisso; la sua ascesi, il suo modo di avvicinarsi al Dio-Uomo è l'*Imitatio Christi*.

Il vangelo dei santi folli, il principio sul quale si basa la loro filosofia, o come vedremo, il loro teatro, è la *Prima Lettera ai Corinzi* di San Paolo (1 Cor 4,10-13; 1 Cor 1,18-21) che esprime, fondamentalmente, il concetto della *stultitia crucis* e della potenza della debolezza. Il santo folle prende alla lettera le parole di Paolo: si finge stolto cercando l'insulto e il disprezzo; gira nudo e affamato per le vie della città, provocando per essere schiaffeggiato e maltrattato; fa di

⁹ Cfr. I. Gorainoff, *La pazzia in Cristo e l'esicasmò*, in *I pazzi in Cristo nella tradizione ortodossa*, Milano, Editrice Ancora, 1988, pp. 45-52; N.D. Barabanov, *Isihazm i agiografia: razvitie obraza sv. Maksima Kavokalyba v žitijnoj literature XIV v* [L'esicasmò e l'agiografia; lo sviluppo della figura di San Massimo Kausokalyba nella letteratura agiografica del XIV secolo], in “Vizantijskij Vremennik”, n. 55, 1994; N. Lazarova, *Holy Fools in an Age of Hesychasm: A Comparison Between Byzantine and Bulgarian Vitae*, in “Scripta et E-scripta”, n. 2, 2004; R. D'Antiga, *Massimo Kausokalyba e la follia divina*, in “Italia ortodossa”, 2004, pp. 38-43.

¹⁰ Per l'etimologia della parola *salos* cfr. T. Špidlík, *Fous pour le Christ. En Orient*, in *Dictionnaire de Spiritualité et Mystique, Doctrine et Histoire*, a cura di M. Viller, F. Cavallera e J. De Gibert, Paris, 1937, p. 753; J.-G. De Matons, *Les thèmes d'édification dans la vie d'André Salos*, in “Travaux et Mémoires”, n. 4, p. 279.

tutto per essere annullato, ridotto al niente, alla “spazzatura del mondo”, al “rifiuto di tutti”. Il mondo della sacra follia è il *mondo alla rovescia*, dove tutto significa il proprio contrario, la stoltezza è considerata saggezza, la saggezza stoltezza; la stoltezza è via per la salvezza, la sapienza è vana. Paolo invita ad una totale trasformazione della mente¹¹, a una conversione che è *metanoia*, un modo radicalmente nuovo per concepire la realtà.

La fonte principale di studio per chi si occupa di questo tema sono le agiografie ovvero le raccolte di vite dei santi. Infatti, queste figure non erano solo considerate sacre dal popolo e dalla gente comune, ma alcuni vennero ben presto santificati dalla chiesa stessa, prima quella greca e poi quella russa. I santi folli fioriscono proprio nei periodi in cui il lato spirituale della chiesa viene messo in ombra da quello politico. Di conseguenza la chiesa decide di metterli sotto la sua ala, per arricchirsi di quest'autentica spiritualità oppure per avere un controllo su di essa. Quello che poi inevitabilmente succede è che i documenti, che riguardano le vite di questi santi folli perdono di autenticità e freschezza e, scritti dalla chiesa per la chiesa, diventano sempre più uniformati, stilizzati, normalizzati.

Nel XIV secolo in Russia iniziano ufficialmente le venerazioni dei santi folli e, di conseguenza, nasce un bisogno di rappresentare testualmente la sacra follia come una legittima impresa eroica, cercando di descriverla nel modo meno controverso possibile. Il santo folle russo diventa così una figura artefatta e schematizzata. Pur essendo stati raggruppati dalla chiesa sotto la categoria dei folli in Cristo, non si tratta, nel loro caso, di una setta in quanto gruppo di persone che segue una tradizione precisa. Il santo folle è una figura altamente individualista, che non vuole appartenere a niente e a nessuno, l'unica via che segue è quella di Gesù ed egli sceglie di essere orfano di tutti tranne che del crocifisso. In ogni caso, grazie alle agiografie, noi oggi conosciamo queste figure con i loro nomi: San Simeone, Sant'Andrea, Santa Isidora sono alcuni dei nomi di santi folli bizantini, Prokopij di Ustjug, Michail di Klopsko, Vasilij il Beato, Simon di Jur'evic, Xenia di San Pietroburgo alcuni di quelli russi¹². Non mi soffermerò qui su nessuno di loro particolarmente bensì cercherò di dare un breve riassunto delle caratteristiche principali del santo folle, illustrando un immaginario prototipo esemplare.

Il primo importante passaggio del santo folle è l'abbandono del deserto. Il santo folle dunque abbandona la vita solitaria e ascetica del deserto, per stabilirsi nella città, in mezzo alla gente, per praticare la sacra *stultitia* in stretto contatto con l'“altro”. Il santo folle si oppone al mondo immergendosi nel mondo. Porta il deserto in sé andando a vivere in città.

San Simeone ha detto “vado via a prendermi gioco del mondo”¹³, e que-

¹¹ Rm 12,2: “Non conformatevi a questo mondo; trasformatevi invece rinnovando la vostra mente”.

¹² Come strumento utile per l'orientamento e l'avvicinamento alle Vite dei santi folli nella vasta letteratura agiografica, rimando a Sergey A. Ivanov, *Holy Fools in Byzantium and Beyond*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

¹³ Leonzio di Neapoli, *Vita di Simeone Salos*, in *I Santi folli di Bisanzio. Vita di Simeone e di Andrea*, a cura di P. Cesaretti, Milano, Mondadori, 1990, p. 63.

sta frase può essere considerata una sorta di motto del santo folle. Questo prendersi gioco del santo folle è duplice e bidirezionale. Da una parte il santo folle aggirandosi per le strade della città (Costantinopoli, Emesa, Amida in Bisanzio, e poi in Russia Ustjug, Novgorod, Pskov, Mosca, San Pietroburgo), nei suoi mercati e nelle piazze, prende in giro falsi e ipocriti. Uno dei suoi compiti è far vedere agli uomini la differenza fra il vero e il falso mondo. Facendo cosa esattamente? Disturbando la liturgia. Facendo bisogni in pubblico. Frequentando bagni femminili. Mangiando carne di domenica. Facendo cose strane. Fingendosi pazzo. Dall'altra parte egli, volontariamente, cerca tutti i modi possibili per farsi umiliare e deridere dagli altri. Il santo folle pratica infatti una radicale umiliazione, rinuncia a tutti i beni materiali, vive come vagabondo e si fa denigrare sia fisicamente che mentalmente.

Il "lavoro" del santo folle è però molto più complesso, essendo egli figura contraddittoria e paradossale, è buffone, profeta, guaritore, convertitore, visionario. Può presentarsi come un'idiota, un moralista o come uno sciamano che vola.

4. Grotowski – *jurodivjy*

Tra i vari termini con cui vengono denominati i santi folli, quello che Grotowski riteneva il migliore era proprio *jurodivjy*¹⁴. Il maestro polacco si riferisce allo *jurodstvo* come a una tradizione, appartenente a diversi contesti culturali, e allo *jurodivjy* come al custode di una conoscenza misteriosa e antica: la conoscenza delle fonti. Quando Grotowski ha cercato di spiegare a proposito del Teatro delle fonti (1976-1982) quali queste siano, e a quali lui stesso attinga, tra i momenti più importanti della sua infanzia ricorda la febbre seguita al suo primo incontro con uno *jurodivjy*, avvenuto leggendo il libro di Paul Brunton, *A Search in Secret India*¹⁵, donatogli dalla madre insieme alla *Vita di Gesù* di Ernest Renan. Lei chiamava quest'ultimo il Quinto Vangelo, evidenziando il valore particolare attribuito a questo testo, probabilmente per l'umanizzazione del Cristo. Lo *jurodivjy* del libro di Brunton viveva da un lato della montagna di Arunachala e, in qualche modo, proiettava su questa montagna l'immagine di Dio. Questo vecchietto (che secondo Grotowski nel nostro contesto culturale sarebbe considerato un folle, uno *simpleton* o uno *jurodivjy*) aveva un gioco: continuava a porsi la domanda: "Chi sono io?", e credeva che questa domanda potesse portare lontano, dove l'Io avrebbe scoperto e trovato qualcos'altro, qualcosa di reale.

Il secondo luogo dove Grotowski trova straordinarie immagini dello *jurodivjy* sono le figure dei romanzi di Dostoevskij, il padre Zosima dei *Fratelli Karamazov* e il principe Myškin dell'*Idiota*.

Il terzo luogo d'incontro potrebbe essere *Apocalypsis cum figuris* – che si

¹⁴ I ricordi che riporto qui di seguito sono tratti da J. Grotowski, *Theatre of Sources*, in *The Grotowski Sourcebook*, a cura di R. Schechner e L. Wolford, London-New York, Routledge, 1997, pp. 252-270; in particolare sull'uso del termine *jurodivjy* vedi p. 254.

¹⁵ P. Brunton, *India segreta*, Milano, Armenia, 1974.

basa, tra altri testi, proprio sui Vangeli e sui *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij – la figura dello *jurodivyy* vi prende corpo nel personaggio di Ciemny, interpretato da Ryszard Cieslak. Ciemny in polacco significa “l’Oscuro” e “fa riferimento a un’innocenza folle, all’idiota medievale che detiene, senza saperlo, i poteri della luce e del buio”¹⁶, e che, nel corso dello spettacolo, dopo essere stato infinitamente deriso fino all’annientamento, viene dagli stessi (prostitute e ubriacconi) accettato, e trasformato in Cristo. Nella danza “dionisiaca e disperata” di Ciemny, Konstanty Puzyna ha visto Dioniso-Davide-Cristo, ma anche lo scemo del villaggio, Satana, e comunque un *outsider*¹⁷. Nel programma americano è tradotto con Simpleton, la traduzione che è rimasta valida anche per la lingua italiana. Alcuni critici hanno visto in lui il medievale *Everyman*¹⁸. Comunque sia, quando questo folle e poi Cristo “ha già passato tutti gli stadi della Passione, dopo che gli hanno vomitato addosso e dopo che lo hanno deriso, e rinnegato, il volto di Cieslak cambia: per un momento diventa bellissimo, come illuminato da una luce interiore”¹⁹. Il processo che è qui avvenuto è il movimento *kenosis-theosis* tipico dei santi folli.

Molto più tardi dell’incontro con lo *jurodivyy* di Brunton, Grotowski incontra “la tradizione di un altro *jurodivyy*”, anche questo in India, il quale “trascendeva tutte le limitazioni dell’esclusiva religione e nello stesso tempo si comportava spesso nei modi più folli. La sua follia era piena di significato”²⁰. Grotowski nota che per lo *jurodivyy* di Brunton la natura divina era Shiva, un Dio maschile, mentre nella personificazione del secondo la divinità diventava Madre. È indicativo il commento di Grotowski: “Trovo questo termine (Madre) molto umano e naturale, e nello stesso tempo, e direttamente, analogo a qualcosa come la fonte”²¹. Il principio femminile ha nel fenomeno della sacra follia – nel passaggio dalla Siria attraverso la cultura ellenistica e Bisanzio fino alla Russia – un significato profondo e la culla dell’Occidente, ovvero il bacino Mediterraneo, ha avuto dai tempi remoti una religiosità di tipo agrario-matriarcale, la religione della Madre Terra²². Il santo folle nel suo viaggio storico e geografico è stato sempre accompagnato dalle diverse manifestazioni dello stesso archetipo della Madre: la dea Atena, la Sofia, la *Theotokos*²³.

¹⁶ J. Kumiega, *Jerzy Grotowski*, Firenze, La casa Usher, 1995, p. 70.

¹⁷ K. Puzyna, *A Myth vivisected: Grotowski’s apocalypse*, in *The Grotowski Sourcebook*, cit., pp. 94-95.

¹⁸ J. Kott, *Why should I take part in the sacred dance?*, in *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 136.

¹⁹ *Ivi*, p. 139.

²⁰ *Ivi*, p. 255.

²¹ *Ibidem*.

²² Cfr. E. Gasparini, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei protoslavi*, Sansoni, Firenze, 1973, pp. 662-664; U. Pestalozza, *Eterno femminile mediterraneo*, Vicenza, N. Pozza, 1996.

²³ Per la relazione che intercorre tra il fenomeno della sacra follia e il principio femminile, segnalo il mio intervento, *Pensiero virgo-materno nel fenomeno della sacra follia*, presentato al VII Convegno Internazionale AISSCA, Agiografia e Culture Popolari, Verona, ottobre 2010. Gli atti del Convegno saranno pubblicati per i tipi dell’editore Viella.

5. Santo folle come performer

Abbiamo potuto vedere come le osservazioni di Grotowski riguardo allo *jurodivy* aprono questioni filosofico-ontologiche di primaria importanza, la domanda sulle radici (le fonti) e sull'identità (chi sono io?), sull'uomo come *homo religiosus* (uomo-Cristo, *kenosis-theosis*). La sacra follia è un'esperienza, una scelta di vita, una filosofia che si manifesta con un linguaggio teatrale e il santo folle è una figura filosofica e performativa. Attraverso le tecniche e le modalità del suo fare teatrale possiamo osservare com'egli costantemente oscilla tra il silenzio (il deserto, la pratica dell'*esichia*, il rapporto con il sé) e il rumore (la città, lo strepito bacchico delle sue azioni, il rapporto con l'altro).

5.1 Principali tecniche performative

Uno sguardo teatrale sulla figura del santo folle ci permette di individuare, esposte molto sinteticamente in questa sede, le seguenti tecniche performative:

a) *Finzione della follia: afferrare la realtà con la simulazione*

La finzione serve al santo folle per avvicinarsi alla realtà e alla verità, assicurarsi una sorta di libertà, garantirsi un'umiliazione estrema. Il santo folle, come Dioniso, confonde i confini tra la finzione e il reale, fa sorgere bruscamente l'altrove quaggiù sulla terra, ci estrania da noi stessi e ci disorienta. Introduce nell'uomo uno squilibrio, una perdita di controllo. Il santo folle in società è ed ha la funzione dello straniero. La lingua dello straniero, una lingua glossolalica, fa rumore.

b) *Imitatio Christi: raggiungere la trasformazione con l'imitazione*

L'*imitatio Christi* nel caso del santo folle non va intesa come un'azione mimetica nel senso aristotelico (*mimesis praxeos*), ma come un lavoro dell'attore su se stesso nel senso stanislavskiano. Dal momento in cui, per dono o per scelta, diventa il folle in Cristo, quest'uomo dedica ogni momento della sua vita alla reviviscenza (*pereživanie*) della vita del suo maestro. Il folle in Cristo, in realtà, non vuole imitare ma diventare Cristo. Si auspica quindi di raggiungere la trasformazione attraverso l'imitazione.

c) *Via negativa: contradictio in adjecto*

Il motto del santo folle potrebbe essere, prendendo in prestito le parole di Novalis: "Io sono non in quanto mi pongo, bensì nella misura in cui mi sopprimo"²⁴. E quindi la sottrazione, l'annullamento. Il paradosso è che il santo folle più si sopprime e più si esprime. Quando Grotowski parla de "la miseria dell'attore [che] può essere trasformata in una forma di santità"²⁵, sembra

²⁴ Novalis, *Opera filosofica*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1993, p. 160.

²⁵ J. Grotowski, *Il nuovo testamento del teatro*, intervista di Eugenio Barba a Jerzy Grotowski, in

che le sue parole parlino del folle in Cristo: “Se egli non esibisce il suo corpo, ma lo annulla, lo brucia, lo libera da ogni resistenza agli impulsi psichici, allora, egli non vende il suo corpo ma lo offre in sacrificio; ripete l’atto della Redenzione; si avvicina alla santità”²⁶. Il paradosso cruciale nell’esperienza del folle in Cristo parte dal fatto che, nella spiritualità dell’Oriente, la stessa mortificazione è tutta centrata sulla “gioia pasquale”. Questa gioia pasquale, essendo frutto della croce, è però inseparabile dalla morte. Per questo la parola mortificazione, che è veramente rara in Oriente, è accompagnata in Simeone il Nuovo Teologo da un bel qualificativo: *zoopiosnekroosis*, “una mortificazione che fa vivere”²⁷.

d) *Kenosis-theosis*

Il santo folle in quanto asceta vive in una tensione verticale che coincide con una elevazione dello spirito realizzata attraverso pratiche di digiuno e di mortificazione. Eppure prima ancora di un movimento ascendente, ne agisce uno uguale e contrario di natura discendente.

Il primo movimento è quello *kenotico* dell’abbassamento (da *kenosis* che significa Gesù, Dio fatto uomo). E quindi: scendere, abbassarsi, umiliarsi, pestare l’“io sono”. La spiritualità del santo folle è, prima di tutto, un tipo di spiritualità discendente, rivolto, quindi, alla terra. Il lavoro del folle in Cristo è generato dalla nostalgia delle origini, ed è, come scrive Gaston Bachelard, attraverso un procedimento “involutivo” (via negativa) che comincia ogni movimento che voglia esplorare i segreti del divenire²⁸. La discesa equivale al ritorno, un ritorno alle fonti, e questa fonte può assumere, come abbiamo visto, l’immagine della madre. Questo movimento porta il santo folle alla terra. Una terra umida, in moto. Qui, individuando l’associazione con l’etimo dei nomi di *salos* e folle (la parola *salos* etimologicamente rimanda all’ondeggiamento del mare e la parola folle, *follis*, al vento e al movimento), potremmo dire si tratti del mare-in-moto: uno stato di *insecuritas*. In questa ma(d)re-terra il santo folle sperimenta la libera audacia della creatività. E da qui che può cominciare la salita. Il secondo movimento è quello dell’ascesa: salire e scomparire, andare aldilà. Questo movimento di salita, attraverso un rinnovamento poetico della vita, porta ad una trasformazione radicale che si traduce in un transito, in un processo della *theosis*. Qui il folle in Cristo *evanesce*²⁹.

J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 42.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ T. Spidlík, *La spiritualità dell’Oriente cristiano. Manuale sistematico*, Milano, San Paolo, 1995, p. 172.

²⁸ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948, p. 5; cit. in G. Durand, *Le strutture antropologiche dell’immaginario. Introduzione all’archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1972, p. 202.

²⁹ L’idea di un folle in Cristo evanescente nasce all’interno del Seminario *Impianto ed evanescenza*, curato da Claudia Castellucci per *Astratto*, Teatro Comandini, Cesena, febbraio 2008.

5.2 Due modalità performative: azione e immagine

Il folle in Cristo opera nell'immaginario collettivo a due livelli, attraverso l'azione (gesto o parola) oppure come immagine (icona). Questi livelli potrebbero essere definiti come due diverse modalità performative: mentre la prima si esprime attraverso un lavoro direzionato volontariamente verso l'esterno, la seconda, concentrata su un lavoro interiore, raggiunge l'espressione involontariamente.

Nel primo caso il *salos* è attivo, agisce da vicino, nell'intima relazione con l'altro (dice o fa qualcosa di insolito rivolgendosi ad un particolare individuo). Questo tipo di azione-performance agisce sulla sfera mentale dello spettatore-partecipante, cercando di aprire nella sua visione del mondo un taglio che lo invita a guardare alla realtà in modo nuovo e diverso. Le azioni spesso strane e bizzarre dei folli in Cristo hanno un effetto simile a quello del *koan* della filosofia zen che con i suoi paradossi induce a una presa di coscienza della natura più profonda delle cose, a una specie di risveglio.

Nel secondo caso, il folle in Cristo si presenta come un'immagine, è passivo e lontano. Il corpo muto e sofferente del santo folle è infatti una presenza misteriosa, una specie di icona vivente dove tutto il corpo del santo (il santo tutto) può essere contemplato come volto, o meglio come sguardo (divino).³⁰ Similmente al santo folle in azione (santo folle-attore) anche il santo folle-icona crea un perturbamento ma – a differenza del primo, che mira alla sfera mentale – il secondo, giocando con presenza/assenza, visibile/invisibile, agisce soprattutto sulla sfera emotiva (sensibile al “bello” e all'arte) e ontologica dello spettatore-passante, che viene catturato dall'enigma della sua presenza.

5.2.1 Teatro iconico o del testimone (Grotowski-Florenskij)

Nel “teatro iconico”, il santo folle è sia oggetto che soggetto: l'icona e il pittore dell'icona. In quanto creatura santa, il folle è il “visibile testimone del mondo invisibile”³¹; in quanto artista (pittore dell'icona oppure pittore di se stesso, ovvero attore), egli è il “testimone dei testimoni”: infatti “i pittori d'icone testimoniano non della loro arte dell'icona, cioè non di sé, ma dei santi testimoni del Signore, e con loro del Signore stesso”³².

³⁰ Secondo Pavel Florenskij il volto [*lico*] è “ciò che vediamo nell'esperienza diurna, ciò che ci svela la realtà del mondo terreno [...] si può dire che volto è quasi sinonimo della parola manifestazione, è la manifestazione appunto della coscienza diurna”, lo sguardo [*lik*] è “la manifestazione dell'ontologia [...] lo sguardo è la somiglianza a Dio resa presente sul volto, e la maschera [*larva*] è “qualcosa che ha una certa somiglianza col volto, che si presenta come volto, che si spaccia per volto, ed è preso per tale, ma che dentro è vuoto, sia nel senso materiale, fisico, sia quanto a sostanza metafisica” (P. Florenskij, *Le porte regali*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 42-45).

³¹ P. Florenskij, *Le porte regali*, cit., p. 54: “Queste [creature sante] si possono scorgere nel visibile, libere dalla conformità a questo secolo, avendo trasfigurato il corpo e rinnovato la mente, rimangono, “superata la mondana mescolanza”, nell'invisibile. Perciò esse sono anche testimoni dell'invisibile, testimoni mercé se stesse, mercé il loro aspetto, mercé il loro sguardo”.

³² *Ivi*, p. 64.

La figura del testimone ha nel teatro di Grotowski un duplice significato. Il primo caso è nel processo organico, quando l'uomo è nel flusso e il suo *io* lo possiamo immaginare come *io-io* dove il primo è la vita e il secondo il testimone che la osserva³³. Il secondo caso è la figura dello spettatore che diventa testimone di fronte a un atto vero, un atto di rivelazione. Secondo il maestro polacco, grazie al fenomeno dell' "induzione", lo spettatore-testimone può sperimentare, in forma ridotta, gli effetti vissuti dall'attore nel processo. Analogamente, Pavel Florenskij afferma che chiunque incontri un "testimone dell'opera del Cristo"³⁴ può avere la grazia di "vedere coi propri occhi almeno il germe della trasfigurazione del volto in questo sguardo [ascetico]"³⁵. Egli individua nell'ascesi spirituale "l'arte delle arti", e nell'asceta un artista-testimone del divino che, non con le parole, ma con sé medesimo, "testimonia e argomenta a favore della verità":

La sublime ascesa spirituale accende nel volto uno sguardo luminoso, cancellando tutta la tenebra: tutto ciò che nel volto non è giunto a espressione, non è coniato, e allora il volto diventa il proprio ritratto artistico, ritratto ideale, elaborato dal vivo materiale a opera della suprema fra le arti, "l'arte delle arti"³⁶.

Così trasfigurato, deificato, il corpo del santo folle trafitto dallo sguardo divino, diventa lui stesso questo sguardo. Prendendo in prestito le parole di Florenskij possiamo dire che questo *corpo-segno*, come un'icona, fa ascendere colui che lo contempla "dall'immagine all'archetipo", e ancora, che questo corpo-segno non è una semplice rappresentazione, ma un'"onda propagatrice", che *translumina*, emana e dona la sua forza all'altro:

Ogni rappresentazione, secondo la sua necessaria simbolicità, svela il suo contenuto spirituale non diversamente da come accade nella nostra ascesa "dall'immagine all'archetipo", cioè nel nostro contatto ontologico con l'archetipo; allora e soltanto allora il segno sensibile trabocca di linfa vitale e proprio perciò, essendo inscindibile dal suo archetipo, diventa non una "rappresentazione", bensì un'onda propagatrice o una delle onde propagatrici della realtà stessa che l'ha suscitata³⁷.

6. Prova di finale: dal movimento come riposo di Jerzy Grotowski alla composizione in tempo reale di João Fiadeiro

Abbiamo potuto vedere attraverso la breve analisi del santo folle come performer che questa figura è sempre sul limite. La sua è una liminalità perenne. Lo storico tedesco Ernst Benz ha definito, già nel 1938, il suo stile d'azione

³³ Secondo Grotowski, quando l'uomo (l'attore) nel processo organico (flusso o trance) è unificato, l'*io* non è differenziato, ma si arriva al concetto di *io-io*, dove il *super io* diventa qualcosa di simile all'*es* junghiano, e non controlla ma semplicemente testimonia la vita. Cfr. J. Grotowski, *Il Performer*, in "Teatro e Storia", n. 4, 1988.

³⁴ P. Florenskij, *Le porte regali*, cit., p. 50.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, pp. 49-50.

³⁷ *Ivi*, p. 66.

come “der Stil des Treibens”, ovvero lo stile del trambusto, un continuo andirivieni, un movimento costante e confuso³⁸. Il santo folle non è mai fermo: corre, danza, saltella, compare, scompare, si agita, zoppica, si torce in convulsioni, cade, si rialza, si scompone. Come nel movimento così anche nell’azione (atti simbolici o farseschi), nella parola (si tratta di un “silenzio iconico”, oppure del linguaggio metaforico che si esprime in parabole e in paradossi, in monologhi enigmatici e a volte anche glossolalici), nel vestire (nudo o seminudo, oppure con segni particolari: il cencio in testa, il cappello di ferro, gli attizzatoi, le catene, le croci, il travestimento), il santo folle mantiene questo particolare stile bizzarro di apparente confusione e agitazione. Potrebbe infatti essere definito come un perturbatore perturbato o un agitatore agitato, figura rituale fuori dal rituale. Con la sua azione egli fa irrompere il caos nel cosmo, il disordine nell’ordine. Lo studioso polacco Cezary Wodzinsky ha individuato bene negli scalini del sagrato della chiesa il suo posto ideale: il limite tra dentro e fuori, tra sacro e profano, tra cultura ecclesiastica e cultura pagana, tra giorno e notte³⁹.

Sempre sul limite tra essere e non essere, il santo folle di notte scompare, nessuno sa dove vada, probabilmente si nasconde da qualche parte per pregare in pace, forse per praticare l’*esichia*, per vivere il suo contatto con Dio. Di giorno riappare ed anima il suo teatro. Il suo giorno sono scena e azione, contatto con la società: teatro come spettacolo. La sua notte è preghiera, contatto con sé stesso e con Dio: teatro come ricerca. Il santo folle di giorno (s)compare nella finzione, nell’ostentazione della follia: svanisce fuori di sé. Di notte (s)compare nel raccoglimento, nella preghiera: svanisce in sé. Eppure queste due sfere dell’essere, il suo silenzio notturno e il suo rumore diurno, sono strettamente connesse. Potremmo dire che in questa dialettica giorno-notte vige la regola del movimento che è riposo. Tremante e in bilico, la vita del santo folle potrebbe essere metaforicamente rappresentata con l’agitarsi delle acque o il turbinare dell’aria. Eppure, c’è in lui una pace, un riposo. La sua coscienza è sorprendentemente vigile e questa disposizione alla vigilanza è legata in maniera diretta alla purezza del cuore, all’*esichia* o quiete, a ciò che Grotowski chiamava anche *stillness*, e al movimento che è riposo. Il movimento-riposo – in cui il corpo si muove, ma la coscienza rimane tranquilla, e che Grotowski ritiene sia il punto cruciale in cui si generano le differenti tecniche delle fonti – coincide con lo stato di allerta. Stare allerta vuol dire essere pronti, anche per l’apocalisse.

L’apocalisse è uno dei *topoi* delle vite dei *saloi*, e questo tema apre la questione dell’artista come creatore la cui azione esige una predisposizione, creativa e spirituale, al tuffo, alla scelta e alla decisione, dove la libertà diventa una questione di responsabilità. Il santo folle come artista è un artista tragico perché tutta la sua vita è dedicata alla ricerca del libero rapporto interiore con Dio, ogni suo atto è la rivelazione di una risposta dell’uomo a Dio; e Dio, scrive Berdjaev, attende dall’uomo la libera audacia della creatività: “Il cammino

³⁸ E. Benz, *Heilige Narrheit*, in “Kyrios”, n. 3, 1938, pp. 1-55.

³⁹ C. Wodzinsky, *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej* [*Santo idiota. Un progetto per l’antropologia apofatica*], Gdańsk, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2000.

della libertà è difficile e tragico, perché in realtà non c'è nulla di più carico di responsabilità e di più eroico e tormentoso di questa strada⁴⁰. Il nostro eroe sceglie di vivere in questo tormento, nella tempesta perché, semplicemente, sceglie di vivere. Egli vive morendo ogni giorno a se stesso, garantendo in questo modo la vitalità del proprio io. Chi vive è in una situazione di *insecuritas*.

Lo straordinario potenziale creativo che sta alla base dello stato di allerta potrebbe essere paragonato alla liminalità come stato di pura potenza teorizzato da Giorgio Agamben a proposito di *Bartleby lo scrivano*⁴¹, alla cui teoria si rifà il coreografo portoghese João Fiadeiro nel suo metodo di "composizione in tempo reale"⁴². Si tratta di uno strumento per esplorare le modalità di scrittura drammaturgica della danza attraverso la questione chiave della "responsabilità", condizione fondamentale di una vera creatività.

Mi piace concludere cucendo l'ipotetico legame in cui la nozione del movimento-riposo va da un'antica fonte quale la conoscenza del folle in Cristo, attraverso la pratica e l'insegnamento di Jerzy Grotowski, fino alle esperienze contemporanee tra le quali la "composizione in tempo reale". È nello stato-spazio che sta tra il non-evento e l'evento, tra il non-esserci e l'esserci che si gioca il processo creativo, o meglio l'atto della creazione, che vuole coincidere, nel caso di Fiadeiro esplicitamente, con l'atto volitivo e con la presa di decisione. Tra rumore e silenzio si determina uno stato di tensione che richiede un Ascolto. Questo Ascolto avviene sia dentro che fuori, in uno spazio esteriore comune capace di includere altre individualità facendo sì che la tensione diventi intersoggettiva. Tutti e tre questi approcci (il santo folle, Grotowski e Fiadeiro) si rivolgono primariamente a un processo individuale interiore, ma agiscono anche e soprattutto, tramite l'Ascolto, nella direzione della sensibilità collettiva, verso l'idea di una comunità. In questa zona intermedia e transitoria dove tutto è in potenza, l'artista può riconoscere e cogliere in sé un piccolissimo frammento di ciò che dal rumore farà nascere un evento.

⁴⁰ N. Berdjajev, *Il senso della storia*, Milano, Jaca Book, 1971, pp. 158-159; 169-171.

⁴¹ Cfr. H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, Feltrinelli, Milano, 1991; G. Deleuze-G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993.

⁴² Per il metodo della composizione in tempo reale di João Fiadeiro vedi: <http://www.joaofia-deiro.blogspot.com/>

Silvia Mei

LA VOCE MINA E LA SUA IMAGO.
UN ESERCIZIO DI ICONOGRAFIA VOCALICA¹

1 luglio 1978:

Arrivo alla Bussola-domani con largo anticipo, intorno alle 14.00 [...]. Verso il tardo pomeriggio, mentre qualcuno sta lavorando dentro il tendone, ecco una voce... per pochi secondi si sente *la* voce, *quella* voce, la voce di Mina. [...] Alle 23.10 tutto si fa buio [...]. Si accende una piccola luce ed ecco le prime note, poi le parole. [...] Sono le 00.25: parte la prima strofa dell'ultimo brano *Grande, grande, grande*, e nel buio Mina sparisce, mentre le note della canzone continuano all'infinito. È stato un sogno?²

30 settembre 1978. Dopo 20 anni di apparizioni televisive, conduzioni di successo e una vertiginosa carriera artistica, la Divina Mina – nome profetico per una voce deflagrante come quella di una ex urlatrice – sigla, in tutti i sensi, la sua ultima apparizione prima di consegnarsi al *buen retiro* svizzero di Lugano. Si tratta del programma estivo di Raiuno *miLLe e una Luce*, condotto da Claudio Lippi per la regia di Piero Turchetti: i titoli di coda scorrono sulla canzone *Ancora ancora ancora*, testo di Cristiano Malgioglio e musica di Gian Pietro Felisatti, interpretata da Mina che ne aveva fatto un singolo nello stesso anno. La leggenda vuole, come tramanda il fedelissimo Paolo Limiti, che la “clip”, sottoposta a varie censure per l'interpretazione ammiccante e le scelte *hardcore* del montaggio, venisse girata poche ore prima di uno dei suoi ultimi concerti alla Bussoladomani, in un angusto studio di Forte dei Marmi, dotato di spot, mangianastri per la seduta in *playback*, una camera e il tecnico. I *credits* della sigla non fanno riferimento ai soggetti coinvolti nella produzione della stessa, tuttavia è sufficiente un'ispezione più attenta del video per capire che l'occasionalità, la circostanza fissata dall'aneddotica non soddisfano la cura estetica e le soluzioni formali accordate al *refrain*, tutt'altro che lirici o evocativi, di Malgioglio: il soggetto, il taglio, l'insistenza su primi e primissimi piani, i ritagli delle zone erogene del volto, trasformato in una “maschera” dal pesante trucco tra il clownesco e una vedette da Moulin Rouge, gli stacchi

¹ Il seguente articolo è redatto a partire da un lavoro più ampio sulla rappresentazione della voce nella cultura occidentale. Si è optato per l'enucleazione di alcuni nodi concettuali a nostro avviso fondanti un'iconografia della voce, nel superamento di un approccio melomane o di pertinenza esclusivamente musicale, orientato ora alla fotografia divistica e ai ritratti ascrivibili a cantanti, ora alla ricostruzione delle prassi esecutive. La voce come emissione sonora a-significante, attività indipendente dal linguaggio *di* un corpo, non soltanto *da* un corpo, richiede un'attrezzatura visiva comparatistica e transdisciplinare che soddisfi, con le debite forzature, uno studio dell'arte vocale su base iconografica, zona di verifica e di scissione nucleare di una nuova teoria sul corpo-voce. Un grazie sentito a Ermanna Montanari e a Pippo Delbono per le diverse conversazioni pertinenti ed estranee a questo tema: grazie ai loro spettacoli, ai loro testi e, naturalmente, alla loro voce.

² Un ricordo di Franco Ghetti per *Mina. I mille volti di una voce*, a cura di R. Padovano, Milano, Arnoldo Mondadori, 1998, p. 20.

(solo quattro, escludendo la sequenza dell'attacco iniziale, che monta secondi di scena *live* alle spalle della cantante in un falso campo-controcampo) tra lunghissimi piani sequenza mossi da forti zoom invasivi dentro le fauci spalvide e ampie e lungo le mani, medusee, che arruffano la fulva chioma. È una Mina gorgone fieramente nuda, come lascia intuire dalle spalle e dal rotondo decolleté perimetrato da due sole catenine dorate.

Pare infatti strano che una perfezionista come Mina si fosse affidata al genio di un operatore occasionale, che non avesse concordato, indefessa lavoratrice, il soggetto e la regia del corto; che non avesse concorso, come era solita, al concept, allo stile complessivo della sua presenza scenica amplificata dal trucco, il quale, audace e carico, in linea con le follie e le invenzioni degli anni di Stefano Anselmo, suo truccatore, si fa lucido con l'applicazione di *paillettes* e lucidalabbra e sapido nei colori biscotto dell'arcata e della bocca, sempre scura e ben marcata come un bon bon gelatinoso.

I richiami erotici, nella metafora liquida e gustosa di un corpo offerto nella sua nudità, trasformano il volto in una superficie di scrittura pornografica dove l'epicentro visivo ed erotico si concentra nel perimetro della bocca, quasi l'obiettivo volesse *profanarla* con una penetrazione "ugolare". Non è forse un caso che proprio pochi anni prima la neonata industria cinematografica del porno-soft avesse prodotto un cult del genere con *Deep Throat (Gola profonda)*, di Gerard Damiano, 1972), che accompagna la ricerca sessuale di una giovane frigida (Linda Lovelace) affetta da un'anomalia anatomica alla gola – profonda, non a caso – innestata di una vulva che la porta a continue soddisfazioni orali³. Una laringostroboscopia, dalla quale si estrae la visualizzazione delle corde vocali umane (fig. 1), non lascia dubbi sulla condivisione della medesima morfologia tra organo genitale femminile e organo fonatorio⁴.

Il piacere buccale, la suzione, l'apertura orale, la sistole e diastole respiratoria arrivano a unire polari orografie interne del corpo. E il viso di Mina – più che un



Fig. 1. Laringostroboscopia

volto, una *faccia* – diventa la superficie ideale per scrivere il *facial* delle richieste sessuali di *Ancora ancora ancora*: “ti chiedo ancora/il tuo corpo ancora/le tue braccia ancora”, “la tua bocca ancora/le tue mani ancora/sul mio collo ancora”, “di pigliarmi ancora/farmi morire ancora” (con chiara allusione alla *petite mort* con cui si denomina in francese la “splendida agonia”, *beautiful agony*, dell'orgasmo), “consumarmi

³ Sulla ricostruzione della produzione critica e delle vicende censorie intorno al film di Damiano, oggi si può far riferimento al cofanetto Feltrinelli, *Inside/Gola profonda* del 2005, con un documentario di F. Bailey e R. Barbato e gli interventi di P. Adamo e R.J. Stoller.

⁴ Sul rapporto voce-sessualità, secondo una prospettiva medico-curativa, si rimanda agli interventi e all'attività di ricerca tra scienza e arte di Franco Fussi. Per una bibliografia essenziale di riferimento, cfr. le pagine del sito www.voceartistica.it che raccoglie un prezioso Glossario della Voce (in preparazione), articoli e una bibliografia specialistica.

ancora”. È come una trance quella della cantante che buca l’obiettivo col suo sguardo ammaliante, da maga Circe, con le lunghe ciglia finte che paiono abbracciare e carezzare matericamente a ogni battito il loro interlocutore.

Le immagini del testo prendono poi consistenza negli arabeschi delle mani, appendici autosignificanti, in serrato dialogo con la capigliatura leonina, cornice e sipario di un teatro della voce e dei suoi organi. Proprio la fulva chioma, intensamente scomposta e spettinata, risveglia l’energia primaria che riposa nei capelli, luogo di un informe orrorifico e caotico che rompe le griglie di senso e di logica restituite al mondo, costringendo a un vuoto e a un niente espanso. I capelli di Mina sono mossi, ondulati, folti e consistenti, sinestetici nell’immagine tattile dell’intreccio di dita e ciocche:

Nel torcersi della capigliatura [...], una nuova piega interviene per esempio a scompaginare ulteriormente l’asse del corpo. “Boccolo” rinvia etimologicamente proprio alla duplice “bocca” dell’anatomia femminile, e dunque, oltre alla presunta opposizione tra ideale e materiale dove si insinua l’informe, alla dialettica apertura-chiusura [...] a ricordare come farà Pope in *The Rape of the Lock* (1712), che il furto del “ricciolo” è sempre anche la violazione di uno spazio corporeo intimo⁵.

Osserva Pietro Adamo, tra i più fini cultori e studiosi del porno di massa, che proprio “il volto della donna viene ripreso regolarmente per mettere in rilievo l’estasi”⁶; “niente nudità,” commenta Alessandro Zaccuri circa la diffusione di filmati caricati su *beautifulugony.com* dai giovani, “se non dal collo in su, perché *that’s where people are truly naked*, ‘è lì che la gente è davvero nuda”, come recita il “morigerato” regolamento del sito⁷.

Il montaggio della clip opera esattamente verso questa valorizzazione espressiva, con profondi zoom su porzioni del volto, mosso dallo scuotimento compulsivo della cantante, che nella cerniera tra il ritornello e la seconda strofa mitiga ed epura la visione con un gioco maliardo e infantile insieme dei capelli, arruffati e poi rovesciati sul viso, da cui fanno capolino due aperture oculari vezzose e complici (fig. 2). Non è casuale questa scomposizione anatomica, in una decostruzione dei connotati, cioè della configurazione dei tratti identitari di un individuo, “che lascia



Fig. 2. Fotogramma estratto da *Ancora ancora ancora* nell’interpretazione di Mina, sigla di *miLe* e una *Luce*, 1978

⁵ A. Violi, *Capigliature. Passaggi del corpo nell’immaginario dei capelli*, Milano, Bruno Mondadori, 2008, p. 22.

⁶ P. Adamo, *La pornografia e i suoi nemici*, Milano, Il Saggiatore, 1996, p. 104.

⁷ La citazione è di A. Zuccari in S. Regazzoni, *Pornosofia. Filosofia del pop porno*, Milano, Ponte alle Grazie-Andrea Salani Editore, 2010, p. 133.

emergere la faccia al di là del volto”⁸, per recuperare Emmanuel Lévinas di *Totalità e infinito*⁹. In questo modo, l’incantatrice Mina salda le parole alla musica tramite un corpo-voce-volto dove la canzone fa da sfondo narrativo ad un’azione che si consuma nell’intima visione degli spettatori domestici.

Per questo, recita il Talmud, “Kol be isha erva”, la voce di una donna è la sua nudità! La proibizione rabbinica suppone la consistenza corporea della voce femminile indipendentemente dalla vista, presenza fisica di cui un giovane Adorno avrebbe invece contestato la mancanza al suono vocale se inciso su supporti per la riproduzione:

Per dispiegarsi, la voce femminile richiede la presenza fisica del corpo che la conduce. Ma è appunto questo corpo che il grammofoono elimina restituendo ad ogni voce femminile un suono povero e incompleto. [...] Ovunque il suono sia separato dal corpo – come dagli strumenti – sarà necessario un corpo come complemento e, è il caso della voce di donna, la sua riproduzione fonografica diventerà problematica¹⁰.

Siamo all’alba del 1928, Adorno ha appena 26 anni, la tecnica di riproduzione fonica è ancora imperfetta malgrado l’imminente esordio del sonoro nel cinema. Tuttavia la riluttanza del giovane lascia trapelare un’insoddisfazione uditiva dettata da una resistenza sessuata, non già sessista, pur riposando su limiti tecnici del tempo¹¹. Imbevuto di musica attraverso l’attività operistica della madre, soprano corsa di fama europea, Maria Calvelli-Adorno della Piana, e dalla zia Agathe, pianista e cantante, Adorno sembra provare nella virtualità e nel *découpage* vocale della riproduzione meccanica un abbandono, una privazione, dalle radici profonde, del corpo della madre (che è anche inevitabilmente la *sua* voce).

La voce senza un corpo porta a emersione dall’inconscio del noto pensatore il trauma dell’abbandono: da quello neonatale del volto materno, nell’abbraccio intimo e nel riflesso identitario con la madre durante l’allattamento¹², a

⁸ *Ivi*, p. 135.

⁹ “Il femminile offre un volto al di là del volto” (E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull’esteriorità*, Milano, Jaca Book, 1990², p. 267).

¹⁰ T.W. Adorno, *Nadelkurven* [I giri dell’ago], in *Musikblätter des Anbruch*, Vienna, febbraio 1928, pp. 47-50, tr. fr. parziale in B. Terk, *A voice is a person (Kathleen Ferrier)*, Parigi, Éditions Allia, 2010, p. 14 (traduzione mia). Sul corpo sonoro della musica bisognoso di un corrispettivo fisico in presenza del suono, è da ricordare l’osservazione di Igor Stravinskij, circa la fruizione musicale, in *Cronache della mia vita* (Milano, SE, 1999, pp. 69-70): “Invero ho sempre detestato ascoltare musica a occhi chiusi, senza che l’occhio vi prenda parte attiva. La vista del gesto e del movimento delle varie parti del corpo che la producono è una necessità essenziale per afferrare la musica in tutta la sua pienezza. [...] Ma se questi gesti sono provocati unicamente dalle esigenze della musica e non tendono a impressionare l’ascoltatore con mezzi extrartistici, perché non seguire con lo sguardo i movimenti che [...] ci facilitano la percezione uditiva?”

¹¹ Almeno per due circostanziate ragioni: la capacità dei grammofooni di allora di restituire le armoniche basse (non comprese tra i 2000 e i 3000 Hz) delle voci femminili producendo una sorta di distorsione del suono nei lettori meccanici; quindi, la voce degli uomini è una voce di petto, quella delle cantanti è di testa, osserva Terk commentando l’idiosincrasia di Adorno (cit., pp. 17-18), ovvero una voce “della profondità” (*de dessous*), quella “che si ascolta sotto al cuore”, captata per la frequenza delle sue onde dal ventre.

¹² Cfr. J. Kristeva, *La testa senza il corpo*, Milano, Donzelli, 2009, pp. 22-23. Similmente con-

quelli successivi della lontananza (per le tournée) e della morte: “solo là dove il corpo risuona, là dove il sé al quale il grammofono si riferisce coincide col suono, solamente là risiede il suo legittimo regno di validità”¹³. Un regno agli antipodi del castello incantato del barone Rodolphe de Gorz, che con sofisticate tecnologie *ante litteram*, complice l’assistente Orfanik, (ri)produce mostruose e fantasmatiche apparizioni visive e sonore della cantatrice Stilla, moglie defunta del conte Franz de Telek, vittima di quegli incanti “multimediali”. Siamo nel romanzo gotico di Jules Verne, *Il castello dei Carpazi*, a pochi anni dal brevetto del fonografo di Edison (1877) e dell’invenzione del grammofono (1887).

Che il volto sia anche una voce, che il soggetto si esprima in questa *correspondence*, lo suggerisce sempre con ben celata malizia ed eros il *Cantico dei Cantici*: “O mia colomba,/che stai nelle fenditure della roccia,/nei nascondigli dei dirupi,/mostrami il tuo viso,/fammi sentire la tua voce,/perché la tua voce è soave,/il tuo viso è incantevole”¹⁴. È infatti il corpo-voce, il corpo-volto, la voce-faccia di Mina a contestare la nudità di un corpo senza soggetto, di un corpo pornografico sfigurato, proprio per il limite di mostrazione cui giunge: “perché smaschera il soggetto mostrando così la faccia del godimento, o meglio, la faccia femminile del godimento – il venire-alla-faccia come incarnarsi del godimento che sarà così sempre un venire femminile”¹⁵. E *ancora*. La soluzione interpretativa di Mina opta per una metafora logofagica e alimentare del testo-corpo. Scrive, da anomala linguista, Chiara Stefani nelle pagine dedicate all’interpretazione vocale di *Ancora ancora ancora*:

colpisce in particolar modo la parola ‘ancora’, rallentata rispetto al tempo musicale e trasformata in ‘uam-cora’, che rivela un enorme appetito. [...] La scalata melodica fino al registro medio-acuto è avvolgente e travolgente. [...] I dee-jay la chiamano ‘curva orgasmica’, intendendo una sequenza musicale caratterizzata da un crescendo non solo di altezza ma anche dinamico, fino a un picco massimo finale. La pressione del flusso è quasi eccessiva, il suono è talmente

densa l’analisi freudiana Anne Karpf in *La Voix* (Paris, Autrement, 2008, traduzione mia), “la voce materna parla e tace, forse è questo il suo vero crimine”.

¹³ T.W. Adorno, *Nadelkurven*, cit., p. 14.

¹⁴ *Cantico dei Cantici* (2, 14), testo CEI 2008.

¹⁵ S. Regazzoni, *Pornosofia*, cit., p. 136. Vale la pena valorizzare il contrasto dialettico, nell’ottica di un superamento, tra la posizione espressa dal succitato filosofo (del) pop sulla *real-fiction* del porno – inteso non come “la degradazione dell’erotismo, bensì la sola forma di *fiction* che ci mette in contatto con il reale dell’atto sessuale” (*ivi*, p. 116) – e le posizioni espresse da Carmelo Bene sulla concettualità pornografica intesa come “oggettività che eccede il desiderio, o-scenità irrepresentabile. Carne senza concetto” (*Autografia di un ritratto*, in *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, p. XI). Per Regazzoni, l’o-scenità in quanto assenza è paradossale, prefiggendosi il porno di esprimere il massimo della mostrazione: “il pop porno mostrando tutto mostra, precisamente, l’invisibile *come tale* al cuore della visibilità assoluta. Si potrebbe dire che il pop porno, al fondo, non si occupa che di questo resto invisibile da cui è ossessionato, ed è quindi il luogo per eccellenza in cui il visibile si mostra essenzialmente legato all’invisibile” (S. Regazzoni, *Pornosofia*, cit., pp. 115-116). Anche il tema della mostruosità, notoriamente legato nella lettura freudiana ai genitali femminili, dello scabroso e dell’osceno, in senso lato, è pertinentemente legato alla voce e all’invisibilità, come Corrado Bologna ha avuto diversamente modo di argomentare. Cfr. C. Bologna, *Mostro*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1980, vol. IX; Id., *Flatus vocis. Musica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992.

pieno che tende a s fibrarsi, la risonanza è al centro dell'asse bocca-fronte. Il portamento strascicato su 'an' o sull'ultima 'a' rinforza l'immagine dello spalancamento delle fauci. Nell'intercalare cantato tutto su 'a', l'articolazione del fonema 'aha' è gestita con la mascella, come una masticazione, e i quattro 'uh' finali sono laringei e sporcati, quasi gutturali, come un inghiottimento¹⁶.

Mina è una cantante *premeditata*, nel senso dell'arte teatrale dei comici, non aveva bisogno infatti di ripassare le canzoni; la sua voce era una continua metamorfosi, come depensata (alla Bene), non una ma molte, che indossava a suo piacimento. La sua voce, osserva Luigi Pestalozza mettendo in corrispondenza la cantante pop con Cathy Berberian e Maria Callas, era concepita (ma si riferisce alla Mina ante 1978)

anche come esperimento. [...] La voce come eleganza, straniamento da sé, espressione della musica, che sfugge ai trucchi dell'espressività. Perciò poté "urlare"; l'urlo diventò una fioritura, almeno nel senso che spezzava una linea; ne cambiava il connotato, cambiava la scena, diventava decorazione, arabesco, florilegio, e subito l'opposto, la voce con un nuovo atteggiamento, inedito, di violenza ben stilizzata, senza eccessi, demagogie; quasi cerebrale e tanto comunicativa¹⁷.

È la soluzione, quella dell'astrazione, per cui Roland Barthes lancia fendenti al pleonasma e affettazione dell'arte vocale borghese, "un'arte *segnaletica*", una drammatizzazione fonetica "che soffoca e la parola e la musica, e soprattutto la loro connessione che è l'oggetto stesso dell'arte vocale". "Tale sorta di *puntinismo* fonetico, che dà ad ogni lettera una incongrua importanza, arriva talvolta all'assurdo" – prosegue Barthes nella raccolta *Miti d'oggi*, contestando l'eccellenza canora del baritono Gérard Souzay (1918-2004); "sottolineare la parola con il rilievo abusivo della sua fonetica [...] significa praticare una letteralità d'intenzione, non di descrizione, significa stabilire corrispondenze abusive"¹⁸.

I testi delle canzoni per Mina sono abiti su misura che tengono conto della sua assimilazione delle parole dentro la sua vocalità. Come ad esempio in *Sì, l'amore*, di cui è coautrice, o *Amore*, quest'ultima con testo di Riccardo Cocciante: la prima ha un titolo che coincide col testo, e si gioca tutta sui vocalizzi delle parole che lo compongono; la seconda invece si costruisce testualmente sulla figura dell'anafora, la parola "amore" è ripetuta fino a quattordici volte di seguito. In *Ancora ancora ancora* (e non è la sola canzone che già nel titolo contiene ripetizioni, ad esempio *Grande, grande, grande* oppure *Donna donna donna* e *Lui, lui, lui*) la segnaletica dei suoni non è letterale ma piuttosto inventiva di nuove sonorità, ludica e ironica nei margini significanti della

¹⁶ C. Stefani, *Tu chiamale se vuoi...*, in *Mina. Una forza incantatrice*, a cura di F. Fabbri e L. Pestalozza, Milano, Euresis, 1998.

¹⁷ L. Pestalozza da "L'Unità", 8 novembre, 1981, riprodotto parzialmente in *Mina. I mille volti di una voce*, cit., p. 27. Maurizio Cucchi parla appunto di "progetto-Mina, costruito su una personalità vocale" (*ivi*, p. 77).

¹⁸ R. Barthes, *L'arte vocale borghese*, in *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 166-168.

parola. Sempre Stefani puntualizza che

i tratti fonetici più evidenti sono relativi alla pronuncia delle “s”. Il suo “sì” è “fsssiii”, il consenso erotico soffiato nell’orecchio. Deve essere del resto davvero esaltante per un uomo sentirsi non solo sensuale – aggettivo riferito solitamente alla donna – ma addirittura “scénsciuale” con l’accento sulla ù, di una carnalità prorompente e dirompente¹⁹.

Le parole delle sue canzoni, quelle cucite addosso alla sua voce, attingono non a caso a un registro linguistico colloquiale, talora basso, estremamente prosaico, verosimile – Mina stessa ha dichiarato, riporta Gianni Borgna, di riconoscere tra i suoi libri preferiti la raccolta *Il mestiere di vivere* di Cesare Pavese: “Le parole delle sue canzoni, insomma, non devono assumere un valore vistoso, la loro ‘visibilità’ dev’essere smorzata; non devono, per così dire, esporsi, ‘sporgersi’ oltre la forza espressiva del canto. [...] La verità è che l’interprete Mina, quasi sempre, ha nettamente prevalso sugli autori”²⁰.

Sempre sulla scia di Barthes e di una parola-musica fusa in una “lettera totale del teatro musicale”, priva di intenzionalità, emerge la dizione e il respiro del contralto Kathleen Ferrier, nobile ed estatica interprete con Bruno Walter di Gustav Mahler, portato al successo quando era ancora vilipeso nell’Inghilterra degli anni Cinquanta. “[Ferrier] articola il tedesco così come canta la lingua inglese, cancellando l’accento tonico, non lasciando intendere nessuna asperità, nessuna rugosità, nessun intralcio cui è avvezza la lingua tedesca. [...]” – osserva Terk nell’analisi vocale dedicata alla cantante del Lancashire – “È la musica vocalica dell’inglese che si sostituisce al tedesco [...] per privilegiare la modulazione delle vocali”²¹.



Fig. 3. Kathleen Ferrier in un ritratto ufficiale del 1951.

La stessa Ferrier affermava che “la voce è una cosa talmente personale che dipende dalla forma della gola e della bocca”²², la voce ha una sua individualità, un corpo cui appartiene, che la struttura, non solo in cui riposa. I ritratti del contralto (fig. 3), in effetti, sembrano suggerire proprio dalla conformazione fisica della cantante quelle qualità vocali:

Una voce grave è un collo lungo, spalle larghe, una grande cavità buccale grazie a una mascella lunga e larga, risuonatori posti in vaste fosse nasali, un respiro ampio, ammaestrato. Le foto diffuse corrispondono in tutto e per tutto a quello

¹⁹ C. Stefani, *Tu chiamale se vuoi...*, cit.

²⁰ M. Cucchi, *Mina. Le parole*, in *Mina. I mille volti di una voce*, cit., p. 76.

²¹ B. Terk, *A voice is a person*, cit., p. 27 (traduzione mia).

²² Da un’intervista radiofonica a Montréal, 10 marzo 1950, ora in *ivi*, p. 29. Sull’unicità della voce, si rimanda alla proposta di A. Cavarero, *A più voci. Per una filosofia dell’espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 1996, in particolare pp. 14-23.

che la voce suggerisce: alta statura, portamento della testa dritto come si addice al carattere, piani facciali quasi paralleli, collo lungo sormontato da un'ampia bocca che spalanca su un luminoso sorriso con arcate dentarie superbamente allineate da soddisfare un dentista, narici aperte, una silhouette deliziosamente britannica²³.

Ancora un corpo-voce, ancora un volto: il ritratto di *una* voce.

26 marzo 2001. Dopo più di vent'anni di assenza, dopo un autoesilio che ha prodotto una faglia estetica nella politica e nei consumi dell'immagine nella società dello spettacolo e dell'apparire, Mina torna con uno speciale di un'ora girato nello studio di registrazione di Lugano, mostrato in anteprima su Raiuno ma fruibile su inwind.it. Si commenta allora l'*evento*:

Dopo aver nascosto la sua immagine per 23 anni, dopo averci lasciato solo gli scatti mossi e sfuocati dei paparazzi (quanti archivi inutili da ieri) per cercare di intuire se e come il tempo avesse segnato il suo volto, dopo aver giocato con la grafica sulle copertine dei dischi mascherando i suoi lineamenti, [Mina] ha regalato anche un primo piano²⁴.

Dal 1978 Mina inizia la terza fase della sua attività, una stagione di "mirabile assenza" rimpiazzata dall'immagine calligrafica, contraffatta, solarizzata, stilizzata del suo corpo-voce (fig. 4), un'icona che, per statuto, rende visibile ciò che non lo è. E per transitività, "la voce di Mina è, da quel momento, l'*imago* Mina"²⁵. La cantante opera, da allora, una vera e propria *o-scenità*, nel senso beniano del termine, ovvero produce un irrepresentabile che è la sua presenza fisica, la sua immagine in carne e ossa nel sostituto della rappresentazione che sovrappone voce e corpo all'immagine residuale, come ricreazione, modulazione, manipolazione libera e fantasiosa, contrologica e scambista, autoironica, irriverente e colta, di un corpo negato alla vista. Viene da pensare ai disegni di Gianni Ronco nel 1972 per lo studio grafico Tallarini nell'album *Altro*, che schizza ritratti grandangolari, deformanti la figura nei campi lunghi e ravvicinati che adotta (fig. 5): una Mina tutta occhi, capelli, mani da gigantessa e vertiginose gambe vestite di enormi scarpe da Paperina, ma niente



Fig. 4. Caricatura del corpo-voce di Mina per l'album *Bau*, 2006.

²³ B. Terk, *A voice is a person*, cit., p. 27 (traduzione mia).

²⁴ A. Laffranchi, *Mina appare in tv: canta, scherza e balla*, "Corriere della Sera", 27 marzo 2001.

²⁵ M. Cecchetti, *Mina. Le copertine*, in *Mina. I mille volti di una voce*, cit., p. 84. Sulla presenza della voce come sostituto dell'immagine, si rimanda ai contributi di riferimento di Michel Chion la cui opera "è in gran parte indirizzata alla dimostrazione della natura 'vococentrica' del cinema", commenta Corrado Bologna in *Flatus vocis*, cit., p. XIX. Cfr. inoltre P. Valentini, *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Firenze, Le Lettere, 2007, in part. capp. V e VI.

bocca. Sorprendentemente muta, privata anche di una semplice apertura, fessura, pertugio orale,

la “deformazione” della propria immagine, svela, in realtà, un distacco di Mina dalla società del benessere [...] e scopre un’affinità – soltanto di metodo – con le ricerche artistiche che sfociano nella *performance*.

Il corpo da violare, in fondo [...] è un ricordo del teatro più classico, che Mina interpreta nell’*actus*, nell’azione esteriore e interiore come mutevolezza del volto. È una trasgressione leggera, riflessa su se stessa e non rivolta, come peraltro accade con Patty Pravo, contro certe convenzioni morali²⁶.



Fig. 5. La stilizzazione grafica di Gianni Ronco per *Altro*, album del 1972.

Un lavoro differente anche per i grafici delle sue cover, sprovvisti di sempre nuove immagini che rendessero conto del trucco, degli abiti di scena, delle acconciature e dei modernissimi tagli. Insomma un’immagine globale da inventare ogni volta²⁷: dalle citazioni pittoriche di una Madame de Pompadour in *Canarino Mannaro* (1994), originariamente pensata sul prezioso dipinto di François Clouet, *Dama alla toilette* (ca. 1559), valorizzando il mudra delle sue mani tanto imitato nel tempo, alla boteriana *Caterpillar* (1991), parallelamente a quella fumettistica, sempre di Ronco, *Mina-Celentano* (1998) o all’ibridazione

leonardesca di *Salomé* (1981). “Ho dato libero sfogo alla creatività, – ricorda Luciano Tallarini, curatore d’immagine di noti cantanti e uomini di spettacolo – se penso a Mina oggi e alla sua irripetibilità iconografica, mi piacerebbe immaginare un suo unico e definitivo ritratto: lei rigorosamente in bianco e nero, immortalata senza età. Mina come Madame Curie, Virginia Wolf, Greta Garbo, Eleonora Duse, le grandi signore del nostro tempo”²⁸.

²⁶ *Ivi*, p. 87.

²⁷ Per il repertorio completo delle copertine dei suoi album, si rimanda al sito ufficiale della cantante www.minamazzini.it.

²⁸ L. Tallarini in *ivi*, p. 88.

Charlotte Ossicini

**DAL PREDRAMMATICO AL PREDISCORSIVO.
IL CORO E LA “MUSICA DEL SENSO”**

La parola deve comunicare qualcosa (fuori di se stessa). Ecco il vero peccato originale dello spirito linguistico.

Walter Benjamin

In epoca postmoderna¹, si afferma una nuova tendenza della letteratura, e conseguentemente una nuova struttura drammaturgica, che non nasce da una ripresa solo del coro, anche se dichiarata apertamente, ma dall'attuazione di una decostruzione del concetto di personaggio, come dello stesso linguaggio che progressivamente diviene una contaminazione di termini di varia natura, stridenti. Ciò deriva dalla rottura di alcuni stilemi, dalla progressiva sfiducia nei confronti dei poteri costituiti e delle loro strutture di controllo, dall'irrompere dell'inconscio, nella lacerazione del significato di individuo e di identità, nel rapporto singolo/collettivo, come nel confronto/scontro fra i generi sessuali e fra le classi sociali.

Vi sono stati profeti del nuovo percorso, in rapporto alla letteratura e all'azione teatrale, profeti che, nonostante siano stati attivi nella prima parte del secolo, sembrano inviare un messaggio solo al secondo Novecento. Il desiderio di *irrazionale* che irrompe durante la *Jahrhundertwende* richiede la fondazione dell'evento teatrale quale *Erlebnis*, esperienza, momento vivificante e demiurgico che porti a un'estasi, a un'uscita fuori da sé. Ciò rientra nella riscoperta del rito, nella fascinazione per l'esotico, nella lenta fondazione degli studi antropologici e psicoanalitici, nel forte interesse verso l'espressione del corpo nello spazio. Il corpo torna protagonista, come simulacro dell'interiorità e come ponte di unione con i ritmi biologici e naturali. Il coro, in questo clima culturale, assume portata di *manipolazione dinamica*, strumento che incentivi l'immedesimazione dello spettatore, che rompa la separazione fra scena e platea, che costituisca un *substrato ritmico*, sonoro e spaziale, *immersivo*.

Contemporaneamente all'uso del coro con fini propagandistici, già all'inizio del Novecento appare un altro filone, la sfiducia nel linguaggio come portatore di senso, nella verità della rappresentazione teatrale, nutrita dal confronto dialettico fra *dramatis personae*. Un percorso che non elimina l'altro, anzi che ne è complementare, l'altro lato della medaglia di un lento e progressivo sfaldamento dei rapporti sociali, una disintegrazione del senso della collettività, che porta o alla manipolazione diretta attraverso i totalitarismi, o all'imposizione di un collante sociale da parte degli stati, un'omologazione di massa per mezzo dei nuovi mezzi di comunicazione, in un crescendo dalla radio, al cinematografo sino alla televisione, che produce questa dilaniante consape-

¹ La condizione postmoderna “designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo”, in J-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 5.

volezza: “Ognuno è rinviato a sé. E ognuno sa che questo sé è ben poco”². In questa perdita dei punti di riferimento e della fiducia nel confronto, la stessa legittimazione del sapere “perde il suo senso univoco”³, in una moltiplicazione dei piani che si vogliono rendere attraverso l’uso del collage, del frammento, del *pastiche*, come nel Dadaismo, o anche in una drammaturgia che sia diretta espressione dell’urlo primordiale – *Urschrei* –, testimonianza della infelice condizione umana a causa del tradimento dei “padri”, come nell’Espressionismo. Se Nietzsche aveva delineato, profeticamente, come “la lacerazione del *principium individuationis*” dia origine a “un fenomeno artistico”⁴, quindi la centralità del coro quale fulcro dell’evento teatrale, proprio nel suo essere artefice e simbolo dello smembramento del dio, dello *sparagmos*, pochi anni dopo, Maurice Maeterlinck avrebbe prodotto una metamorfosi della natura del dramma rendendolo pre-aristotelico, il *drame statique*, ove assume nuova centralità la categoria della *situazione*⁵. Nel dramma *I ciechi* (*Les aveugles*, 1891):

Il linguaggio si fa autonomo, e sparisce il suo carattere essenzialmente drammatico, che è quello di essere legato a un punto di vista, a una persona determinata; il linguaggio non è più espressione di un singolo individuo che attende una risposta, ma è il riflesso dello stato d’animo che domina tutti. La sua distribuzione in “battute” non corrisponde a un dialogo, come nel dramma vero e proprio, ma riflette unicamente l’incertezza nervosa del non-sapere. Esso si può leggere e ascoltare senza bisogno di sapere chi sta parlando; il suo carattere essenziale è l’intermittenza, e non il suo rapporto a un io attuale⁶.

Una drammaturgia corale, senza la presenza dell’eroe, tesa alla creazione di un linguaggio continuo, universale, che nasconde, fra le maglie della semplicità lessicale e strutturale, i temi del destino e dell’esistenza. E tornano in mente le riflessioni di Walter Benjamin in *Die Aufgabe des Übersetzers* (*Il compito del traduttore*, 1923), che, riprendendo l’appello di Mallarmé a una lingua messianica che induca al rifiuto della mediazione della traduzione, riflette sulla trasposizione da un piano all’altro, da una lingua all’altra, del *Sinn* (senso) primario e medita di come tale azione presupponga la dilatazione della sintassi e, soprattutto, sul dato che le versioni hölderliniane delle tragedie di Sofocle siano “archetipi della [...] forma”⁷, ovvero ritornino alle origini, al *predrammatico*.

Hans-Thies Lehmann, nel suo compendio *Theater und Mythos*, si pone in diretta polemica con il postulato aristotelico del primato del dramma. Il teatro antico è, nella sua essenza, *predrammatico*⁸, esso può rompere le norme della

² *Ivi*, p. 31.

³ *Ivi*, p. 58.

⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 2000, p. 29.

⁵ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 2002, p. 46.

⁶ *Ivi*, p. 48.

⁷ W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Walter Benjamin, *Opere complete*, a cura di E. Ganni, vol. I, *Scritti 1906-1922*, Torino, Einaudi, 2008, p. 511.

⁸ “Wesentlich prä-dramatisch”, in H.-T. Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart, Verlag der Autoren, 1991, p. 2.

rappresentazione scenica attraverso strutture corali che, già subito dopo il V secolo a.C., non erano più giudicate efficaci e, quindi, ridotte a intermezzo. Il ritorno della struttura corale, sia sul piano drammaturgico che su quello performativo, dipende proprio dalla nuova condizione dell'individuo, dal ritorno a componenti rituali come, però, dalla progressiva impossibilità ad accettare la realtà quotidiana, l'azione dell'uomo che annienta altri uomini; per cui: "L'identificazione con i grandi nomi, con gli eroi della storia contemporanea si fa più difficile"⁹. Non solo, la mancata "identificazione" con il proprio stesso corpo, il non riconoscere l'unione di linguaggio e senso, portano a nuove forme di rappresentazione – "verso un teatro di là dal dramma" – che sono, quindi, *postdrammatiche*¹⁰. Un'unione fra pre- e post-drammatico, che si testimonia per mezzo di una serie infinita di categorie, legate al concetto di performance, di rapporto con i nuovi media, di una nuova estetica della rappresentazione. All'interno di queste infinite definizioni è contenuta anche quella di *Chortheater*, laddove "le figure parlano quindi non tanto l'una verso l'altra, ma così per dire tutte nella stessa direzione"¹¹.

Una frontalità corale, quindi, come è stata definita da Georges Banu, che assume, prima di tutto, una "funzione d'appello"¹², il chiaro desiderio di modificare la realtà circostante attraverso l'evento scenico. Guardare a un ritorno del coro in quanto semplice mancanza di comunicazione fra i singoli personaggi sembrerebbe riduttivo. Lo sarebbe altrettanto porre l'accento unicamente sulla funzione d'appello che già era presente nel teatro come podio di Brecht e Piscator, ma anche nella volontaria rottura della suddivisione fra scena e platea, già attuata a inizio Novecento. Si pensi all'uso del pubblico in quanto coro, nelle riflessioni di Apollonio, al lavoro sperimentale di un Mejerchol'd o di un Grotowski, o anche alla nuova estremizzazione del teatro come rito, attivata a inizio secolo, ma portata alle estreme conseguenze dopo il secondo conflitto mondiale. Alla luce di questi esempi è possibile delineare, quindi, quattro categorie di coro:

1. coro come strumento straniante;
2. coro come strumento grottesco (dissacrante, perturbante, uomini come doppi, come manichini, uomini-bestie);
3. coro come strumento immersivo, rituale-performativo o come strumento di manipolazione dinamica;
4. coro come strumento postdrammatico (ovvero come strumento di dissoluzione della struttura drammaturgica e rappresentativa e di rottura dell'insieme io-corpo-voce)¹³.

⁹ J-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., p. 31.

¹⁰ H.-T. Lehmann, *Theater und Mythos*, cit., p. 2.

¹¹ H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999, p. 233.

¹² "Fonction d'appel", G. Banu, *Solitude du dos et frontalité chorale*, in "Alternatives théâtrales", n. 76/77, ottobre 2003, p. 15.

¹³ Per una ricognizione si rimanda alla tesi di dottorato di chi scrive, *Chortheater. Genesi di un modello. Tipologie corali nel Novecento*, Dottorato in Studi Teatrali e Cinematografici, Università di Bologna, 2009.

Il passaggio dal predrammatico al prediscorsivo si attua proprio nell'evoluzione dal coro quale strumento immersivo al coro quale strumento postdrammatico, in una lenta evoluzione dell'uso della voce. Una funzione immersiva era già presente nel *Rhabarber-Gemurmel* dei Meininger, ovvero il mormorio unito al termine rabarbaro per indicare, quasi in modo onomatopeico, il rumore scaturito dalla particolare sonorità della erre tedesca. Una serie di bisbigli e mormorii emessi dalle comparse dei quadri viventi, che ricreavano un tappeto sonoro, dando quell'effetto appunto di *Lebendigkeit* strenuamente ricercata, ma "questi inserimenti dovevano naturalmente essere montati in diverse sequenze e non dovevano mai essere eseguiti uniformemente all'unisono"¹⁴.

Una funzione immersiva ancora più efficacemente attuata dalle emissioni vocali di varia natura, da bisbigli a urla, impiegate da Max Reinhardt, 'trucchi' – come stigmatizzati dai contemporanei – innestati nell'evento allo scopo di rendere il vissuto spettacolare simile all'estasi, un nuovo rito collettivo unificante. Max Reinhardt recuperò notevoli impulsi dalla partecipazione agli spettacoli elaborati da "Der Akademische Verein für Kunst und Literatur" e dalla collaborazione con Hugo von Hofmannsthal¹⁵, nata nel 1901 allo scopo di portare in scena una riscrittura dell'*Elettra*. Il 30 ottobre 1903, al *Kleines Theater*, fu rappresentata *Elektra. Tragödie in einem Akt frei nach Sophokles* (*Elettra. Tragedia in un atto liberamente tratta da Sofocle*), in seguito una *Medea* di Grillparzer nel 1904, un'*Antigone* nella traduzione di Karl Vollmoeller sempre al *Kleines Theater* nel 1906. Il repertorio classico¹⁶ era fortemente intrecciato all'utilizzo di altri testi, ma è ovvio come sia stato proprio l'interesse per tali ri-scritture a indurre un uso particolare dello strumento performativo coro. Prima di tutto, già dal 1902, si imponeva l'esigenza di un nuovo spazio teatrale, "un Festspielhaus [...] a forma di anfiteatro, senza sipario, senza quinte, forse addirittura senza scene, e in mezzo, incentrando tutto unicamente sull'efficacia della personalità, sulla parola, l'attore, mescolato al pubblico, e il pubblico stesso, divenuto popolo, trascinato dentro, divenuto esso stesso parte dell'azione, parte del testo"¹⁷.

Il pubblico come popolo, che diviene protagonista della scena. Questo è il primo scopo di Reinhardt e ogni sua soluzione, sia dal punto di vista della messa in scena che della creazione dello spazio, mira appunto a rendere la massa che assiste protagonista. Ad esempio, nella messa in scena del testo di Hoffmannstahl, *Edipo e la Sfinge*, al *Deutsches Theater* nel 1906 – in uno spazio tradizionale – Reinhardt impiegò, per la prima volta, una vera e propria *regia di massa*: il coro fu portato a circa 150 elementi, quasi un 'popolo', dislocato sia sulla scena che nella platea. Il parlato era musicale e sinfonico (*Sprechgesang*): voci singole, declamazioni ritmiche all'unisono, urla, suddivisioni in più toni

¹⁴ Herzog Georg von Meiningen in M. Grube, *Geschichte der Meininger*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1926, p. 57.

¹⁵ In questa sede non verrà trattata la sua collaborazione librettistica con Richard Strauss (1864-1949).

¹⁶ Dopo il 1920 non porterà più in scena drammi greci.

¹⁷ M. Reinhardt, *Il teatro che ho in mente*, in M. Fazio, *Lo specchio, il gioco, l'estasi*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 158.

(soprano, alto, tenore e basso), con l'accompagnamento di timpani e violoncelli, mentre, talvolta, Reinhardt lasciava che il coro declamasse fuori scena o producesse un semplice tappeto sonoro a ricreare la cosiddetta *Sprechmusik*, utilizzata anche nella messa in scena, del 1909¹⁸, della *Die Braut von Messina*. Un'atmosfera sonora che dilatasse l'ambiente chiuso, con il preciso scopo di immergere il pubblico in uno *spazio acustico*. Nel 1908, in occasione dello spettacolo *Lisistrata* al *Kammerspiele* (in una libera riscrittura di Leo Greiner con un prologo composto da Hofmannsthal), Reinhardt aggiunse la pantomima, cioè figure anonime mute che creavano coreografie su interventi acustici, o, sempre nello stesso anno, in *Die Räuber (I Masnadieri)* di Schiller, giunse a ricreare un vero e proprio "urlo estatico all'unisono"¹⁹.

Nel 1910, Reinhardt portò in scena, all'interno dell'arena del Circo Schumann, a Berlino, il celebre spettacolo *König Ödipus*²⁰ (*Edipo re*), nella traduzione e riscrittura di Hofmannsthal. Il testo presentava la pura dissoluzione del coro in un unico interlocutore, una scelta stilistica che lasciò un vasto raggio d'azione al regista-demiurgo, nel passaggio alla rappresentazione scenica. Accanto a un coro di 27 uomini, inserì una massa di 500 persone, suddivise in tre differenti schieramenti sui due lati della scena e in fondo all'arena, lungo il divisorio della platea. Durante lo spettacolo, la luce era concentrata sul palcoscenico principale, il coro era illuminato da una luce blu pallida, la massa era in chiaroscuro, trattata secondo una rigida simmetria, con un'alternanza di coreografie e quadri statici viventi, e spinta a produrre una vera e propria *Sprechmusik* fatta di emissioni vocali di varia natura, lamenti, suoni gutturali, parole o frammenti di frasi a ricreare un sostrato sacrale accentuato dalla scelta dell'orario – lo spettacolo iniziava a notte fonda per finire alle prime luci dell'alba – e dall'uso di odori e profumi. Nell'*Orestide*, messa in scena la prima volta, nel 1911, a Monaco e, nel 1912, a Berlino – senza le *Eumenidi* – e poi nel 1919 a Berlino presso il *Großes Schauspielhaus*, nella rielaborazione di Vollmoeller²¹, il coro fu eliminato e sostituito con il popolo di Argivi, oltre mille comparse, vestite militarmente con gli elmetti dell'esercito tedesco a ricordare il conflitto appena trascorso. Nel *Dantons Tod (La morte di Danton)* di Georg Büchner, del 1916, il palcoscenico non era illuminato uniformemente, mentre le singole figure o gruppi erano attivati attraverso una illuminazione con fari diretti, un principio di ricreazione ritmica dello spazio attraverso l'uso, ancora una volta, di un'illuminazione chiaroscurale²².

Il saggio di Julius Bab, intitolato *Reinhardts Chorregie* (La regia corale di Reinhardt) apparve nel 1909. Sin dagli inizi, quindi, si originava una stretta

¹⁸ Nello stesso anno, Georg Fuchs chiese a Reinhardt di collaborare al primo *Volksfestspiele* di Monaco.

¹⁹ J. Bab, *Reinhardts Chorregie*, in "Die Schaubühne", V. Jahrgange, n. 24/25, Berlin 1909, p. 671.

²⁰ Lo spettacolo andò in tournée europea ove, talvolta, venivano usati attori locali o anche dilettanti per interpretare il coro. Gilbert Murray tradusse il testo dello spettacolo, in occasione della rappresentazione a Londra.

²¹ Karl Gustav Vollmoeller (1878-1948), archeologo e filologo, oltre che riformatore della scena teatrale.

²² Ugual soluzione in *Sportstück* (1998) per la regia di Einar Schleef.

corrispondenza tra questi mezzi scenici e il termine coro. Bab descrive l'irrompere di un uso massiccio della vocalità politonale, per cui ognuno dei personaggi collettivi presenti negli spettacoli "portava il suo richiamo in un pieno e chiaro unisono, e la loro varietà giungeva ad un ensemble musicale e tonale, ove la differenziazione e l'unità erano presenti contemporaneamente"²³. Reinhardt ha usato la massa musicalmente, ricreando contrasti, ritmi, contrappunti, accompagnati anche dai movimenti, scansioni performative usate per aumentare la percezione del numero, da effettive centinaia si aveva la sensazione della presenza di migliaia di persone²⁴.

Proprio in questo momento storico, appare un'incomprensione della suddivisione fra coro, massa, coralità, per cui Bab battezza come coro non solo gli effettivi cori utilizzati, ma anche gli insiemi composti da centinaia di comparse, che riempivano lo spazio secondo moduli ritmici e secondo un'organizzazione sinfonica delle emissioni vocali. Se riflettiamo sulla natura del coro, quale strumento performativo liminare e liminoide, si rende evidente che il percorso nuovo era appunto la formazione, volontaria e involontaria, di un *coro di massa*. Lo stesso Hoffmanstahl afferma che lo scopo di Reinhardt era di "portare [lo spettatore] a un sorta di trance attraverso una magia ritmica"²⁵, ovvero recuperare gli appelli d'inizio Novecento – a lui contemporanei – e produrre una particolare forma di *Erlebnis*, attraverso quella dilatazione sensoriale "che si potrebbe altrimenti trovare solo nella droga"²⁶. "Droga" che indica chiaramente un parallelismo con il rito, lo sciamanesimo, l'uscire fuori di sé, attuato attraverso la *magia registica*, ovvero l'azione del regista-demiurgo che espande il ritmo nelle sue declinazioni mimico-gestuali, vocali, spaziali, luministiche, essendo tra i primi, se non il primo, a dimostrare l'utilità del coro e della massa come insiemi di "corpi energetici"²⁷, come vitale alternativa rispetto al protagonista nel teatro di prosa:

Il coro deve produrre ogni tipo di suono immaginabile: borbottii, rantoli, urla, singhiozzi. E anche quando il coro parla, non è il senso delle parole ad essere importante, ma i suoni²⁸.

Secondo Baur, il coro di Reinhardt "a causa della vicinanza con il pubblico non ha più il suo *statuto speciale*"²⁹, conclusione che chi scrive giudica errata. Se il compito del coro greco era, appunto, unire la scena e gli spettatori, tenere il tempo ritmico della narrazione, anche quando non era coinvolto nello svolgersi degli accadimenti, sembra invece che proprio Reinhardt abbia compreso

²³ J. Bab, *Reinhardts Chorregie*, cit., p. 670.

²⁴ *Ivi*, p. 672.

²⁵ Citato in H. Fetting (a cura di), *Max Reinhardt. Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Berlin/DDR, Argon, 1989, p. 333.

²⁶ *Ivi*, p. 334.

²⁷ E. Fischer-Lichte, *Theatre, sacrifice, ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, London-New York, Routledge, 2005, p. 59.

²⁸ P. Goldmann, in "Neue Freie Presse", Novembre 1910, citato in E. Fischer-Lichte, *Theatre, sacrifice, ritual*, cit., p. 57.

²⁹ D. Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1999, p. 86.

– per primo – il *moderno statuto speciale* del coro. Bab sottolineava come, grazie all’uso dell’illuminazione, il regista mostrasse “insieme una differenziazione ed una severa unità”³⁰, riuscisse, quindi, ad unire il bisogno di un quadro di insieme particolareggiato a una massa indistinta, a metà tra liminale e liminoide, tra azione volontaria e azione involontaria, esattamente come la massa di spettatori chiamati ad assistere, ovvero a esperire un rito teatrale o un teatro rituale. Accanto, quindi, alla volontaria creazione di un evento a metà fra rito e teatro, alla *Raumerlebnis*³¹, o all’uso del coro come strumento straniante, che non presuppongono una sfiducia nel linguaggio o nell’evento rappresentativo, si delinea, lentamente un altro percorso che porta alle estreme conseguenze l’ambivalenza della vocalità, in Occidente identificata come diretta espressione del *lógos* – Jacques Derrida ha, appunto, indicato come nella storia della metafisica occidentale la voce sia divenuta simbolo dell’auto-consapevolezza del *lógos*³² –, attraverso suoni che “non corrispondono a niente di significante nel senso di ‘inerente al segno’”³³. Si ricerca una musicalità che rompa il linguaggio e il senso, ovvero che si distanzi dalla coscienza per divenire esperienza:

Coscienza di aver da dire come coscienza di nulla, coscienza che non è indigente, ma soffocata del tutto. Coscienza di nulla, partendo dalla quale ogni coscienza di qualcosa può arricchirsi, prendere senso. E può sorgere ogni parola. Perché il pensiero della cosa come *quello che essa è* si confonde già con l’esperienza della pura parola; e questa con l’*esperienza stessa*³⁴.

E ancora:

L’essere si nasconde nel non detto del testo, ovvero nei vuoti tra le parole, nei significati sottintesi ai segni, alla struttura grammaticale. [...] l’essere nel testo è solamente una traccia, un richiamo lontano e accennato³⁵.

Il testo dev’essere quindi dilatato, deve cogliere in sé anche quei vuoti, quei legami che possono essere portati alla luce attraverso una nuova musica, in quanto la parola non è più sufficiente. Il desiderio di ritmo, di linguaggio poetico era già presente in Rilke, come in Maeterlinck ma, ora, ciò che accade è un ulteriore passaggio dal *predrammatico* al *prediscorsivo*.

³⁰ J. Bab, *Reinhardts Chorregie*, cit., p. 670.

³¹ Max Hermann, uno dei fondatori della *Theaterwissenschaft*, si appella – in alcuni scritti del 1920 e del 1931 – al primato dello spettacolo rispetto al testo, alla peculiarità dell’evento teatrale quale *Raumerlebnis*, esperienza dello spazio grazie alla particolare empatia del pubblico nei confronti dell’azione in scena, caratterizzata da un’urgenza intima di eseguire gli stessi movimenti e di riprodurre gli stessi suoni nella gola. Cfr. M. Herrmann, *Das teatralische Raumerlebnis*, in *Bericht vom 4. Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 1930*, contenuta in *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 25, vol. II, Ferdinand Enke, Stuttgart, pp. 152-63. Cfr. anche E. Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, cit., p. 26.

³² Cfr. J. Derrida, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1998.

³³ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio, 1979, p. 208.

³⁴ J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1990, p. 11.

³⁵ *Ivi*, p. 234.

Le voci divengono respiro, urlo, si avvicinano alla vocalità infantile in cui, secondo Kristeva, rimane traccia della *chora semiotica*, per cui viene attuato uno “spazio ritmico, scatenato, irriducibile a un’intelligibile traduzione verbale, musicale, anteriore al giudizio”³⁶. Ora, questo volgersi al prediscorsivo è l’aperta denuncia della realtà circostante, la ricerca di una nuova catarsi liberatoria, del senso nascosto dietro alle cose:

Quale utopia? Quella di una musica del senso; intendo dire che nel suo stato utopico la lingua sarebbe come allargata e persino *snaturata*, fino a formare un immenso tessuto sonoro in cui l’apparato semantico si troverebbe irrealizzato; il significante fonico, metrico, vocale, si dispiegherebbe in tutta la sua sontuosità, senza che un segno abbia mai a staccarsene (e venga a naturalizzare questo puro distendersi del gioire), ma anche – e là è il difficile – senza che il senso venga brutalmente congedato, dogmaticamente forcluso, cioè: castrato³⁷.

Una musica del senso, quindi, che sia anche il mezzo eversivo per cogliere il vero significato, contro l’imbrigliamento della sintassi e, soprattutto, che si sollevi rispetto all’eccessiva comunicazione, al bombardamento continuo di informazioni che è, invece, simile al borbottio. “Borbottare è un messaggio due volte mancato [...] non è veramente lingua, né fuori di essa”³⁸. Il messaggio che invece giunge è, ancora, “un’entità musicale: *il brusio*”³⁹. Una ricerca del senso che guarda alle sperimentazioni in ambito musicale e non solo – John Cage – ma che coglie, insieme, il nuovo rapporto con la lingua e il significato, attraverso l’imporsi di un terzo elemento, il suono. Un suono che si discosti dalla semplice intonazione, che sia la ricerca della nuova significazione attraverso “la voce che viene lavorata, cercando di snaturarne il senso”⁴⁰. Un primato della voce rispetto alla parola che può permettere

una prospettiva che non solo può focalizzarsi su una forma primaria e radicale di relazione non ancora catturata dall’ordine del linguaggio, ma è soprattutto in grado di precisarla come *relazione d’unicità*. Nient’altro che questo è, del resto, il senso che la sfera vocalica consegna alle parole giacché la parola è appunto la sua destinazione essenziale. E si tratta ovviamente, di un senso che, tramite le parole, transita dall’ontologia alla politica⁴¹.

La voce, la sua elaborazione, è un’attività concreta nella società, presuppone un mettersi in relazione con l’altro, presuppone una materia che sia modificabile nel qui e ora nella ricerca dell’*“affermazione nietzschiana*, l’affermazione gioiosa del gioco del mondo e dell’innocenza del divenire, l’affermazione di un mondo di segni senza errore, senza verità, senza origine, aperto a una in-

³⁶ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 34.

³⁷ R. Barthes, *Il brusio della lingua - La cronaca*, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia, 1984, p. 7.

³⁸ *Ivi*, p. 5.

³⁹ *Ivi*, p. 6.

⁴⁰ *Ivi*, p. 8.

⁴¹ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 23.

terpretazione attiva”⁴².

Il ritorno all’insieme corale di voci, dunque, si presenta quale momento fondante di una riflessione, il completo dispiegamento della possibilità e un muoversi libero, dall’individuo al collettivo, dall’io al noi, nella positività della dissoluzione delle leggi e dei sistemi attraverso cui guardiamo il mondo, per ritornare ad una semiosi attiva, *in fieri*. Antonin Artaud, nel saggio *La messa in scena e la metafisica* (1931), impreca contro il sistema rigido della rappresentazione teatrale in quanto puro dialogo e delinea il sistema per fondare un nuovo evento teatrale, che guardi a un diverso uso del linguaggio articolato:

Fare la metafisica del linguaggio articolato significa indurlo ad esprimere ciò che di solito non esprime; significa servirsene in modo nuovo, eccezionale e inusitato, significa restituirgli le sue possibilità di scuotimento fisico, significa frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio⁴³.

Lo “scuotimento fisico”, l’abbandonarsi alla *tentazione fisica*⁴⁴, presuppone proprio il distribuire il linguaggio nello spazio. Una distribuzione che può essere attuata attraverso il coro, attraverso non solo lo snaturarsi del collegamento della sintassi, degli accenti, il repentino cambio di tonalità ma anche attraverso la dislocazione dei corpi che parlano all’unisono in punti spaziali differenti, o secondo un’interpunzione fra più gruppi corali, o la frammentazione di uno stesso testo fra più individui in sequenze precise.

L’eliminazione dell’insieme corpo-voce porta ad una evidenziazione del significato sotteso, e, così, appare possibile che il coro divenga lo strumento della musica del senso, per questo insieme di voci e corpi dilatati, moltiplicati: “Il brusio [...] implica infatti una comunità di corpi: nei rumori del piacere che “va” non si dà voce che si leva, che guida o si apparta, non si costituisce nessuna voce”⁴⁵. La voce diviene collettiva, non più identificativa di un singolo, di un’unica identità, provocando, nel teatro, una metamorfosi estetica, poiché “l’estetica della rappresentazione è sostituita da un’estetica della presenza, che risulta da una specifica fusione di testualità, corporeità e vocalità”⁴⁶. Il linguaggio dialogico, specifico della rappresentazione, diviene in realtà un monologo corale, frutto di una polifonia, mentre la *dramatis persona* si dissolve in insiemi corporei, diviene *un corpo fatto di corpi*.

Ulrike Haß, in un saggio dedicato a *Sportstück*, lo spettacolo diretto da Einar Schlee basato sull’omonimo testo di Elfriede Jelinek, definisce la nuova forma performativa del *Chör-Körper* (coro-corpo) partendo dal *Ding-Körper*⁴⁷, dall’oggetto-corpo, in quanto proprio nel testo della Jelinek si attua una aspra

⁴² J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 375.

⁴³ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2002. p. 163.

⁴⁴ *Ivi*, nota 1, p. 156.

⁴⁵ R. Barthes, *Il brusio della lingua - La cronaca*, cit., p. 6.

⁴⁶ U. Haß, *Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks “Ein Sportstück” am Burgetheater durch Einar Schlee*, in E. Fischer-Lichte-D. Kolesch-C. Weiler (a cura di), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin, Theater der Zeit, Recherchen 2, 1999, p. 78.

⁴⁷ *Ivi*, p. 74.

critica contro il rapporto snaturato con il corpo dell'epoca contemporanea, contro l'ossessione sportiva, contro il bisogno di una macchina muscolare prestante che nasconde, in realtà, la mancanza di una reale identità. L'anonimato è attuato attraverso lunghe sequenze corali, fisiche e vocali, che ricordano le dimostrazioni sportive degli spettacoli di massa d'inizio Novecento. In effetti, lo snaturarsi del rapporto con il corpo, che è dilaniato, trasformato, non accettato nei suoi odori, nei suoi difetti, può essere rappresentato da una serie di meccanici movimenti tutti uguali. Al contempo questo ci ricorda come la comunità sia fatta di corpi, come la radice corpo si nasconda nel concetto di corpo dello stato, di corporativismo: "La voce corale significa la manifestazione di suoni non-solo-individuali di una pluralità vocale e al contempo la fusione dei corpi individuali in una quantità come 'forza'"⁴⁸. Una forza che può essere positiva come negativa, che ci ricorda l'esistenza del materico in una società che viaggia ormai nel virtuale, che impone lo sguardo proprio sull'oggetto dimenticato: "il corpo postdrammatico si contraddistingue attraverso la sua presenza, non attraverso la capacità di significare qualcosa"⁴⁹. Una presenza che è un insieme, una *moltitudine impazzita*⁵⁰. La forza eversiva del corpo umano può essere ottenuta attraverso la creazione di un corpo dilatato, paradossalmente la lacerazione dell'identificazione contribuisce ad una nuova manifestazione dell'uomo:

Nel piacevole e nello spaventoso della corporeità manifestata il nuovo teatro genera un'antropofania, ove l'uomo, senza chiamare in causa alcuna trascendenza metafisica o religiosa, appare come un potenziale infinito e di infinita vulnerabilità⁵¹.

Antropofania ottenuta attraverso il coro quale strumento postdrammatico, che si muove su più piani interrelazionali, tra la lacerazione dell'unione di significato e linguaggio, di corpo e voce, in un perturbante legame fra sensualità e violenza, in una ricerca della verità nella finzione, nel mostrare la costrizione ad essere moltitudine, massa, ma anche la possibilità di essere una reale comunità, nel cercare il *punctum*⁵². Quindi, proprio "attraverso la distribuzione delle voci si produce una tensione corporea e spaziale"⁵³, soprattutto si attua la presa di consapevolezza che: "Noi *abbiamo* una voce e *siamo* allo stesso tempo una voce"⁵⁴. Il significante che rimanda al corpo in movimento è la voce, per cui si moltiplicano i mezzi: dalla *disseminazione* delle voci, alla *voce*

⁴⁸ H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, cit., p. 235.

⁴⁹ *Ivi*, p. 368.

⁵⁰ A. Artaud, *Storia vissuta di Artaud-Mômo*, a cura di G. Bongiorno, Brescia, L'Obliquo, 1995, p. 36.

⁵¹ H.-T. Lehmann, *Der Gegenwart des Theaters*, in E. Fischer-Lichte-D. Kolesch-C. Weiler (a cura di), *Transformationen*, cit., p. 22.

⁵² R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003, p. 28.

⁵³ P. Primavesi, *Rhythmus/Unterbrechung*, in H. Kurzenberger-A. Matzke (a cura di), *Theorie Theater Praxis*, Berlin, Theater der Zeit, "Recherchen", n. 17, 2002, p. 141.

⁵⁴ D. Kolesch, *Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter*, in D. Kolesch-J. Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin, Theater der Zeit, Recherchen 21, 2004, p. 23.

fuori posto, alla *gestualità della voce*⁵⁵. La suddivisione fra voce e parlato ricrea il mezzogiorno per attuare l'unione di spazialità, corporeità e fonetica⁵⁶. La nuova centralità del conflitto tra matriarcato e patriarcato⁵⁷, rapportabile alla conflittualità fra vocalità e testualità⁵⁸, la ritroviamo nello spettacolo *Die Mütter* di Einar Schlee, portato in scena al *Frankfurt Schauspielhaus* nel 1986. Madre è una parola chiave, che ci riconduce a Dioniso, alla ricerca del femminile, al mondo ctonio. Il testo è il frutto dell'unione di due tragedie: le *Supplici* di Eschilo e i *Sette contro Tebe* di Euripide; lo spettacolo ha una durata di quattro ore e rimarrà l'unica sua regia direttamente legata a tragedie greche. Per la prima volta Schlee sperimenta proprio quella forma teatrale che diverrà, poi, il fulcro della sua ricerca estetica: il coro. Come diretta conseguenza della sua formazione di scenografo – è stato allievo di Karl von Appen⁵⁹ – crea un unico spazio, togliendo tutte le poltrone eccetto le ultime tre file (per gli anziani e i disabili), e al loro posto inserisce una pedana al centro della platea, che collega il palcoscenico principale con un altro palcoscenico più piccolo alla fine della sala. Il pubblico è collocato ai lati della pedana su delle gradinate, con scalini molto bassi ed ampi; lo spettacolo è costituito da tre cori femminili che agiscono su tutto lo spazio a disposizione, anche tra il pubblico. I membri di ciascun coro sono vestiti allo stesso modo, con una modulazione su tre colori (bianco, nero e rosso), e si muovono, parlano, cantano, sospirano, urlano, all'unisono⁶⁰.

Nonostante ciò “il coro non si trasformava mai in un collettivo armonioso, la tensione, invece, andava intensificandosi”⁶¹. La parte corale finale è costituita dal terzo e quarto canto de *I sette contro Tebe*, e testimonia l'intento di Schlee di recuperare la stessa qualità del coro greco il quale, attraverso il ritmo della voce e dei movimenti e la sua possibilità di modificare il luogo teatrale con la continua metamorfosi della disposizione spaziale, era in grado di produrre un'allegoria degli accadimenti. I cori creano un vero e proprio spazio sonoro attraverso la scansione dei versi e il battere dei piedi sul palcoscenico, nel passaggio repentino dai toni bassi ai toni alti, da sospirati a urlati:

L'immediata sottolineatura delle singole parole attraverso le tonalità più alte interrompe la linearità del flusso del discorso e si oppone – anche nelle canzoni parlate ripetute alla fine – a ogni tipo di omogeneizzazione della struttura melodica⁶².

⁵⁵ Cfr. H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, cit., pp. 275-278.

⁵⁶ E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, pp. 224-226.

⁵⁷ Cfr. H. Foley, *Bad Women: Gender Politics in Late Twentieth-Century Performance and Revision of Greek Tragedy*, in E. Hall-F. Macintosh-A. Wrigley (a cura di), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 77-111.

⁵⁸ A. Cavarero, *A più voci*, cit., p. 147.

⁵⁹ Karl von Appen (1900-1981), scenografo, divenuto famoso per la sua attività al Berliner Ensemble.

⁶⁰ E. Fischer Lichte in E. Hall, F. Macintosh, A. Wrigley, *Dionysus Since 69. Greek tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, cit., p. 355.

⁶¹ Ivi, p. 356.

⁶² Mi. Dreyse Passos de Carvalho, *Szene vor dem Palast. Die Theatralisierung des Chors im*

Schleef fonda l'intera elaborazione scenica sul tempo e sul ritmo, il suo stile diviene una vera e propria parametrizzazione del linguaggio⁶³. Un primato della voce rispetto alla parola che può permettere, nella pratica teatrale, un nuovo spazio sonoro, secondo gli stessi intenti di Heiner Müller:

Il testo non deve essere trasposto come una comunicazione, un'informazione, deve essere invece una melodia, che si muove liberamente nello spazio: ogni testo ha un ritmo, certamente solo subliminale, ma comunque percettibile, preso a prestito da un concerto pop di corpi⁶⁴.

Ritmo vocale e corporeo come strumenti primari della trasposizione scenica, come creazione di uno spazio acustico, ancora prima che visivo, come riformulazione della *chora materna*⁶⁵.

Theater Einar Schleefs, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 1999, p. 121.

⁶³ W. Behrens, *Einar Schleef-Werk und Person*, Berlin, Theater der Zeit, 2003, p. 142.

⁶⁴ Lettera a Mitko Gotscheff in Müller-Schöll Nikolaus, *Das Theater des konstruktiven Defaitismus, Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt am Main, Stroemfeld Verlag, 2002, p. 53.

⁶⁵ A. Cavarero, *A più voci*, cit., p. 146.

Marco Galignano

L'ORECCHIO E IL LINGUAGGIO.
L'AUDIOPSIKOFONOLOGIA DI ALFRED TOMATIS

1. Una premessa

Il presente saggio è espressione delle ricerche scientifiche sulla vocalità che ho sviluppato nella tesi *Arte, Pedagogia e Scienza della Voce*, per il dottorato di ricerca presso il DMS dell'Università di Bologna. Non considero questo testo scorporabile dallo studio complessivo dei parametri eterogenei della vocalità, tuttavia è utile, in questa sede, presentare i capisaldi del lavoro di Alfred Tomatis¹.

Nella mia ricerca ho posto Tomatis come punto di avvio, perché mi consente di operare un passaggio tra una prima parte, più scientifica, inerente l'anatomia, la fisiologia e la psicologia della voce, e una parte incentrata sulla pedagogia vocale concreta. I suoi studi, infatti, chiariscono punti cruciali sulla fisiologia della voce. In questo caso mi soffermerò su *L'Orecchio e il Linguaggio*², una delle opere più appassionanti e complete, nella quale sono affrontate e definite le componenti e le dinamiche del linguaggio umano, ma anche l'idea di scienza nell'arte secondo Tomatis.

2. Il tema dell'ascolto

Alfred Tomatis è uno scienziato, un otorinolaringoiatra, nato a Nizza nel 1920 e scomparso nel 2001 a Parigi. Di lui si parla come dell'inventore dell'orecchio, per rimarcare l'importanza fondamentale che, grazie ai suoi stu-

¹ Le fortunate referenze di questa ricerca integrata tra arte e scienza sono da una parte le analisi di Marco De Marinis, per gli studi teatrali, e dall'altra quelle di Franco Fussi, luminare della scienza della voce, foniatra pioniere della scienza della voce nell'arte del canto e dello spettacolo. Fussi è direttore del Centro Audiologico e Foniatico di Ravenna e del Corso di Alta Formazione in Vocologia Artistica, all'Università di Bologna. Personalità scientifica di spicco nel mondo della voce e autore di una moltitudine di pubblicazioni è anche il Direttore del *Convegno Internazionale di Foniatria e Logopedia: La Voce Artistica*. Fussi ha accompagnato per dodici anni, con il suo esempio, la sua sapienza e la sua amicizia, il mio percorso di formazione in ambito di arte e pedagogia della voce. Durante la sua lunga carriera, Fussi ha permesso la connessione più diretta tra la parte scientifica foniatrica, la cura e la protezione degli organi fonatori e l'arte della voce, in un campo integrato. Nell'ottobre 2009 il *Convegno La Voce Artistica* è giunto alla sua sesta edizione, quella del decennale. Le migliori personalità, sia in campo artistico che scientifico, in ambito di studi sulla voce e sul canto, a livello internazionale, hanno preso parte al bellissimo contesto che si viene a creare ogni due anni al Teatro Alighieri, nel centro storico di una cittadina artistica per eccellenza, Ravenna. I discendenti partecipanti al *Convegno*, in questi anni, sono stati migliaia, le risonanze internazionali innumerevoli, le aspettative dello stesso Fussi rispettate. Con l'aiuto del suo valido staff, tra organizzazione e gestione scientifica, egli è riuscito a realizzare il progetto di una cultura viva e al contempo scientifica al servizio della voce cantata, tra arte e scienza della voce.

² A. Tomatis, *L'oreille et le langage*, Paris, Editions du Seuil, 1963-1991, tr. it. L. Merletti, *L'Orecchio e il Linguaggio*, Como-Pavia, Ibis, 1995.

di, si dà oggi all'apparato auditivo in ambito di voce artistica³. *L'Orecchio e il Linguaggio* è appassionante già a partire dall'introduzione all'edizione italiana di Flavia Ravazzoli. La *parola* viene qui indicata come un *rumore specializzato in direzione del suono*, mentre il *suono* è un'esperienza, un'esperienza fondamentale fin dalla nascita. Il bambino infatti perfeziona i suoi primi vagiti, come farà per tutta la vita, fino all'acquisizione di un patrimonio di figure magiche della voce, necessarie a dare forma alle cose, lungo una cadenza di crescita fatta di ostacoli e scoperte, fino a proporsi come essere singolare, con la sua propria voce.

Secondo lo studio di Tomatis, il linguaggio è il lavoro più straordinario del nostro cervello. Campo dell'elaborazione e della memorizzazione rapidissima di informazioni, concetti e preconcetti, opinioni e decisioni, simpatie e antipatie, idee copiate o reinventate. Possiamo considerare questi aspetti come potenti immagini mentali. Ma si tratta di onde sonore (nel concreto della fisica) e di vibrazioni dei canali membranosi, ossei e nervosi dell'orecchio esterno e dell'orecchio interno. *L'ascolto* è un fenomeno *neuro-fisiologico* di risonanze multiple, che attraversa prerogative audiologiche⁴, psicolinguistiche, etico-filosofiche ed epistemologiche. Il senso dell'udito in Tomatis viene eletto come base ontogenetica dell'essere umano, non semplicemente come uno dei cinque sensi.

Lo scienziato francese fonda un sillogismo: *se l'uomo non può udire, non può parlare*. L'udito è un meccanismo di autocontrollo. Il circuito orecchio-laringe, udito-parola produce solo i suoni le cui frequenze è in grado di udire, attraverso un collegamento neurofisiologico del sistema vestibolare-cocleare (*orecchio interno*). L'uomo è un'antenna che vibra costantemente, e in cui è sempre presente sia il controllo propriocettivo sia il suo modo globale di percepirsi: secondo i parametri della spazialità, della verticalità, della motricità ottimale. Tutto ciò è alla base del buon funzionamento biolinguistico dell'uomo. Se non si rispetta il fondamento ontologico dell'apparato auditivo, si va incontro a possibili traumi come la grave sindrome della labirintite o ad altre meno importanti, ma sempre molto incomodanti, patologie linguistiche denominate afasia, agrafia, dislessia, balbuzie e perfino quell'inabilità *lieve* del "non essere intonati". Il canale uditivo è responsabile per effetti a catena del nostro equilibrio fisico-psichico globale. Ed ecco che il suono, dalla bocca, impregna il corpo e da qui si propaga su tutta la sua superficie grazie alla sensibilità cutanea, il cui meccanismo di controllo funziona come una tastiera sensibile alle pressioni acustiche (ma anche dall'interno⁵).

"Homo audiens": Tomatis conia questa espressione. In senso ontogenetico

³ Cfr. C. Campo, *Il metodo Tomatis per cantanti*, in *La Voce del cantante*, vol. III, a cura di F. Fussi, Torino, Omega Edizioni, 2005.

⁴ Per capire il punto di vista scientifico dell'analisi acustica nell'arte vocale, cfr. F. Fussi, *I parametri acustici nell'estetica e nella fisiologia del canto*, in *La Voce del cantante*, vol. II, a cura di F. Fussi, Torino, Omega Edizioni, 2003.

⁵ Il riferimento diretto va alla *voce ossea* teorizzata da Tomatis, ovvero la risonanza della struttura ossea del corpo. Cfr. A. Tomatis, *L'oreille et la voix*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1987, tr. it. C. Mussolini, *L'Orecchio e la Voce*, Milano, Baldini&Castoldi, 1993, pp. 201-216.

e filogenetico il linguaggio è strutturato per dare esistenza alla mente e alla coscienza del sé: condizione *sine qua non* è la rete di interazioni linguistiche (*neuronal* e *sociali*) che ci rende come siamo. Il sistema neuronale si serve dell'interazione strettissima dei due emisferi cerebrali, per creare il linguaggio attraverso un'azione-retroazione continua tra l'individuo e il gruppo, compreso quel "gruppo" fatto di concetti e memoria linguistica dentro ognuno di noi, il mondo della nostra memoria⁶.

Tomatis, in *L'oreille et la voix*, ci svela l'evidenza del meccanismo, partendo da una bella immagine: un'enorme cascata di onde sonore di cui siamo la fonte e i beneficiari. L'opera si compone non solo di dati scientifici ma anche di un costante invito all'immaginazione: tutto deve essere fondato su fatti sperimentali, ma, allo stesso tempo, non si possono inseguire valori assoluti, inafferrabili per avvicinare la natura umana. Così, la discontinuità sperimentale cede spesso il passo alla continuità empirica.

3. Il Linguaggio

Per Tomatis è importante cogliere il funzionamento unitario dei parametri del linguaggio, analizzati scientificamente. Per farlo, propone di analizzare e fornire in successione:

- a) una definizione estesa di linguaggio;
- b) la comprensione di come tutto l'organismo si attivi nell'atto parlato⁷;
- c) il condizionamento audio vocale;
- d) l'audiofonologia e l'audiopsicologia (che sono le più importanti teorie di Tomatis);
- e) il ruolo di controllo secondo il dominio funzionale di un solo orecchio e il problema della lateralità (destrismo e mancinismo);
- f) infine il rimando all'importanza dell'immagine del corpo.

Di questo discorso ripercorro qui solo i passaggi cruciali per indagare le problematiche audiologiche.

3.1 Linguaggio e fonetica⁸

Mentre il fonologo resta innanzitutto un linguista, la fonetica interpreta il linguaggio attraverso il microscopio uditivo. Il fonetista seziona fin nei mini-

⁶ Tomatis rimanda al LAD (*Language Acquisition Device*) teorizzato da Noam Chomsky.

⁷ In effetti il discorso non ha senso per il nostro interlocutore se non ha senso per noi: parlare e capire o emettere e ricevere hanno lo stesso significato psicosensoriale e psicomotorio: due funzioni dell'orecchio, che è al contempo via d'ingresso e principale meccanismo di controllo dell'uscita del linguaggio.

⁸ Cfr. F. Pezzolo, *La fonetica applicata al canto*, in *La Voce del cantante*, vol. IV, a cura di F. Fussi, Torino, Omega Edizioni, 2007.

mi dettagli gli elementi di una catena parlata, senza occuparsi del valore simbolico. C'è così nel linguaggio una suddivisione uguale a quella della musica, con lo studio dell'armonia, del contrappunto, fino all'espressione più semplice del solfeggio. L'obiettivo ideale, forse impossibile, è riuscire a rappresentare il contenuto acustico di tutte le lingue del mondo in un'unica scrittura: scrivere il sentito. Chiaramente bisogna tenere presente che il procedimento di analisi dei fonetisti è favorito da un udito eccezionalmente esercitato.

3.2 Linguaggio e fisica

Il problema delle origini del linguaggio rimane oscuro, avvolto nel mistero della creazione. Del resto molti sono i parametri da considerare. Uno dei vincoli più indistricabili appartenenti al linguaggio, cambiando fronte di analisi, è l'aria, presa in considerazione per le sue proprietà acustiche. L'aria stessa è lo strumento. Con il nostro corpo abbiamo elaborato dei modi raffinatissimi per plasmare l'aria acusticamente. Ma ci sono proprietà dell'aria che variano a seconda del luogo, del clima, dello stato igrometrico, in breve in funzione di tutti i fattori fisici che intervengono. Pensiamo all'euforia che abbiamo in un ambiente con forte risonanza, dove siamo indotti a parlare a voce alta e persino a cantare; e invece, per contro, pensiamo all'angosciosa difficoltà di emettere suoni in una camera insonorizzata.

Un insieme di frequenze, studiato e controllato con precisione, subisce così delle modificazioni in funzione dell'ambiente. Questo è uno dei fenomeni più determinanti in fatto di variazione linguistica, così che dobbiamo imparare a modellare il nostro udito secondo le condizioni. Sia la pedagogia artistica che il mondo dell'economia dello spettacolo dovrebbero tenere in grande considerazione questi aspetti.

In laboratorio svariati apparecchi possono “visualizzare” il linguaggio, cioè possono suddividere in particelle misurabili tutti i suoni compresi in una lingua. La struttura fisica del linguaggio si scompone in vari elementi: intensità, altezza, timbro e durata (caratteristiche essenziali di un suono vocale)⁹. Anche il suono stesso è un elemento composito fra i più complessi. Il suono puro raramente si incontra in natura; il suono puro è un suono che corrisponde ad una sola frequenza. La frequenza determina l'altezza del suono. I suoni acuti hanno un gran numero di vibrazioni. Il numero delle frequenze è doppio, al secondo, ed è il *va-e-vieni* attorno al punto di equilibrio, al momento della vibrazione provocata dalla sorgente nell'ambiente, per esempio cento cicli al secondo, o periodi, o Hertz. Il suono si propaga ad una velocità, detta celerità, che nell'aria è di 300 m/s, a 0° in aria secca (in acqua 400 m/s; in legno/metallo di alcuni strumenti musicali 5000 m/s, dunque più è solido il materiale, più è veloce la conduzione). Ognuno dei punti toccati diviene a sua volta emittente

⁹ Rimando al trattato di F. Ferrero, A. Genre, L.J. Boe, M. Contini, *Nozioni di fonetica acustica*, Torino, Omega, 1979, oltre che all'affascinante testo di A. Frova, *Armonia celeste e dodecafonia, musica e scienza attraverso i secoli*, RCS Libri-Scienza, Milano, 2006.

rispetto al punto più vicino. L'intensità non influisce sulla celerità, ma risponde all'ampiezza della vibrazione iniziale. In più, altro parametro è la durata.

Graficamente un suono puro è rappresentato da un tracciato sinusoidale su un asse che registra i tempi. I suoni complessi hanno un timbro conforme al miscuglio delle componenti, gli strumenti che studiano i suoni si chiamano analizzatori.

4. L'Orecchio e l'Udito

4.1 L'orecchio e la sua evoluzione

In un passato in cui si mescolano realtà, leggenda e fantasia, si può credere che i primi uomini si trovassero a vivere con "l'orecchio all'erta" ci indica Tomatis. Fu probabilmente uno dei primi atteggiamenti evolutivi, teso a cogliere ogni segnale sonoro anomalo (preda o pericolo).

Dei nostri "radar", in effetti, l'orecchio è quello che funziona di giorno, di notte e con qualsiasi tempo, più di vista, olfatto e tatto. Poi, col tempo, l'essere umano ha intellettualizzato i sensi e ha fatto del suo corpo l'analizzatore complesso che è. Abbiamo un enigma da affrontare, indicato dal grande punto di domanda del padiglione auricolare: questa la bella immagine proposta da Tomatis a riguardo. Anatomicamente l'orecchio è uno degli organi più complessi. Nell'uomo raggiunge un grado di perfezione sbalorditivo. L'orecchio è un insieme anatomico a tre piani: a) l'orecchio esterno, dal padiglione alla membrana del timpano; b) l'orecchio medio, ovvero la catena degli ossicini: martello, incudine e staffa. Catena tenuta in equilibrio dai legamenti in una camera cilindrica, con due minuscoli muscoli che esercitano una pressione sul martello (*stapedius*) e sulla staffa (*tensory timpano*). Da una parte un prolungamento del martello, chiamato "grande apofisi", affonda nel tessuto del timpano, mentre la base della staffa, chiamata "platina", è legata a una delle due membrane che rivestono l'orecchio interno; c) l'orecchio interno, chiamato labirinto, presenta l'architettura più complessa. Comprende due organi: 1) il vestibolo controlla la statica e l'equilibrio; 2) la coclea è specificamente l'organo dell'udito.

Potremmo dire che il suono raccolto nel padiglione esterno sfocia nell'orecchio interno attraverso il ponte osseo, secondo uno schema poco particolareggiato. Non è così facile invece spiegare il meccanismo di funzionamento dell'apparato uditivo, la cui complessità funzionale si riscontra nella complessità anatomica, un'unione fatta di pezzi e pezzettini. Tuttavia è utile un'incurSIONE nel campo dello sviluppo evolutivo di questo ingranaggio così raffinato da indurre l'uomo a strutturare il suo linguaggio con altrettanta perfezione. Abbiamo due percorsi: l'ontogenesi e la filogenesi. La prima studia l'evoluzione embriologica, mentre la seconda risale lungo l'albero genealogico delle specie, ovvero la fisiologia comparata. Eyriés e Perlés, nella trattazione dell'embriologia dell'orecchio nell'*Enciclopedia medico-chirurgica*, scrivono:

L'orecchio non presenta alcuna unità di sviluppo. Orecchio interno, medio ed esterno differiscono sia per la cronologia della loro formazione che per l'origine dei tessuti. I tre strati elementari embrionali sono:

1. l'ectoblasto, più in superficie, produce il labirinto membranoso e il rivestimento cutaneo dell'orecchio esterno;
2. lo strato più profondo o ectoblasto dà origine alla tromba di Eustachio e alla mucosa delle cavità pneumatiche dell'orecchio medio;
3. lo strato intermedio o mesoblasto forma la capsula ossea del labirinto, gli ossicini, i loro muscoli e le cartilagini dell'orecchio esterno.

Cardier e Dolcy aggiungono – riassumendo il pensiero di Tomatis: nei vertebrati superiori, attorno al labirinto si forma una guaina ossea, labirinto osseo (che nei vertebrati inferiori è cartilagineo ed è integrato – l'ippocampo – nel cranio, a contatto con l'encefalo) nel quale alloggia il labirinto membranoso. Questo è colmo di un liquido chiaro, l'endolinfa; fra la superficie esterna e l'involucro osseo o cartilagineo c'è uno spazio perilinfatico pieno di perilinfia e interrotto da sottili strati di tessuto connettivo. La capsula uditiva, nelle forme più semplici è perforata da orifizi che permettono il passaggio ad almeno due formazioni: le fibre dell'ottavo paio nervoso e il canale endolinfatico. Un'analisi più precisa dello sviluppo dell'orecchio medio ci dice come l'atto parlato coinvolga non solo l'orecchio ma anche la bocca, la faringe, la laringe, ecc. Il martello e l'incudine sono scolpiti uno dopo l'altro dalla cartilagine di Menckel, che sostiene il primo dei quattro archi branchiali che circondano su ciascun lato l'estremità cefalica dell'embrione. La staffa è abbozzata sul secondo arco della cartilagine di Reichert. Questa dualità di partenza spiegherà molti meccanismi reattivi. La doppia provenienza degli ossicini spiega perché martello-incudine e staffa hanno irrigazione vascolare individuale, separata, e innervazione indipendente. Il gruppo incudomalleolare va sotto la sezione del nervo mascellare inferiore appartenente al quinto paio, mentre la staffa, detta anche gruppo stapediale, risponde ai comandi del settimo paio o nervo facciale. Dobbiamo precisare, inoltre, che dal primo arco, cioè dalla cartilagine di Meckel, parte la mascella inferiore, con tutti i suoi attributi muscolari, vascolari e nervosi. Il secondo arco si estende al volto e la sinergia della mimica facciale, che scopriremo essere così legata al modo di ascoltare. In definitiva, la bocca e la parte più esterna dell'orecchio medio costituiscono un unico blocco; la staffa e i muscoli facciali con l'esclusione delle palpebre, un altro.

4.2 L'orecchio e la funzione uditiva

L'orecchio percepisce e analizza le pressioni acustiche. Per raffinatezza, precisione e rapidità d'esecuzione supera tutte le capacità delle macchine di laboratorio, per quanto perfezionate esse siano. Ogni scossa prodotta nell'aria che trasmette comunicazione non ha il medesimo effetto sull'orecchio: cioè non ha la possibilità di assorbire la totalità delle alterazioni, e forse è meglio così. È tarato su una soglia minima di frequenza a circa 16 periodi al secondo, sotto

i quali i suoni sono troppo bassi per essere percepiti, *infra-suoni*, e una soglia massima oltre la quale essi diventano inudibili, *ultra-suoni*, oltre i 20.000 periodi al secondo. Anche se persone dall'udito eccezionale, professionisti della voce in radio, riescono a percepire chiaramente 22000 o 23000 Hertz ed uno, che il gruppo di Tomatis ha analizzato più volte, addirittura 27000 Hertz. Ma la qualità della percezione non è uniforme su tutta la banda. Vicino alle estremità gravi ed acute l'orecchio fa registrare una cattiva risposta come organo sensoriale, mentre nelle zone tra 50 e 5000 Hertz la capacità analitica raggiunge un livello e una precisione sconcertanti. Le curve che rappresentano la sensibilità in funzione della frequenza hanno la forma che Wegel ha definito "a limone".

In questo diagramma, oltre ai limiti di sequenza grave e acuta, sono indicati il livello minimo di percezione uditiva, o soglia del silenzio, e il livello massimo oltre il quale sentire diviene doloroso e intollerabile. Grazie alla collaborazione di fisici e fisiologi è stata individuata un'unità di misura dell'udito normale, che è indefinibile per Tomatis, il quale si chiede: come conciliare il rigore del fisico con la fantasia dei sensi?

La psico-fisica, nata dall'incontro dei lavori di Weber e Fechner, ha provato questa conciliazione nel lontano Ottocento proponendosi di misurare le sensazioni. Nel 1834 Weber osservò che una variazione di stimolo era sentita dal corpo solo se aumentava il rapporto con lo stimolo precedente: peso, pressione, calore. Fechner nel 1860, in *Elementi di psicofisica*, ammise che la sensazione rappresentava la somma globale di tutti gli aumenti percepiti al momento delle variazioni crescenti dello stimolo. Quanto all'orecchio, gli aumenti di intensità sonora necessari perché la sensazione muti, si esprimono in *bel*, o meglio in *decibel* (decima parte di un *bel*). Sono uguali al logaritmo decimale del rapporto delle pressioni acustiche¹⁰. Per misurare questa sensibilità si utilizza l'audiometro, una sorta di diapason elettrico che emette generalmente una dozzina di frequenze note, la cui progressione d'intensità può essere misurata in decibel.

Non più teso a fiutare il pericolo o le prede, l'orecchio è il portatore della comunicazione umana. La parola esige dall'uomo autocoscienza di esistere. Questo ripiegamento su di sé è dovuto al linguaggio ed è tramite l'orecchio che inizia questa focalizzazione su se stessi. Tramite l'ascolto della propria voce l'essere umano coglie la nozione di vita, mentre, grazie a questo gioco continuo con il verbo, il suo corpo prende forma. Tomatis cerca di raccontare questo lungo addestramento umano e l'insieme dei condizionamenti sociali che esso subisce.

¹⁰ $(I_0 - I) \text{ bel} = \log_p P/P_0$ cioè $(I_0 - I) \text{ decibel} = 10 \log P/P_0$.

POETICHE

Moni Ovadia

IN CAMMINO PER IL CANTO

Il grande scultore sardo Pinuccio Sciola da anni cerca la voce dell'Universo nel suo straordinario percorso artistico. Le sue ultime creazioni sono arpe di pietra calcarea e basalto. Le arpe di pietra di Sciola cantano, un canto che è iscritto nella loro formazione primigenia. Le arpe di calcare hanno la voce dell'acqua, quelle di basalto, hanno la voce del fuoco e mostrano che il canto ha fatto la sua comparsa nell'esistente ben prima dell'apparizione dell'essere umano. Il big bang stesso è stato un canto, un canto esplosivo. La mistica ebraica, la Kabalàh, suggerisce addirittura che il canto sia la regione prima dell'evento "creazione". I maestri dicono che la prima parola della scrittura *bereshit* "in principio", può essere scomposto e anagrammato in due parole: *taev shir*, voluttà di un canto. Il mondo è stato creato per la voluttà di un canto. Il canto del resto è la prima manifestazione espressiva dell'esistenza in vita. Il neonato quando viene portato alla luce, provenendo dall'intimità del ventre materno, non vede, non sente, non parla, non ha percezione tattile, ma sa già cantare. Il vagito-pianto che emette con il primo respiro è la sua affermazione di presenza, il suo "eccomi". Da quel primo canto la sua conquista della gravidanza della parola avverrà attraverso una successiva approssimazione di canti. Certo le forme concettuali del linguaggio appartengono alla nostra struttura cerebrale, ma è il canto che ne forma l'ordito.

Le forme prosodico-normative del potere didattico confinano il canto nelle sfere secondarie dell'esprimersi, ci fanno dimenticare che la lingua non è solo un sistema di significati, ma anche un ricco sistema di suoni. Il senso delle lingue che parliamo è dato dal concerto di significati e suoni. Quando poi la lingua tocca i suoi livelli più sublimi, come nella creazione poetica, i suoni e il canto delle parole sono irrinunciabili al punto che possiamo sentire il valore ultimo del linguaggio poetico solo nell'originale sonoro di ogni specifica lingua. Se vogliamo possiamo illuderci di avere penetrato dei grandi versi poetici con il tramite di una traduzione nella lingua che parliamo, ma nel nostro profondo sappiamo che non è vero. Ciò che abbiamo assaporato manca dei tratti organolettici che si esprimono nel suono.

Immaginate di ascoltare le *suites* per violoncello solo di Johan Sebastian Bach trasposte per chitarra. Sono bellissime, ma sono definitivamente altre da quelle per violoncello. O, se volete, ascoltate una celebre canzone napoletana cantata in una traduzione che so, portoghese. Sarà fuor di dubbio bellissima, ma apparirà priva della sua intimità partenopea. Pensiamo, per un istante, alla sconvolgente espressività della lingua del nostro sommo Dante Alighieri. Il

canto della sua prodigiosa lingua è già abissalmente distante dal nostro italiano standardizzato. Saremmo dunque disposti a dare credito a uno studioso, diciamo svedese, che venisse a tenere una conferenza sul divin poeta, dichiarando di averlo letto solo in traduzione svedese? Non potremmo dargli credito perché gli mancherebbe l'esperienza decisiva del canto poetico.

Non è pertanto un caso che le liturgie delle grandi spiritualità assumano il loro valore sacrale solo nelle lingue sante che le hanno generate attraverso un ascolto inaudito della parola divina che è sì portatrice di significati vivificanti, ma anche di suoni originari non surrogabili. La Torah si può autenticamente studiare solo in ebraico, il Corano solo in arabo e così via. Ogni concessione alla volgarizzazione, in qualche misura, è perdita e tradimento, piaccia o non piaccia. Il divino, a riprova di ciò, attiva la comunicazione con l'umano, con il parlato che sottende un canto specifico. Lo scritto farà la sua comparsa successivamente alla narrazione orale. La parola parlata genera l'ascolto, contiene l'energia generativa della parola stessa. Nella narrazione biblica il Santo Benedetto crea il mondo parlando, ovvero cantando, perché ogni parlato è canto: "disse luce e luce fu". Dunque è il canto la forza propulsiva del generare, perché è il suono ciò che differenzia il parlato dallo scritto.

Se facciamo riferimento alla lingua santa dell'ebraismo basta già la prima mistica e magica lettera dell'alfabeto a farcelo capire, א (alef). Il grafema ebraico è composto da altri due grafemi, la lettera י (yod), decima lettera dell'alfabeto ebraico – ripetuta due volte – e la lettera ו (vav), sesta lettera dell'alfabeto. La somma numerica di queste tre lettere che graficamente formano la א (alef) è 26. Questo numero è lo stesso della somma delle lettere che formano il tetragramma divino, il nome santo ineffabile e impronunciabile: יהוה-והי (yod-he-vav-he). Dunque la א (alef) è il principio generatore dell'energia divina. Essa è consonante muta nella sequenza della parola, ma il suo suono alfabetico אלא (alef) è composto dal grafema א (alef), il divino, dal grafema ל (lamed), insegnare e dal grafema פ (peh), bocca. Il Santo Benedetto insegna con la bocca. La Rivelazione è fenomeno acustico.

La voce è dunque strumento di rivelazione, di conoscenza, muove e commuove. Lo stesso mito di Orfeo racconta di quale sia il potere intrinseco della voce che si dispiega nel canto. Il canto ci offre un'evidenza immediatamente percepibile dell'universalità umana. Un canto nato in una cultura specifica che esprime un sentimento di amore, di nostalgia, di sofferenza, di gioia, di abbandono, sa toccare il cuore e l'anima di uomini che appartengono ad altre culture magari geograficamente lontanissime, è il caso del *blues*, della canzone napoletana, del bel canto, dei cori delle contadine bulgare e di moltissime altre forme della vocalità.

Oggi la nostra relazione con la voce e con le sue possibilità espressive è negativamente influenzata dal carattere iconico della comunicazione. Un rapporto profondo e autentico con la voce ha bisogno di spazi e tempi dedicati all'interiorità, ma una società eminentemente mercantile basata sul consumo e sulla centralità pervasiva del danaro comprime le istanze del mondo interiore fino a soffocarle.

In un simile contesto non siamo educati a conoscere la nostra voce, la sua

possibilità di rappresentarci in modo unico e originale. La voce e il canto ricevono attenzione solo se possono essere sfruttati come immagine o come merce. Il valore di una voce viene valutato sulla base di modelli esterni imposti dall'industria dello spettacolo.

Noi del resto tributiamo alla cultura dell'immagine la nostra ossessione di adepti, facendo migliaia di fotografie ai nostri figli nel corso della loro crescita e le esibiamo a mo' di spettacolo, ma non rivolgiamo attenzione alla loro crescita vocale, non registriamo l'evoluzione dei suoni con cui si rivolgono a noi e al mondo. La voce riceve attenzione solo allorquando si rivela interessante per qualche forma esibitiva, di spettacolo. Se vogliamo uscire da questo circuito perverso, dalla sottocultura iconica, dallo sfregio dello starnazzio da *talk-show* dobbiamo rimetterci in cammino per il canto. Dobbiamo, innanzitutto, capire che il viaggio nella voce e nel canto è il viaggio nell'interiorità e richiede tempo, dedizione e pazienza. È necessario superare la mediocre ossessione della "bella" voce.

Qualcuno ha detto giustamente che si può cantare senza voce, ma non senza anima. Il cantare precede e segue la forma della canzone o della melodia, attiene all'ascolto di sé e degli altri, al respirare, all'emissione del suono in ogni sua manifestazione. Mettersi in cammino per la voce e per il canto è mettersi in cammino verso la parte più intima di noi stessi.

Enzo Moscato

DEL GEROGLIFICO CANTANTE
(PER UNA CORPORALITÀ DELL'ORALE
E UN'ORALITÀ/CANTABILITÀ DELLA SCRITTURA)

Si può ipotizzare un significato primario dell'oralità che rimandi, freudianamente, a una sorta di latte materno incontaminato, che è la narrazione pura. Un racconto intatto, che non necessariamente parte "da" o arriva "a" uno scritto, per essere, per affermarsi. Questa narrazione, ancora oggi, sia pure sotto spoglie diverse e moderne, è sempre quella delle favole, dei miti, delle leggende, delle epopee e ha come icona espressiva principale quella dell'affabulatore, dell'aedo, del cuntista, del cantastorie. Ognuna di queste figure, attingendo dal campo-terreno etno-folclorico e antropologico, è sempre molto fisica nell'esposizione, poco propenso all'astrazione, alla metafora, alla trasfigurazione, e ha, invece, o pretende di avere, un rapporto molto stretto con la Storia o la Natura, come grande ambiente, spazio mentale, da cui prendere, o inserire, le stravaganti cose narrate all'uditorio. Certe volte questo tipo di narrazione orale s'incontra, o si è incontrata, con lo scritto, con la scrittura. E, senza troppo indugiare se abbia tratto o no vantaggio dalla propria mutazione in pagina e inchiostro, in "grammi", non più mobili e mutevoli, ma come fissi e pietrificati una volta per tutte sotto gli occhi di una legge; comunque, ha prodotto capolavori come l'*Odissea*, l'*Iliade*, l'*Eneide*, la *Divina Commedia*, il *Morgante*, l'*Orlando Furioso*, la *Gerusalemme Liberata*, *Gargantua e Pantagruel*, il *Paradiso Perduto*, la saga dei Re Ubu, e via discorrendo, evidenziando un legame forte e privilegiato tra vincolo e (dis)vincolo della parola, vale a dire una sorta di equilibrio e turnazione tra oralità e letteratura.

A teatro, forse, la narrazione o l'oralità pura, svincolata dallo scritto, che, come è noto, per Carmelo Bene è "cadavere dell'orale", spesso putrescente e carognoso, ha avuto una vita più longeva. L'epoca della narrazione non letteraria, meramente anarchica ed estemporanea, canovaccasca, a soggetto, a braccio, si è distesa per più secoli andando dai misteri eleusini, dalle sacre rappresentazioni medioevali, dalle ingorde libagioni di parole dei comici dell'arte, fino alle soglie dell'Umanesimo e del Rinascimento, fino al suo pieno (Machiavelli, Bibbiena, Bruno), su su fino al Seicento e al Barocco, ai grandi teatrografi inglesi e francesi di quel tempo (Christopher Marlowe, William Shakespeare, Pierre Corneille, Jean Racine, Molière...) che si inventano e impongono "formalmente" il classico scritto del Teatro, il copione. Naturalmente in questa cavalcata di secoli la scrittura drammatica non è stata sempre assente, vanno citati ad esempio i grandi tragediografi e commediografi antichi (Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, Terenzio, Plauto) e molto, molto più tardi, la misteriosa monaca Rosvita. Ho l'impressione, tuttavia, che più che esistere permanentemente o imporsi come dimensione unica e assoluta, essa conviva fortemente con la tradizione della libera oralità. Comunque la mia è solo un'impressione non un dato scientifico. Quel che mi interessa qui, d'altra

parte, non è fare Storia del Teatro, nella doppia valenza analitica di oralità e scrittura, quanto piuttosto attraversare la presenza e il legame di queste due entità nel mio teatro.

Tanto per cominciare, per me l'oralità non è solo legata all'emissione delle parole, ma anche, se non soprattutto, a uno dei cinque sensi: il gusto. Il gusto nel doppio senso di piacere della bocca – e della lingua – e di educazione emozionale rispetto a ciò che viene detto “il bello”; che, talvolta – è ovvio collegandosi alla bocca, alla lingua, al palato – può anche connotarsi come buono e/o giusto, nonché utile. Queste due cose, piacere ed educazione (emozionale) sono per me sempre presenti e tra loro connesse quando invento e costruisco il mio teatro. Non si tratta, cioè, solo di emettere o di scrivere delle parole, ma di gustarle innanzitutto, sia che danzino sulla lingua, sul palato, sulle labbra, sia che mi palpitino o mi urgano sulla punta delle dita quando ho una penna tra le mani. In questo caso, anzi, *sensu del gusto* e *sensu del tatto* coincidono e, per il piacere che ne ricavo, sono felice di essere ancora un amanuense che compone testi piuttosto che un aggiornato internauta.

Le parole che pronuncio, prima di metterle su carta, devono essere oralmente connesse al piacere, cioè buone, giuste, e, se possibile, anche utili. Quando poi le metto su carta, con l'aggiunta di un piacere articolatorio del polso e delle dita, devono risultare anche fresche e gustose – mica come quelle putrescenti e carognose dello *scritto-salma* che Bene esecra! – cioè, pronte a essere rimangiate con gusto e convinzione, sulla scena, quando dallo scritto, dal copione passano alla recitazione, che altro non è, in essenza, che pasto di parole, alta cucina di inchiostro e cancellino. Almeno nel caso di un autore-attore quale io sono. Inghiottitore e rimaneggiatore di scrittura, propria e altrui. Per inciso, devo dire che, insieme al piacere del gusto e del tatto, che pertengono alla scrittura, bisogna anche mettere il senso e il piacere della vista, perché vederle tutte messe insieme sulla carta, sulla pagina, sui fogli del copione, le parole che sento-immagino-assaporo-canto-scrivo sono belle-buone-giuste, e, se, possibile, anche utili.

Come vedete, premesso che si intenda in una certa maniera l'esperienza del teatro, premesso che la si percepisca come la percepisco io, non ci sono poi tutte queste separazioni, opposizioni, antinomie, al loro interno. I sensi, tutti i cinque sensi, compreso il piacere dell'udito (perché c'è anche quello a teatro! Sia dell'attore che dello spettatore), vengono provati, contemplati, collaudati, soddisfatti. Perché il teatro serve proprio per questo: integrare, unire, armonizzare, non a dis-giungere e slegare. E tutto è possibile dunque, anche unire-collegare oralità con un rigoroso testo, se si vedono e si piazzano le cose in una certa luce, in una certa ottica. Già, si può quadrare il famoso cerchio, conciliare l'inconciliabile, perché la scena è, o dovrebbe essere, il dominio del Possibile, per antonomasia. Solo sul senso dell'olfatto ho qualche perplessità: le parole possono “sul serio” puzzare, odorare a un contatto? Possiedono davvero, come tutto, anche loro, un qualche tanfo o aroma? O non si tratta, piuttosto, in questo caso, di una specie di allucinazione olfattiva che lo spettatore, o l'attore, proietta sulla frase udita, e che è messa in moto soltanto dai suoi demoni interiori?

Ricapitoliamo quanto detto sopra:

1) C'è un'oralità, virtualmente pura, dissociata dalla scrittura ("In principio era il Verbo..."), che affonda, forse, nella notte dei tempi, dove il Discorso, il Logos, il Racconto, è *Os*, pura *Vox*, nonché ritmica modalità di questa, ossia Canto (aedofonia);

2) C'è una scrittura che sfrutta – per la sua nascita, per il suo porsi – l'oralità, ma poi la rimuove, relegandola in un ruolo subalterno, quando non volgare-plebeo-analfabeta, assolutizzandosi come unica depositaria del Narrare (Letteratura). Per questa rimozione ('forclusione', direbbe Jacques Lacan) dell'orale, del significante, della forma puramente sonora, è come muta, *a-fona*, recitativamente improponibile, arida, cadaverica (per dirla con Carmelo Bene);

3) C'è un'oralità-vocalità-aedofonia che si fa scrittura (ma senza rimozione e forclusione), che, a sua volta, ridiventa oralità, mantenendo, però, con la scrittura da cui prende le mosse, una dialettica interna di natura *corpica*, ritmica, pulsionale, sensica, significante, dimodochè le è impedito di diventare a senso unico, *dominante* imperialista, razzista, analfabeta (di ritorno).

Quest'ultima è la mia posizione. La posizione dell'oralità scritta o della scrittura orale. Dell'orale-corpo o della *scrittura-anima* (o voce). Posizione ossimorica, come si vede. Che tiene miracolosamente avvinti, fino a farne la stessa cosa nella "differenza", la voce e il "gramma", la nota e la parola scritta, la musica, la danza, il ritmo e il testo o la drammaturgia. E mi sembra che possa essere saldata così – m'illudo che sia saldata così, ma non sono fuori rotta, giacché il teatro è anche proprio questo: gioco d'illusione – la vecchia e durissima opposizione tra oralità e scrittura, tra anarchia/incorporeità della voce e *vincolosità/fatticità* del nero geroglifico, della parola scritta, della parola inchiodata nel testo, affinché non voli e rimanga garante di memoria e comprensione.

Alla luce di questa posizione, penso che debbano anche essere rivedute, oggi, le due (tenacissime) pregiudiziali, artaudiane e beniane, rispetto allo scritto. Se Artaud dice, giocando coll'omofonia, "qu'il vaut mieux le *cris* que l'*écrit*" (che è meglio il grido che lo scritto), e se Bene afferma che il testo, lo scritto, il copione, è salma, cadavere dell'orale, ciò a mio avviso, avviene proprio perché, anti-dialettici, entrambi per natura e vocazione; provocatori fino all'auto-paradosso, fino all'auto-goal teorico, tutti e due non avevano forse sufficientemente valutato tutto il lavoro, vivificante e pulsionale, violento e oppositivo al "dato" – al mortifero "dato" della codificazione dell'orale in "gramma" – che può dare allo scritto una rivoluzionaria metamorfosi della recitazione, del concetto e della pratica della recitazione.

Mariangela Gualtieri

LETTERA SU CIÒ CHE NON SCRIVERÒ

Cara Piersandra,

pensare alla voce, in teatro, “non solo in quanto parola o linguaggio, cioè entità semantica, ma in quanto suono, espressione corporea, cioè entità vocalica al di qua e al di là del significato”, come voi mi chiedete, non è ora di alcun interesse per me. Cerco di dirti il perché, e tu fanne ciò che credi.

Siamo nel pieno di una tragedia semantica. Al centro di una guerra sorda, carsica, insidiosa. Siamo in guerra, anche se non sono più i corpi ad essere uccisi, anzi, c'è una cura nevrotica dei corpi, lo sappiamo – come nutrirli dimagrirli palestrarli vestirli abbronzarli incremarli... Non siamo il bersaglio di armi esplosive, ma implosive piuttosto: uccidono tenendoci vivi il più a lungo, anestetizzano, tolgono il dolore e il sentimento del dolore, il guizzo rivoltoso e indignato, il terso delle menti. Armi che non fanno il botto, ma cancellano il silenzio dalle vite.

In questo scenario io ho poco che mi salva e mi nutre per davvero: di certo ho la parola. Ed anche, perché lo perseguo con quotidiana tenacia, ho il silenzio, che fa sempre parte della parola, perché come ci insegnano i Veda, la parola è anche il silenzio che la precede. Sento tutta l'energia che ci vuole a tenersi desti ora, nel mortorio generale. Quanta cura ci vuole per stare vicini alla parola e amarla. Quanti “non” bisogna praticare, quante cose bisogna smettere di fare.

Qualcosa in me si sta congelando e voi mi proponete: parliamo del fuoco, solo del colore del fuoco, solo della forma. Ma qui si gela, si congela e io voglio il fuoco nella sua splendida misteriosa interezza ustionante di meraviglia del mondo e del cosmo. Qualcosa dentro si sta inaridendo, desertificando – come del resto nel paesaggio esteriore – e voi dite: l'acqua, sì, ma solo il rumore.

Il rumore è molto interessante, voi dite. Ma qui si muore di sete.

Mi sento come Brecht in America nel '41, mentre pensa al suo paese nella carneficina e intorno a lui si disquisisce garbatamente di arte. No. Non parlerò della voce come sonorità, come entità vocalica, non entrerò col mio bisturi razionale nelle particelle del suono umano. Non separerò la parola *mare*, le sillabe *ma* e *re* dal fenomeno che così bene simboleggiano, non sosterò nel solito gioco del due, del significato e del significante.

A teatro, seduta in platea, ho spesso elemosinato una parola. Ne ho talmente sentito la mancanza, e ancora la sento, tanto da sopportare ore molto brevi – da una parte nemmeno una parola, dall'altra secchiate di vuote parole – come lungo strascico per l'arrivo di quelle, di quelle poche parole che mi sarebbero venute così vicine da modificarmi. Appena appena, è vero. Ma noi

siamo grandezze astronomiche e un millimetro di spostamento cambia tutta un'orbita.

L'ho attesa, ho atteso che l'attore si spogliasse per dirla, l'ho invocata, ho sopportato pazientemente ore di teatro narcisistico o autopotenziante, ho frugato fra scenari evolutissimi. Ho pensato spesso di non essere all'altezza di tanta genialità e intelligenza, ed ho atteso che da tavole teatrali riccamente imbandite, cadesse una parola per me, per il mio smarrimento e tormento e spegnimento e pietà per questo mondo, per chi nasce ora in questo mondo. E che cadesse lì, nel luogo più adatto e più bello. Lì dove in altri secoli era accaduto, dove la gente a volte andava proprio a prendersi quella parola e tenerla viva, rimbalzante, riattivata dentro sé. E a volte è accaduto, anche a me. È accaduto che qualcuno l'abbia detta come si deve e che tutto fosse messo a punto per lei e che essa si sia depositata in me, facendo il suo lavoro di trasformazione interiore.

Ciò che sono e so, e ciò che amo, è grazie ad altri che hanno detto, per me, anche per me, e scritto, e quel suono e quel significato sono la musica più appassionante della mia vita. Sono brace e fiamma acqua e sete fame e pane, tutto insieme.

Io penso sia tempo di mettere al centro della scena la parola. Magari poche parole amate da consegnare con l'urgenza di chi, avendo la chioma in fiamme, cerca uno stagno.

E non sarà per informare, per veicolare ideologia, per intrattenere. Sarà, come sempre ha fatto il grande teatro, per tenerci desti e vicini al grande mistero della vita e della morte. Per "fare anima". Per ributtare lì, al centro della tavola, qualcosa che gli Orchi Attuali stanno facendo a pezzi, o tentano di fare a pezzi. Ora, ciò che essi stritolano dentro le loro potentissime fauci è la parola, in quanto entità semantica, la sua piena vitalità ed efficacia. Per questo mi batto, insieme al mio regista e ai miei compagni, con una urgenza che spesso, lo so, ci fa cascare dall'altra parte.

Tutto va così velocemente che ogni decennio vale un secolo, ora. Non possiamo più citare le avanguardie semplicemente. Ciò che hanno scritto Artaud o Jacques Lacan o Carmelo Bene sull'argomento – pensieri da me molto amati – applicato a questa epoca, corre il rischio di diventare cibo per gli Orchi di cui dicevo, ci indebolisce. Ci devia. Ci distrae dall'attuale, gravissima tragedia semantica.

Siamo davvero su un rogo, e non solo facciamo 'segni fra le fiamme', ora dobbiamo anche gridare a squarciagola delle parole, che vorremmo precise, infiammate, capaci di chiamare i presenti a spendersi con noi, per un incendio che si sta spegnendo e non deve, e che riguarda così pienamente il nostro essere vivi, la parte in me più vecchia di me.

Con quella io scrivo.

Laura Mariani - Ermanna Montanari

VOCI DI CARNE

Nota introduttiva di L.M.

Premio Ubu come “miglior attrice” nel 2000 per *L'isola di Alcina*, nel 2007 per *Sterminio* e nel 2009 per *Rosvita. Lettura Concerto*; Premio Lo Straniero dedicato alla memoria di Carmelo Bene 2006 quale “sperimentatrice delle possibilità e del potere della voce umana”, a suo modo “migliore continuatrice di una ricerca di cui Carmelo è stato iniziatore e maestro”. Sempre più l'identità attoriale e la potenza scenica di Ermanna Montanari, la sua arte originaria, capace di ricreare la vita per vie misteriose e di generare intensi rispecchiamenti, si sono legate alla Voce intesa come suono e significato, corpo e linguaggio, interiorità e altro da sé, fisicità e artificio. Lo testimonia la sua stessa scrittura, perché la parola risuona anche sulla pagina, forte del percorso concreto che l'attrice compie per far uscire di volta in volta *quella* voce: immagini mentali e azioni fisiche, memorie sedimentate e sguardo acuto sui dettagli, riflessione e attitudine diaristica, sensi all'erta che registrano voci e rumori, luci, ombre e colori, odori e corpi, attrazione per la scena e bisogno di un altro stare, alla ricerca della parola da scolpire, che sia precisamente *quella*. Quanto all'azione teatrale, essa è tanto più efficace quanto più la sua nudità nasce da una ricchezza. La voce di Ermanna ha un'escursione amplissima, fra toni molto alti e molto bassi, con passaggi anche repentini, come in “uno svenimento vocale”, a suo dire.

È decisivo il riferimento a Carmelo Bene, alle sue “messe in scena” della Voce. La voce è stata protagonista del suo teatro dell'Assenza, assorbendo in sé il corpo, la materialità della scena, le parole del testo (“i resti del teatro”); si è de-formata in *phoné*, creando una sinestesia per far vedere il suono e far sentire l'immagine; si è servita dell'amplificazione come di un altrove, che permettesse all'attore di essere posseduto dal suo stesso suono e rendesse la scena immateriale, indefinita facendo del microfono “una sonda che può inseguire la voce a ritroso”. Una macchina attoriale complessa che, agendo in levare, è approdata alla Lettura quale ultimo atto del teatro¹. Ma potremmo citare anche Leo de Berardinis, altro artista amato dalle Albe e assiduamente frequentato. Leo usava le sue corde vocali come strumenti musicali (“talvolta strideva come una corda di violino, talvolta era profondo come un clarinetto basso o soave come una celesta”). Lo stesso faceva col microfono, che gli serviva a personalizzare le battute quasi in un fraseggio jazz, mentre frammenti dialettali

¹ P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una “macchina attoriale”*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 124-167. La bibliografia sul tema è così ampia che Giacchè parla di un “coro che festeggia” la voce di Bene con analisi “eccessive”. Sulla lettura come estremo approdo di Carmelo Bene, cfr. anche *supra*, in questo volume, M. De Marinis, *Geroglifici del soffio: poesia-attore-voce fra Artaud e Decroux nel Novecento teatrale*, pp. 11-38.

introducevano elementi di astrazione, alla maniera pop².

Questi diversi riferimenti sono importanti per localizzare il percorso di Ermanna Montanari fra chi concepisce il teatro come musica e della parola ama anzitutto il suono; ne è capostipite Antonin Artaud, in particolare l'Artaud del *Secondo Teatro della Crudeltà*, teorizzato e riproposto da Marco De Marinis³. D'altro canto, torna utile anche il riferimento alla categoria di Attore artista elaborata da Claudio Meldolesi per Eleonora Duse: "per il suo senso dell'oltre ovvero per la sua familiarità con la mancanza", per come "si cercava sulla scena" e "cresceva in solitudine i personaggi assimilandoli alla sua carne"⁴.

A partire da così 'alte parentele di scena' quale è la singolarità di Ermanna Montanari? Innanzitutto quest'attrice 'spericolata' è la figura di punta del Teatro delle Albe, di cui è fondatrice⁵: un gruppo fortemente connotato, coeso, dinamico. Qui si è qualificata la sua arte attraverso le relazioni cresciute attorno a un'idea di teatro e in rapporto a Marco Martinelli, regista e drammaturgo, con cui ha formato una singolare coppia d'arte. Un'alchimia in cui l'ideazione risulta sempre comune e Martinelli è il primo ascoltatore della sua voce.

Né si può prescindere dall'ovvietà che si tratta di un'attrice, non considerandolo ciò mera appartenenza alla specie femminile bensì unicità sessuata che ha qualità d'artista. *In primis* c'è il suo rapporto con le origini: Campiano, paese agricolo del ravennate, una famiglia di contadini possidenti. Dunque, passaggi evidenti fra le stagioni, vicinanza con gli animali, curiosità infantili sul sesso vissute all'aperto; genitori legati visceralmente alla terra, un nonno anarchico scelto a modello e due nonne potenti ritrovate crescendo; l'arcaicità del mondo contadino e la presenza di personaggi impossibili in città; il dialetto praticato come unica lingua e le donne alle quali "muore la parola in gola" davanti agli uomini. È questo il magma genetico in cui si forgia la materia sonora da cui dovrà uscire la voce, articolandosi in parole autonome, comunicanti, creative.

Ancora ai nostri tempi la voce femminile può conservare la potenza che gli attribuiva Artaud: "la terra ferita grida, ma s'innalzano voci, oscure come il fondo dell'abisso, e che sono il fondo dell'abisso che urla"⁶. Espressioni che vengono riprese dalla stessa Montanari introducendo *Rosvita in-spirato alle*

² A. Lovato, *La voce di Leo*, in *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna* riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da 'cento' testimoni, Corazzano, Titivillus, 2010, pp.170-172; e *Per un teatro jazz*, in J. Gelber, *La Connection con l'intervista di Leo de Berardinis*, a cura di O. Ponte di Pino, Milano, Ubulibri, 1983.

³ M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)* [1999], Roma, Bulzoni, 2006.

⁴ C. Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, in "Teatro e Storia", n. 18, 1996, pp. 9-23.

⁵ Con lei fondano il gruppo, nel 1983, Marco Martinelli, Luigi Dadina e Marcella Nonni; e insieme danno vita nel 1991 a Ravenna Teatro, Stabile d'Innovazione.

⁶ *Il Teatro di Séraphin* (1936), in *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 258-262.

*opere di Rosvita di Gandersheim*⁷. Un femminile violentato e vittorioso nella negazione e nella morte, che oppone al maschile una ‘tranquilla’ vocazione al sublime. Una lotta della voce contro il corpo, corpo piccolo, imperioso, e mai sentito nella sua interezza; nominato a pezzi come quello di Agape, Chionia e Irene in uno dei drammi “della crudeltà” di Rosvita.

Da Campiano viene ad Ermanna un legame panico con il mondo tutto, animale, vegetale, minerale: la sua carne e la carne del mondo, alla maniera di un’altra campagnola, borgognona però e scrittrice geniale, già attrice, Colette⁸. “Le galline nel loro metro cubo d’eternità”; Alcina “lingua di cane [...] spugnosa, umida postulante”; l’asina-Farì dalle orecchie spropositate e l’asina-Fatima, spirito africano di Povertà; la guaritrice Bêlda che ha “voce ora di scimmia, ora di corvo, ora di lupo”. Nei boschi attorno a Campiano sbocciano i calicantus “dall’odore purificatore”; fiori freschi vengono portati ogni mattina sulla tomba dello zio di ha il nome e Mêdar Ubu, “la figura del fiore bianco, la calla, senza profumo, di lungo stelo, con corolla ballerina [che] permette un cammino laido e volgare, una voce da gufo che si sviluppa in tocco di ceramica”. Si dà l’immagine di un’ossidiana Ermanna, “l’ossidiana ferisce, è dura e prepotente”; mentre l’oro può anche diventare morbido, “è proprio la pietra filosofale”; Ariosto è “un diamante”. Da queste immagini nasce la voce, trovando appoggio e scaturigine in altre parti precise del corpo per arrivare alla bocca e poi offrirsi all’ascolto.

“Prima d’essere il supporto e il canale di trasmissione delle parole attraverso il linguaggio, dunque, la voce è imperioso grido di presenza, pulsazione universale e modulazione cosmica per il cui tramite la storia irrompe nel mondo della natura”, scrive Roland Barthes⁹. Così, nel contrasto fra il principio del vocalico e quello del semantico si manifesta un aspetto di quell’ordine simbolico che identifica il femminile con il corporeo e il maschile con il razionale, mentre la differenza sessuale si radica nel corpo e può tradursi in godimento, per lo stesso potere invasivo del suono, che entra nel corpo di chi ascolta¹⁰. La voce di Ermanna Montanari allude a quel mistero con la sua fisicità, ma si esterna in figure che si impongono come voci singole. È sintomatico che lo spettacolo *Rosvita* sia diventato una *Lettura Concerto* e che *L’isola di Alcina* sia diventato un’*Ouverture*.

Il canto gregoriano di tre giovani fa contrasto con le voci dei “personaggi”: Rosvita, Pafnuzio, Taide, Dulcizio, le tre vergini cristiane... che sembrano riproporre la domanda che si faceva Barthes: “Quale voce riuscirà a recitar cantando *Il re degli elfi* [...] di Schubert (su testo di Goethe), che impone a uno stesso cantante di distribuire la propria vocalità su quattro personaggi differenti?” Non si tratta infatti di imitare le voci altrui ma di far “risuonare

⁷ Ravenna, Edizioni Essegi, 1992.

⁸ Cfr. J. Kristeva, *Colette. Vita di una donna*, Milano, Donzelli, 2004. Le citazioni che seguono sono tratte da Ermanna Montanari.

⁹ R. Barthes, *Voce*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1981, vol. 14, p. 1257.

¹⁰ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003. In particolare si vedano i riferimenti al pensiero di Hélène Cixous.

la pancia” di altre voci¹¹, evocando divino e diabolico, autorità e seduzione. In questo coro la mano viene in primo piano. “Artiglio formicolante” per la voce gracchiante di Pafnuzio (“come se dietro ci fossero cicale”), si distende in una carezza per le parole appena udibili di Taide, afferra un metro a mo’ di scettro per i comandi di Diocleziano e si stringe all’altra mano per agguantare quello stesso metro con voce ambigua. Non gesti naturalistici eppure biologicamente necessitati¹².

E cos’è *Ouverture Alcina* rispetto all’*Isola di Alcina*?

Un performer che “si dibatte con le apparizioni”, “uno scheletro” su cui l’attrice “spalma del miele”, “una resistenza vocale”. La voce attraversa “un’impossibilità di dire, un’apnea, deve varcare una pietra prima di uscire”¹³. Chi ascolta, chi vede, senza intendere le parole del dialetto campianese usato dall’autore del testo, Nevio Spadoni, entra dentro “la cava” secca di Alcina, nel suo “gioco tra cupo e dolce”, si fa possedere dalla follia amorosa che lei esprime e trova così un canale per il suo dolore, per i suoi vuoti. Davvero la voce, la sua sonorità e i suoi “scorticamenti”, la sua artificialità dovuta alle fatiche d’attrice come all’uso di strumenti tecnici, sono il veicolo primo del viaggio che spettatrice e spettatore possono intraprendere nei territori ardui di certe emozioni profondamente femminili. Tutto questo Ermanna lo costruisce mentalmente e fisicamente: il corpo costretto, coi suoi movimenti e i suoi tremiti, detta il ritmo vocale, gesti manuali accompagnano la nascita della voce. Per *L’isola di Alcina* voleva un muro d’oro di dodici metri a ridosso del fondo, il doratore lo aveva costruito a mattoncini, ma era troppo ricco e chiaro, quando si usciva da questo muro non c’era “sfondamento”, non succedeva niente. Quindi, niente muro ma un pannello. Voleva qualcosa di molto liscio, doveva diventare nero e non sapeva come, ma ogni giorno lo lisciava, una cosa molto concreta. Poi una notte era in piedi, “come nell’atto prepotente di provare”, era stanca e a un certo punto ha detto: “ma se io mi sedessi?” Si è seduta “e tutto è venuto”. Si è seduta su un divanetto in una gabbia di tre metri per quattro, alta ottanta centimetri, sotto la quale ululavano i cani di Alcina¹⁴.

Sarà Ermanna Montanari con le sue parole, nel *Percorso* che ho composto per frammenti dai suoi scritti, a introdurci nel mondo delle sue voci; chiuderà una mia testimonianza sul suo Arpagone.

¹¹ R. Barthes, *Voce*, cit., pp. 1278-1279.

¹² Come ci ricorda Vittorio Gallese, in una certa area del cervello sono compresenti “neuroni attivati dall’esecuzione/osservazione/imitazione di espressioni oro-facciali e di azioni della mano” (*Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in “Culture Teatrali”, n. 16, 2007, p. 31).

¹³ Da un’intervista inedita a E. Montanari, Ravenna 23 febbraio 2010.

¹⁴ *Ibidem*.

Un percorso attraverso gli scritti di Ermanna Montanari (1993-2010)¹⁵ a cura di L.M.

1. *Dismisura*

Non ci può essere nessuna domanda sulla voce. La voce stessa è una domanda: materia che ci trascende. Non ho mai scritto niente di specifico sulla voce. La voce è un insieme, può essere a volte la guida dell'insieme, ma non può prescindere da esso, dal suono interiore del corpo che a sua volta è dentro al suono. Il suono esiste già, è indipendente da noi e siamo noi. Che immagine possiamo dare alla voce quando impressiona la nostra carne? A cosa siamo dentro? Non è difficile costruire un'immagine, e poi guardarla, quando se ne fa esperienza. Quando una voce ci attraversa, quella di un attore, di un cantante o anche di una persona che ci parla, spesso ne cogliamo la vibrazione ed è a quella vibrazione, a quell'autentico che tendiamo. La vibrazione ci modifica.

Nella voce trovo una sorta d'infinità, sono collegata al prima e al dopo. La voce è aria, mi porta fuori dal biologico. Come materia scenica è incandescente, smisurata: una materia alla quale sono dedita, perché scaturisce da sola. Il mio corpo invece non lo sopporto, è finito, ha un perimetro, un'altezza che posso misurare. Ho timore di questa finitezza. Lavoro spesso nell'immobilità del corpo, è un'immobilità che dentro fremito, che da un momento all'altro può scoppiare, come un vulcano sonoro, una potenza che erompe come lava nella voce. Il collegamento è nel punto più basso della terra, ma il movimento porta verso l'aria. La voce è selvaggia, anarchica, estremamente mobile. È la mia guida e la mia disciplina. Lei sa cantare. Ne parlo in terza persona, perché se la pensassi come un mio possedimento, sarei già in gabbia, sclerotizzata. Perciò cerco di non tarparle mai le ali, come se si trattasse di qualcosa che mi vola dentro. Una disavventura vocale.

¹⁵ In questo percorso vengono liberamente accostate parole nuove a brani tratti da vari scritti di Ermanna Montanari. Cfr. *Figlia e attrice*, "Lapis", n. 20, 1993; *Mi sono ridotta a credere di non esserci neanche tutta*, "Il semplice", n. 4, 1996; *Il punto*, catalogo a cura di E. Grazioli, San Gimignano, 1997; *Il felice finemillennio delle Albe*, "Art'o", n. 1, 1999; F. Carnevale, *Ermanna Montanari: un'attrice-creatrice all'interno di una "famiglia d'arte"*, tesi di laurea, Università de L'Aquila, a.a. 1999-2000; G. Costa (a cura di), *Sguardi dentro e fuori dall'arte*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2002; *Un metro cubo d'eternità*, "Lo Straniero", n. 32, 2003; P. Ruffini, *Resti di scena. Materiali oltre lo spettacolo*, Roma, Edizioni Interculturali, 2004; *La lingua biforcuta della musica*, libretto allegato al cd *La mano. De profundis rock*, Roma, Sossella ed., 2006; *La parola scolpita*, in Walkie-Talkie, *Poesia è teatro*, Milano, Il principe costante, 2007; E. Montanari-M. Martinelli, *Teatro delle Albe. Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta*, Milano, Ubu libri, 2008; *Alchimia dell'impuro*, "D La Repubblica delle Donne", 13 settembre 2008; *L'asino e il sarto*, in "Riga 28", 2008; *Antologia personale*, in "Atti e sipari", n. 3, 2008; intervista a radio gun gun, Santarcangelo 2009; intervista a Dolores Pesce, 2010, www.dramma.it.

2. *Ruh*

Fino a sei anni ho parlato solo dialetto, l'italiano l'ho imparato a scuola come una lingua straniera. Mio nonno paterno aveva un'ossessione per le parole: che fossero quelle. Le scandiva e le pronunciava lentamente, quando uscivano erano macigni, si creava un vuoto sacro quando parlava. Ho imparato allora a distinguere le parole pesanti dalle parole leggere, le parole che feriscono da quelle che passano, e il silenzio dalla chiacchiera. In silenzio aspettavo che mi dicesse: "Ven a qué" (vieni qui). Su quel suono ho modellato la mia voce.

A vent'anni ho voluto dimenticare il dialetto per eccessiva identità, ma quando ho cominciato a fare teatro non avevo parole e le cercavo. Così sono tornata al punto di partenza, al nonno, alla campagna. Dopo tante letture e prove, avevo bisogno di ripartire da quello che conoscevo bene. Non avevo parole, se non aggrovigliate. Alcuni anni fa a Gerusalemme, seguendo le donne ebraee che nascondevano tra le crepe dei mattoni del Tempio di Salomone i bigliettini con le loro preghiere, piegati tante volte fino a farne una pallottola, io pensavo alla pallottola di parole che stavo masticando e alla segretezza d'un linguaggio che faticava a uscire.

Non è che il mio dialetto sia più bello di altri: è il mio. Ragiono tuttora in dialetto, pur parlando in italiano, il mio ragionamento è più chiaro organizzato e sobrio. Il romagnolo è duro e gutturale, così lontano dalle raffinatezze: esprime con forza le azioni, senza separarle dalle parole. Il dialetto è un vincolo che comprende i gesti e i significati, raggiunge la crudezza delle cose. Potrei definirlo vento, ruh, ciò che precede la tecnica ovvero la lingua della comunicazione, l'italiano.

Le donne di Campiano, quelle che gli muore la parola in gola.

3. *Le voci degli altri*

Ruh. Romagna più Africa uguale, 1988. A un segnale convenuto la luce si spegneva e i tre attori senegalesi Mor, Mandiaye, Has cominciavano a gridare parole in wolof, la loro lingua. Si apriva il sipario e la madre, custode del pozzo, che ero io, cominciava cantando in dialetto romagnolo una filastrocca che le nostre nonne conoscono bene perché la usavano per impaurire i bambini quando fanno i capricci: "Viene viene l'uomo nero, se non stai buona l'uomo nero lo sa". I senegalesi salivano poi sul palco cantando una nenia in wolof che si impastava con la mia voce.

Rosvita, 1991. La voce, la voce, la voce. Niente di più crudele, di più esigente. Un abisso. Com'era la voce di Rosvita? Quella delle sue "Sorelle", che insieme a lei recitavano i suoi drammetti? Com'erano le voci dei superiori, gravi e legnosi, grassocci e sorridenti, che magari una volta all'anno stavano

ad ascoltarle? E la voce dell'imperatore Ottone, che anche lui sicuramente le avrà parlato, visto che Rosvita viveva in un monastero legato alla corte? Tutte quelle voci, perdute nei secoli, all'interno di quelle mura, mi risuonano dentro e non sono poi così diverse da quelle di oggi. Non sono io a ricrearle, sono loro che mi attraversano, che chiedono di uscire allo scoperto.

Mighty Mighty Ubu, 2005. A Chicago abbiamo lavorato con adolescenti di recente immigrazione dall'Africa, che frequentavano la Nicholas Seen Hight School. Li vengono 'formati' i ragazzi che partono per l'Iraq, africani arrivati da poco negli Stati Uniti, che faticano a parlare inglese e molti non lo sanno ancora: etiopi, somali, haitiani, nigeriani, ghanesi. Ma una passione l'avevano in comune: il *rap*. Questa è stata la porta attraverso la quale entrare in contatto con loro: da una parte l'*Ubu* di Jarry, dall'altra il *rap*. A me il *rap* non fa scattare il piacere subitaneo del ritmo. Durante le prove mi sentivo stonata, non riuscivo a condividere quell'alfabeto, mentre il Padre Ubu di Mandiaye era completamente a suo agio. Ho sentito che per dialogare scenicamente con loro dovevo come "oppormi", partire dalla vibrazione sottile e gelida propria a Madre Ubu, che è bianca e straniera. Invece di ritmi a battito, percussivi, ho elaborato un'invenzione nella danza, vorticoso, a ritmo continuo, senza pause, facendo percepire la possibilità di un tempo musicale lineare.

Ubu buur, 2007. Le prove ci hanno mostrato un coro la cui forza è nella compattezza della lingua, del canto e della danza, con percussioni suonate dal vivo. Ho ascoltato i rumori che provenivano, ovattati, dal villaggio. Lontano, alcune donne stavano pestando il miglio con grossi bastoni. Asini e cavalli in cerca d'ombra vicino agli steccati. Affiorano alla mente immagini violente di miti arcaici, Diana e Atteone, Pan e le ninfe. Questi suoni, per noi inconsueti, modificano il parlare quotidiano e le tonalità della voce. Bisogna deglutire più volte prima di pronunciare le parole. Dovrò danzare alla rovescia e trasformare le microscopiche vibrazioni interne, proprie del corpo e della voce di Madre Ubu, in una scossa subitanea, più vicina alle qualità dirompenti di Padre Ubu.

Cerco di far terminare i lavori di costruzione dello steccato facendomi aiutare da Bobo mentre perfeziono il ritmo delle frasi wolof. La voce di Madre Ubu è ancora un miraggio. Il mio altalenare le lingue è ancora tentennante negli attacchi delle frasi: penso in italiano, traduco in francese, solo il romagnolo va da solo, il wolof stenta. In più, il farmaco contro la malaria mi abbatte e il cibo la sera lo trovo davvero cattivo qui al residence. E la voce? Appena sveglia la voce non è la prima cosa che verifico come faccio di solito, che ne controllo la stoffa. Ora no. Per emergere, e intonarsi con questo clima e i canti degli adolescenti, la voce – che in genere lascio andare a suo piacere – richiede qualche ora di silenzio e movimento interno molto agiti, come se dovesse scaturire da qualcosa di duro, un'eco da polverizzare, qualcosa che lei fa "a granella". Marco mi incita a ripetere più volte le frasi in wolof, come una cantilena, un gioco sonoro e infantile, e i bambini cominciano a ripeterle con me, nasce

un divertimento collettivo, ridono e ripetono, ridono e ripetono. Magnifico. Come certe giornate decisive, a Chicago, a Scampia, nella *non-scuola*, quando i dubbi si sciolgono e nascono le forme.

Ora con il wolof va meglio, ho inanellato le frasi del menù merdicino di Madre Ubu come se fossero una formula magica ripetuta automaticamente a rosario e così la voce si è arricchita di una vivezza che i giorni scorsi non possedeva. La lingua wolof abbonda di suoni gutturali e nell'emissione si tende a inghiottire le vocali con ritmo veloce e percussivo. Faccio del collo un tamburo, con le sonorità dei tamburi senegalesi: il tama e il djembe. Ma tengo ancora troppo lunghe le emissioni di certe vocali.

Chiusa definitivamente la struttura dello spettacolo, si decide di dedicare una giornata alle riprese di alcune immagini nella savana e di arrivare con anticipo per truccarci e vestirci con agio. Il 25 gennaio, verso le quattro del pomeriggio, intonando *Zamouna* al ritmo dei tamburi, danzando e cantando usciamo dal recinto. Padre Ubu e Madre Ubu davanti con l'ombrellino bianco di pizzo; Bordur e i soldati-ribelli con le loro mitragliette e i musicisti dietro. In pochi istanti si forma un corteo vero e proprio. Una processione bacchica. Forse perché il vero atto teatrale è accaduto qui, con la parata nella savana, non so parlare dello spettacolo. Eppure il silenzio che si è creato in quell'ora bisognerebbe descriverlo, perché non somigliava a niente.

4. *Il corpo a pezzi*

Succede a volte, forse per pigrizia, che il corpo mi abbandoni e si comporti come un soldatino che richiede comandi e si sottoponga, inetto, alla volontà caporalesca del cervello. Allora sarà la voce a farsi guida e a muovere il tutto. La mia voce non è un soldatino, è la fessura di una maschera e il sesso del suo desiderio, che sia essa Fari l'asino volante o Médar Ubu-calla o Titania spirito della notte.

Una voce da gufo che si sviluppa in tocco di ceramica e Médar Ubu si veste di grazia. Médar Ubu è musica organica alla matematica vitalità de *I Polacchi*, come lo è Alcina nell'architettura ferrea de *L'isola di Alcina*. Alcina è lingua di cane. Quella spugnosa, umida, postulante lingua di cane è la figura penzoloni di Alcina, presagio di morte. È sempre un pezzo, un pezzo per il tutto. È la riduzione della figura a puri moti fisici.

Non ho mai pensato che la mia voce avesse un sesso, la mia voce non ha sesso, ogni volta è la voce di una figura. Ogni figura assume una sua propria materia specifica durante la costruzione, e più abbandona il proprio bios, più questa diviene cristallina e priva di sclerotica forma. La mia voce non è la voce di Ermanna, non è importante. In scena non è importante Ermanna. La parola mi inginocchia il corpo, ha il potere di farmi percepire l'intero. Così la musica

del dialetto romagnolo, la sua miserabile località, sta fuori dalla forma, dal pulito, dalla civile domestichezza. Illumina prepotentemente ogni parola, anche la più moderna, rendendola somma lingua di morti, materica e dicibile. Non c'è nulla che io possa insegnare sulla voce. La voce non è un pezzo distinto dal resto, dalla vita. La voce poggia su un nodo così fragile, che bisognerebbe viverci dentro. Certo, si può lavorare sulla voce, come sui piedi, o sulle spalle. Forse, cantare in ottava, cercare di intonarsi su note precise, svenire con la voce e repentinamente schioccare in un boato asinino, ecco, fare questo per ore e poi scoprire che qualcosa è accaduto, una certa vibrazione all'unisono, o tutti ci si è fermati allo stesso momento. Forse da lì può iniziare un lavoro sulla voce, nel percepire quell'attimo. È nell'orecchio, nei suoi stretti condotti, che sta la voce.

5. *Boati asinini*

Gianni Celati venne a vedere *Lus*, in un oscuro centro sociale a Ravenna; rimase colpito da quel monologo cantato in dialetto romagnolo, e quando decise di fare il suo film sulle "case che crollano" mi chiamò a recitarlo davanti a un branco di asini. Fui subito entusiasta dell'idea, e per il legame con l'asino, mio animale totem, e per la patafisica verità che solo gli asini possono essere un "possibile" pubblico per il teatro, oggi. Si fece il girato, anche se poi nel film non venne montato. Recitai *Lus* su una cassetta di frutta, il pennato in mano, gli asini in precedenza liberati vennero spontaneamente a far corona di respiri attorno a me. Mi ascoltarono in silenzio, e quando terminai, si allontanarono come se sapessero.

6. *Il chiodo in gola di Beatrice Cenci*

Nei *Cenci* (1993) Beatrice uccide il padre con un chiodo e un martello. Ho provato per giorni a pensarmi con un chiodo in gola, conficcato tra le corde vocali, che si schiudono e si serrano come una vagina trapassata da un organo ferroso. Procedo per tentativi e arrivo alla costruzione di un monologo iniziale utilizzando una voce sottilissima, il collo si inarca, le parole escono in una continua deglutizione. Quelli che poi lo hanno ascoltato mi hanno chiesto: "Ma che cosa avevi in gola?". Non avevo nulla in gola, però per me lì c'era quel chiodo.

C'è un rumore sempre presente, ma che vive solo nella testa di Beatrice, il rombo del trattore, ossessivo, che le segna il ritmo. Non poteva che essere Marco Martinelli, Francesco Cenci. Ci siamo diretti a vicenda: il suo gregoriano e i miei balbettamenti, il suo equilibrio e il mio sbilanciamento, la sua fermezza e la mia corrosività. Marco, che ama così tanto la parola in scena, era d'accordo a misurarsi su un terreno diverso da quello suo abituale, a costruire una partitura scenica fatta principalmente di silenzi, di corpi, un clima da

respirare. Poche parole e, *che fossero quelle*. Proprio come quando il nonno rivoltava la terra.

7. Il collo di Fedra

Ippolito, 1995. Ancora una volta non ho parole, sono tutte dentro, sono due o tre, s'ingrossano ma non escono. Mi sono immaginata appesa. Fedra non parla all'inizio, quando vorrebbe farlo il respiro le muore in gola. Accende il registratorino attaccato al suo collo, da lì usciranno una quantità di parole che porteranno Fedra a dire, a intonarsi con quelle, a oltrepassarle. È annodata al suo tempo. Come ci sentirei un suono di clarone, oppure un suono di piva asinina! Si potrà? Fedra poi si mette in bocca le parole di Ippolito. Sprofonda ed è anche fedele al nodo delle sue labbra. Luigi De Angelis e Chiara Lagani mi hanno inciso il *loop* del miagolio mongolo. È ipnotico, lo ascolto di continuo. Fedra, appesa, miagola di tanto in tanto seguendo il canto. Il palco è vuoto, dentro c'è solo lei... Cresce il canto mongolo, stacco brusco per l'entrata di Ippolito. È come cavare le parole di bocca. Passare l'indice dentro la bocca, come quando si toglie un osso dalla gola. Il suono dei ventilatori. Formule (romagnolo come greco). Ippolito inizia i suoi 90 NIENTE (Artaud) arrivando all'afasia.

8. Gli inguini di Bêlda

Lus, 1995. Gli inguini sono la forza dell'anima. Quelle parole di Alda Merini mi assalirono: erano gli inguini che dovevo toccare. Così creai *Rosvita e Cenci*. Ma il canto dove veramente gli inguini hanno suggerito la carnalità della voce è *Lus*. Il poeta romagnolo Nevio Spadoni da tempo seguiva la mia ricerca sulla voce e la rarefazione del romagnolo come lingua di scena. Mi parlò di un poemetto che voleva scrivere su una strega guaritrice, Bêlda, realmente vissuta all'inizio del nostro secolo a San Pancrazio, villaggio vicino a Ravenna. Mi chiese se poteva scrivere per me, lo accettai.

Ho costruito per la scena un piccolo altare formato da una pedana di legno di 2 metri x 2, e alta da terra 20 cm. Sopra la pedana ho posto un deambulatore di metallo cromato alto un metro e 30 cm. Al centro del deambulatore, che somiglia molto a una gabbia, ho saldato un tubo di ferro di un metro e 20 cm, e vi ho avvitato in cima un sellino di bicicletta, e mi ci sono calata sopra, con gli inguini bene appoggiati. In questo modo sono sospesa dalla pedana 60 cm, e canto sugli inguini per 40 minuti ora con voce di scimmia, ora di corvo, ora di lupo, trascinata dalla bellezza della lingua romagnola, dal suo nero.

La parola poetica pone sempre delle domande, modifica la voce e la vibrazione del corpo. La parola mi modifica e io divento un'eco. L'eco di quella parola, in quel contesto poetico, in *Lus*. Non penso mai a priori a come potrei

essere in scena. L'unica cosa decisa a priori per *Lus* era che il mio volto non fosse visibile, perché il volto di una strega deve manifestarsi al buio. L'unica visione era quella delle mie gambe nude che penzolavano. A un certo punto dello spettacolo la posizione si faceva terribilmente faticosa. Il tremolio delle gambe permetteva alle parole di diventare una fiammella. Corpo e voce non sono divisi, sono la stessa cosa. Carne, potremmo chiamarla così, è l'intuizione del sé in quanto parola e corpo insieme. Quando la carne affiora, con semplicità, allo sguardo degli altri, scaturisce la poesia. E questo vale per un attore come per uno scrittore. La scrittura poetica ti pone sempre la questione del respiro. Per questo leggo i versi a voce alta e mi piace respirare in relazione alla loro musicalità. Che cosa rende plausibile il dire? Abbiamo recitato *Lus* ovunque, in Italia e all'estero. Nessuno capiva, tutti capivano. Il romagnolo è per noi lingua di scena, un artificio nella ricerca della semplicità e della felicità del dire. Corpo e voce devono essere 'cancellati' perché possano poi riemergere nella sostanza. Da qui nasce la predilezione per la parola poetica.

9. Il combattimento di Alcina

Ho impiegato quattro anni, molto tempo, per passare da *Lus* (1995) a *L'isola di Alcina* (2000). *Lus* era uno spettacolo fatto per una quarantina di spettatori che spiavano una voce farsi corpo. Nell'*Isola di Alcina* musica e poesia hanno la stessa centralità. Abbiamo chiesto a Luigi Ceccarelli, compositore di musica elettroacustica, di creare la partitura sonora relazionandosi alla parola poetica. Abbiamo lavorato in tre all'azione scenica, con la regia di Marco Martinelli. Luigi componeva contemporaneamente a Nevio Spadoni, che componeva contemporaneamente a me. Un lavoro quotidiano, durato un anno, per costruire un'opera densa di cinquanta minuti, continuamente orchestrata da Marco, che passava da un linguaggio all'altro per garantire l'unità della scrittura scenica. *L'isola di Alcina* è un combattimento tra la poesia e l'architettura sonora, dove fondamentale è l'uso del microfono. Non è un lavoro fatto a tavolino, è la carne, il *cruor* di Alcina, dei suoi pensieri micidiali e assassini. Ceccarelli ha riempito la platea di casse di amplificazione perché il pubblico fosse assediato dal suono e dalla voce. Il microfono entra dentro il corpo come una sonda, non è una banale amplificazione della parola. *L'isola di Alcina* è un terremoto, con una scena bidimensionale e immobile. Ma tutto si muove: la lingua, le parole, la musica. È stasi in movimento.

È la prima volta che adopero l'amplificazione, anche perché ho sempre pensato che la mia gola fosse il mio microfono. Tutto è cominciato pensando alla musica per l'*Alcina*. Ceccarelli ci disse che, se il rapporto con la musica doveva essere organico, come volevamo noi, non si poteva recitare senza amplificazione. L'amplificazione non sarebbe servita a far sentire la mia voce, ma piuttosto sarebbe stato uno strumento adeguato ad essa: non l'avrebbe storpiata, bensì armata.

L'inafferrabile di una parola nel vuoto, la sua manifestazione eretica oracolante. Quella parola che si dimentica se non la si scrive subito, se non la si pronuncia immediatamente, perché è di tutti e non è tua. Ecco è questo che innesca Alcina. Lei è muta come le pietre mute delle cattedrali. E se all'improvviso cominciassimo a sentire quello che hanno da dire, quello che hanno accumulato, secoli di parole, confessioni, pianti, scalpiccii? Impossibilità di parole che abbiano senso, ammutolite in mattoni di cattedrali dov'è passato il mondo. Alcina non sarà silente in un'aria leggera, ma mutismo compresso dentro un cubo dove nulla si manifesta oppure è costretto a esplodere in musica. La sensazione del bruciore del ghiaccio. È qualcos'altro che agisce, è qualcun altro che dice, meglio, che canta.

Per noi teatro e musica non sono scindibili, ogni battuta è suono e significato insieme, ogni attore è a suo modo un musicista.

10. La scure di Isis

La mano, 2005. La voce è la carne, il tremolio della carne, è il movimento e la sua scaturigine. Danzare o restare immobili non fa differenza. Nei *Polacchi* frullo qua e là come una marionetta, ma non mi sento per questo "più in movimento" rispetto ad altri lavori. Nel caso specifico de *La mano*, ispirato al romanzo di Luca Doninelli, la danza iniziale ha una qualità sinistra, precede un crollo di immobilità. Isis è un vivere al mondo senza se stessa, un'asimmetria tra esperienza e attesa, è tra pelle e pelle, quel 'dove' da cui muove la voce e il suo materializzarsi come movimento. Isis si affranca dalla musica per non bruciarsi. Con un canto addomesticato si "accorda" via via ai suoni sordi della scure, uno strumento che solo lei sente e che è l'azione che muove il tutto. Eseguo contemporaneamente una partitura invisibile che si può solo percepire e una partitura scritta che tutti possono ascoltare. Una qualità della selvatichezza. Là dove Isis assume la voce del fratello, nel crollo vertiginoso in cui è caduto per seduzione dell'abisso, l'azione si inchioda e la musica spinge, scuote, riempie; là dove Isis tenta un corpo glorioso senza organi la musica abbraccia e si ritrae. La musica de *La mano* è un serpente con la lingua biforcuta. Alcina partecipa della durezza della pietra attraverso le sue ossa. È una maga consapevole del potere della materia e della sua trasformazione, Isis invece alla materia soccombe, non può competere con essa e si distoglie nella danza per smaterializzarsi. Prepotente e immobile, Alcina è l'inferno, Isis lo attraversa, ci si è trovata, vi procede inerme roteando su se stessa, immaginandosi in relazione alla musica celeste. Inevitabile il crollo e la sua rappresentazione. Più dell'ascolto del rock, mi ha soccorso il ricordo di un fidanzato che imitava alla perfezione le movenze di Robert Plant. In più c'è un essere stregati da quel cimitero di voci che questa musica ha indicato come inceneritore.

11. *Lo stremo di Arpagone*

L'Avaro, 2010. L'uso del microfono a mano nell'*Avaro* è spudorato. Diventa sopruso vocale di un attore sugli altri che non lo posseggono, strumento di potere, trasfigurazione anarchica della "cassetta" colma di monete d'oro. Nell'immaginare lo spazio vocale di questo *Avaro*, Marco Martinelli ed io abbiamo lavorato sullo stridore, sul grattugiamento delle voci, sulla stonatura che gli attori producono come materia vocale. Costruendo Arpagone come corpo-microfono, ho lavorato (combattendo) in sottrazione con le voci altisonanti e prive di amplificazione degli altri attori, che si conficcano come proiettili ripugnanti nelle mie orecchie. Mi sono costruita un'immagine astratta di riferimento che ha subito chiarito la direzione vocale di Arpagone. Ho fatto precipitare la mia voce nello spazio della "cassetta", in quel cubo chiuso colmo di monete d'oro, seppellito sottoterra nel giardino e che mai si manifesta. Ho immaginato di far risuonare la voce lì, e lei si è ritirata, ha tolto ogni assenso. Nell'emergere come scoria da quel profondo buio, da quel perimetro senza aria e senza acqua che "brilla" per nessuno, si fa cieca. Il suo è un venir fuori nell'afasia, una voce che affronta la propria afasia, una voce alterata che si sdoppia in sfumature metalliche, una voce morente, quella di un ossesso onanista che ha la sfacciataggine di "farsi amplificare" il suo stremo vocale. Il passaggio della voce dalla "cassetta" alla "casetta" ha imposto un'immobilità corporea e deglutita del corpo di Arpagone che raramente si abbandona alla fluidità se non in repentini e goffi movimenti di vanitosa debolezza. Il corpo è nervo, rigido come l'asta metallica del suo microfono. Il passaggio dalla "cassetta" alla "casetta" esposta allo sguardo di tutti è l'unico soffio fluido che passa, ed è un attimo.

12. *La voce dell'anima*

Musica celeste. È una pratica quotidiana di obbedienza al suono, di autenticazione del silenzio. Nessuno la sente – disse Abramo – perché la sfera celeste e i pianeti producono un suono così dolce e così piacevole che, se lo sentissero, le creature tutte si scorderebbero di se stesse e lascerebbero ogni loro occupazione per seguire questo suono. Per seguirlo in massa nel suo percorso, da oriente a occidente.

Il vuoto imperiale di Arpagone di L.M.

Tokyo presenta un paradosso affascinante. A differenza delle città storiche europee, caratterizzate da un “centro” pieno su cui tutto converge (o meglio convergeva), qui il centro è vuoto, abitato da un imperatore che non si vede mai, mentre intorno la circolazione è costretta a deviare: “l’immaginario si dispiega circolarmente” intorno a un soggetto vuoto¹⁶. È questa immagine di Roland Barthes a tornarmi in mente quando ripenso *L’Avaro* di Molière delle Albe¹⁷, cioè gli aspetti straniati del suo tratto più forte, l’Arpagone di Ermanna Montanari, intorno a cui freneticamente vanno e vengono figli/figlie, innamorati/innamorate, mezzane e servitù. Perché questo Arpagone non è un carattere, non è una maschera della tradizione: è innanzitutto un corpo immobile dal volto bianco, su cui si iscrivono le fessure degli occhi e della bocca; è una voce che continuamente si nega ed esce a bocconi dalle viscere, grazie alla mediazione di un microfono che “scrive” le sue parole e simboleggia il suo potere, prolungamento e *alter ego* del corpo che le labbra e le dita abbrancano. L’assenza si esprime così nell’alterità della voce e nel magnetismo dei voluminosi silenzi prima che nello stare fisicamente ai margini del palcoscenico, anche se diventa letterale nella scena in cui Arpagone assente dà ordini per approntare la cena matrimoniale.

Meldolesi scrive che la teatralità vive “di flussi individuabili come i corpi estranei nell’organismo umano, e che attraggono per il loro sottrarre frammenti di presenza alle sintesi scontate della comunicazione spettacolare; frammenti che sono intimamente diversi dagli acuti degli attori ottocenteschi, perché non corrispondono ai nodi drammatici degli spettacoli”¹⁸. I gesti fondanti di questo *Avaro* si collocano all’inizio e alla fine, creando una forte cornice allo spettacolo: che, va sottolineato, rispetta il testo nella traduzione di Gesare Garboli, con piccoli tagli, ma ne velocizza la durata abolendo la divisione in atti. Si tratta dell’ingresso sul palcoscenico, appena liberato dagli arredi scenografici e pronto a divenire set di riprese, dell’attrice protagonista, che col microfono in mano s’impadronisce dello spazio in cui diventerà Arpagone; e dell’intervento conclusivo del regista Marco Martinelli, che prende il posto del signor Anselmo per l’agnizione e i ricongiungimenti finali. La sua voce, distaccata nel doppio segno del buonsenso e dell’ironia, sembra cogliere l’ambiguo desiderio della platea di dimenticare il chiuso soffocante della casa attivando un desiderio infantile (e televisivo) di unità familiare.

Il gesto inaugurale fa chiarezza rispetto al travestimento: l’attrice agisce e parla Arpagone dunque è Arpagone, niente travestimenti né fisici né vocali. È un modo di riconoscere grandezza tragica a questo personaggio, che anche Sarah Bernhardt avrebbe voluto interpretare. Ed è l’interprete a far riflettere sui tratti femminili dell’avarizia per il modo di concepire il potere come pos-

¹⁶ R. Barthes, *L’impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984 [1970], pp. 39-42.

¹⁷ Lo spettacolo ha debuttato al teatro Storchi di Modena il 15 aprile 2010.

¹⁸ Si veda la voce *Teatralità* nella prima edizione italiana del dizionario di antropologia teatrale curato da N. Savarese, *Anatomia del teatro*, Firenze, La casa Usher, 1983, pp. 201-203.

sesso della vita altrui, come controllo sia della casa, dell'oro e degli oggetti sia delle persone, legando cassetta e cassetta appunto. Di qui anche la centralità dell'amore in due momenti paradigmatici: solitudine masturbatoria nel primo, quando la mano che Arpagone poggia solitamente sulla coscia si anima, durante la festa, in movimenti ossessivi e stilizzati, mentre il braccio che tiene il microfono si leva in alto; e, nel secondo, vaneggiamento per la cassetta perduta, trasformata in oggetto alto d'amore da un "uomo femminizzato" dall'innamoramento¹⁹. Ma il pantalone stesso di Arpagone può alludere con le sue pieghe e i suoi rigonfiamenti alla braghetta rinascimentale (*codpiece*) contenente il pene che, nell'abbigliamento di Gargantua descritto da Rabelais, diventa una "culla gravidica" (*cod* era sia ventre che borsa)²⁰.

A segnare il personaggio dell'*Avaro* è la distanza/assenza e, dunque, dal punto di vista del lavoro d'attrice, l'immobilità del corpo e le pieghe del volto, che sembrano strozzature della voce, essendo quest'ultima protagonista. Da qui nasce il suo stare tra non-personaggio e personaggio, perché se Ermanna diventa anche personaggio a tutti gli effetti, sciogliendosi in forme di recitazione estroverse (si pensi ai momenti più dialogici e alle posture definibili maschili, come lo star seduto a gambe larghe o il piantarsi nello spazio, in contrasto con le modalità femminili, oblique e mobili), la sua sostanza è di segno negativo. E d'altro canto questa negatività poggia su concrete esperienze del corpo, come l'immobilità appunto e la sofferenza causata dai fari accecanti o dal buio. A lungo siede ferma, poggiando sugli inguini, e agisce il suo sguardo ferito, agisce la voce, che raggiunge suo malgrado il microfono, impastandolo di rossetto²¹.

La voce "esplora con l'amplificazione toni rauchi e bassi, irosi e suadenti, in un'economia di gesti che denota la padronanza del ruolo" (Manzella); "abbassata nelle regioni gutturali, arriva all'esterno solo tramite un microfono", come "rattenuta" (Marino); "insuperabile nel rivelare le modulazioni più segrete del suono vocale" (Alberti); con "effetti vocali sinistri, spettrali", abili a "frenare, prosciugare le intonazioni, e quanto più frena, quanto più raffredda le parole, tanto più ne accentua la perfidia, la cruda violenza interiore" (Palazzi)²². Ricordo l'emozione provata quando Arpagone pronuncia le sue prime parole: "fuori fuori di qui". Certo è singolare il contrasto con altre voci: ad esempio con quella di Laura Redaelli che per i ripetuti sì di Elisa, piccola "marionetta nel vortice della casa", si ispira a un "uccellino in gabbia"; o con quella estroversa di Michela Marangoni/Frosina che loda i meriti della promessa sposa con voce e ritmo da televendita. Ma nella sua solitudine la voce di Arpagone dialoga solo con le musiche originali di Davide Sacco. Colpi

¹⁹ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979.

²⁰ T. Laqueur, *L'identità sessuale dai Greci a Freud*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 123-124.

²¹ Un particolare segnalatomi da Luca Fagioli e Roberto Magnani (testimonianza raccolta a Ravenna, 6 maggio 2010)

²² G. Manzella, *Arpagone e il potere tirchio dei sentimenti*, in "il Manifesto", 25 aprile 2010; M. Marino, *Gli artigiani dell'Avaro delle Albe*, in <http://controcene.corrieredibologna.corriere.it>; C. Alberti, *Come fare per impadronirsi della "voce del padrone"*, in www.drammaturgia.it; R. Palazzi, *L'avarò coi tacchi a spillo*, in "Il Sole 24 ore", 25 aprile 2010.

secchi sottolineano e drammatizzano i momenti in cui si parla di lui, dando una misura al tempo; i suoni si ripetono, creando un ambiente ossessivo e artificiale: una melodia di Lulli trasformata nella caricatura di un carillon, pezzi di Gershwin in funzione rassicurante, registrazioni di risate parossistiche e applausi. Mentre per la scena del ballo e del *tableau vivant* il musicista ha pensato a insetti²³: “una musica incubotica” da cui nasce, secondo Alice Protto/Mariana, “il godimento” delle parole da dire²⁴.

Di altra natura è l'artificialità della voce di Ermanna Montanari: non eco sia pur deformata del personaggio e della vita circostante, ma espressione di quella carne di cui non si può donare “nemmeno una libbra”, cassetta in cui si sta rinchiusi subendone inerzie e tradimenti, peso e piaceri. Voce dunque non del personaggio dell'Avaro, ma della sua carne, della sua materia animale e del suo desiderio di avere radici nella terra, in quel giardino dove è sepolto il suo oro. Sicché qui il movimento non libera mai la voce dal basso verso l'aria; né c'è bisogno del dialetto romagnolo, perché la voce carica l'italiano delle sue durezze e delle sue profondità. Una gola dal suono graffiante in mezzo al frastuono, gli artigli strozzati di un corpo chiuso in sé in un ambiente di vanità e tic, un microfono a dar voce alle emozioni che il denaro produce: l'ascolto di quella voce rende la sala irrealmente silente. Arpagone si è trasfigurato in icona.

²³ Dalla testimonianza di Davide Sacco, Ravenna, 1 aprile 2010.

²⁴ Per le testimonianze di attori e attrici vedi il mio *In viaggio con L'Avaro delle Albe*, sul sito www.teatrodellealbe.com.

Marco Isidori

VOCE 'E NOTTE

*Non so se c'è salvezza e se ancora
se ne possa cantare, neanche, non lo so.*
Friedrich Hölderlin

La Voce – staccata dalla servitù lamentosa dell'imperante squallore “narrativo” – è in grado di assumere la tangibilità palpitante d'un cordone vivo, organo di un magnifico sesso ulteriore, che può costringere in una straordinaria identità sintonica, i due capi del sistema rappresentativo: chi fa e chi testimoniando quel fare, ne influenza a sua volta gli esiti, innescando un movimento ciclonico che permette di spostare la comunicazione della nostra specie, elevandola in un ambito di indiscussa tensione emozionale, la quale fuoriuscendo talvolta del tutto, dalle maglie della mera utilità contingente, ci concede un po' di sollievo dalla pesantezza della gravità, fisica ma non solo; e ci fa intravedere, o piuttosto, annusare, la probabile esistenza di un Antimondo, costruito/costituito/costruibile/costituibile per poter dar patria effettiva a tutta la “verità politica” che si riesce a far rapprendere, armata, nelle intonazioni dell'udibile, a patto che ci si stia producendo in dolorosa gloria e dolorante, per spinger fuor dalla panza dell'ego, che in questo ci schiatta, il natale dell'Inaudito.

La Voce può questo! Il Teatro può questo! Noi, questo inseguimmo!

Abbiamo provato a sforzare i birilli della nostra partita teatrale, per tentare di giungere a esplorare una regione disertata dell'Espressivo-Fonico, un territorio caratterizzato soprattutto dalla presenza scalpitante, epperò brada, delle potenzialità semantiche della figura del Coro. In questa landa estranea ai riformatori di formaggini, fummo cacciatori assidui, concentrandoci nell'individuazione e nello sviluppo organico di un protagonista autorevole dell'intuizione che ci guidava; un Frankenstein musicante che superasse *in act* la tentazione del romanticismo, smontandone con la forza della sua imposizione drammatica, la ricorrente banalità cosmetica e anzi sbugiardandone ogni illecita supplezza, che, svenevole prezzemolata, insistono ad ammannirci di continuo travestita in tutte le salse che coprono il freschino del nulla di fatto (scenico!). Abbiamo battezzato “Attore Generale” questo Figlio della Disperazione. La pratica di una simile linea di ricerca ha fecondato una semente di novità autentica, e il confronto con le risultanze verificate dell'esperienza storica che ci è temporalmente prossima, lo certifica: per la Marcido poi, questa contiguità perlomeno *ideante*, si esaurisce nel nome e nella lezione di Carmelo. Pinze alla mano! Adesso, ché l'evocazione del Maestro impone un confronto certo blasfemo, ma ineludibile per chi, zavorrato di onesta scienza, voglia affondare la sonda in una tematica scottante e ancora pericolosamente vicino alle banalità della cronaca. L'Arte di Costui ha lasciato spazio al futuro? O invece Dioniso, soddisfatto dal suo pupillo, ha spento i fuochi dell'accampamento terrestre, e non lo rivedremo tanto presto a dressar certi puledri?

Una domandina che occorre porsi, anche se, nell'ovvio responso che il futuro è già qui presente in malo atto e siamo belle che a secco di benzina olimpica, risiede, malinconico, appunto, il problem, che *mutatis* (ironia facci grazia!) *mutandis*, è un problema catalogabile per un eventuale corso di studi alti, sotto le spoglie verbali della mitica riflessione leniniana: Che fare? Come corazzarsi per non venir travolti dal marasma stonato della famelica frotta degli addetti culturali, cresciuti intelligenti perché s'inventò lo trattore? Bamboccini pensierosi tirati su nel culto informatico del patimento zero; che trotano, loro, a tirar su adesso, succulento lessò, spacciando per Teatro tutta una/un varietà repertoriale che con le discipline del palcoscenico c'entra solo in quanto allestita per passare indenni il timbro ministeriale; o pertiene altrimenti, alla loro sempre doppia faccia di solerti, accorti e nella fattispecie laboriosissimi "organizzatori"; questa veste la prediligono, tanto che se, come dir suolsi, io fossi Re, starei bene in campana manovrando la bilancia delle pubbliche elargizioni, e spunterei immantinentemente la coda a quei signori artisti che indugiano troppo attorno al miele organizzativo; più ancora mutilerei coloro fra quelli che giustificassero condendo con la paroletta: "sociale", quest'ansia di operosità organizzativa. Ma non sono il Re! E quindi continua ad andare in onda un rumore di fondo, nel dannato ronzo del quale mercato, l'impasto di sociologie, psicologie, didattiche, predicazioni ed altra cianfraculturalità assortita (oltreché *toutjours* "giovane", non si banfa sulla freschezza!), ha finito per togliere alla Voce (sempre parlando si sta di sta miserrima cornucopia di diligenze pelose che butta inutilità no-stop!), la fortuna, la ventura, di essere Voce percepita, o anche solo riconosciuta con quella disposizione ad un modesto naturale minimo invasamento di carattere mantico che qualunque epifania del sacro pretende.

Nell'anno dell'Orrore duemilaedieci, la Voce, se la Voce sopravvive, se ce la farà ancora a fornire l'indispensabile quota d'incanto all'arrancare dell'uomo, se non sprofonda, Lei, Ofelia gonfiata di solida mutezza nello stagnone della stupidità che decide, se non si sta qui disquisendo di una Cara Estinta, se, forse, qualche traccia della sua primordiale felice arroganza ha resistito al morbo dell'ossequio planetario, e si può rilevarla tutt'ora, benché in vita sospesa, e questa tale traccia poi, questa sua residua profumata ombra, noi teatranti alambiccanti tanto, riusciremo ancora a distillare, tramite il beato/beota Sant'Anacronismo che illumina, signoreggiandone il passo, la nostra vicenda di artisti un po' così... allora... allora... questa Voce spaccata di cui abbiamo supposto, temerari, di poter rimettere insieme i cocci, questo Fiat ammaestrato per far resuscitare almeno il dio delle scope... questo fiatone scuro che stiamo chiamando e richiamando Voce, raccogliendolo già inquilino della spazzatura... già Fiat che manca... che tira sé stesso nel... lo vogliamo investire, risanato per quanto sempre cerottoso... eccitar lo vogliamo "Famoso" il dicendolo, all'azione che in odierno ci appare come il compito dei compiti: cantare la Notte! Affinché quest'Opera di Musicazione Aliena si compia, bisognerà che le formazioni vocali all'uopo disposte in campo dalla Marcido, vadano a costituire una colonna sonora calibrata soltanto sulla temperatura della Notte. Dobbiamo allevare una razza di attori la cui fibra strutturale sia

prima disposta e poi disponibile alla pericolosa generazione di una Musica assolutamente “avversa”, con più precisione: “avversaria” della realtà circondariale che ci delizia, non certo perché ne possa scalfire la malignità (l’arte, porella, non medica niente), ma per “passare dispettosi nel tempo”; ché così ci piace pensar giulivo il genuino succo del nostro transito per la vita e per le pene sciocche insite nella scelta di mettersi artisticamente in ballo, piuttosto che optare, come da giovani si credeva decente fare, per una bella postazione di soli “osservatori” dell’altrui agitazione.

Digressione terminata e rapido rientro nel tema che esige adesso una conclusione dove si leggano nel marmo le intenzioni che informeranno la prossima tranche di spettacolarità-marcido; lo faremo chiedendo ausilio a San Giovanni della Croce, che della Notte fu esperto domestico e Signore, nonché al fantasma di Petrolini, perché in fondo intitolandoci Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, avremo pur voluto significar qualchecosetta! Se per ciò che personalmente sentiamo buono, al Teatro non spetta alcun compito di produrre sterco “comunicativo”, anzi, al contrario, l’azione drammatica dovrebbe/deve, invece, indurre una sensualizzazione estesa del raggio d’influenza che la sua giurisdizione erotica può controllare, fino a comprendere, e mica in seconda battuta, la tentazione benemerita di un’ipotesi orgiastica, occorre, necessita, urge, che la complessità del fenomeno in questione, rompa con le problematiche della narrazione, ad altri “media” molto più consone! sciolga altresì le pastoie di tutti i piccolo-verosimile che s’attaccano alle caviglie della canonica teatrale, quale questa somma precettistica s’è andata evolvendo in Occidente, finendo per seccare la Scena in un ruolo non soltanto musealdecorativo, o peggio socialqualcosa, ma, nella prospettiva che il Teatro porti in regalo alla creatura l’integrale coscienza della creatura, bisogna ammettere che l’inerte tradizionalità oggi in squallido recupero vincente, gli sta davvero cucendo addosso una particina oltraggiosamente falsificatoria al signor Teatro! Dir meglio non so, perché troppo vagabondo per farmi “dotto”, e troppo vagabondo del pari perché mi si potesse “far edotto!” Per cui, nel delineare la traccia di un impegno venturo, e considerando che sì, il passato operativo della compagnia marcio baldanzoso incontro a quei bei programmi, purtroppo naturalmente senza sfiorarne neppure la periferia, credo di voler desiderare adesso, vecchierello e quindi un po’ meno imputabile, un affondo nel nodo (sempre scorsoio!) della Voce, in maniera se si può ancor più manichea, tutta sua unilateralità, certo-modo-sotto-dogma-posto.

Un’ambizione vorrei coltivare allora per ciò che non è stato fin’ora concepito, un’ambizione che se il demonio mi concede (anche in affitto!) la potenza di manovrare l’eruzione provocata dalla molteplicità iridescente dei fili del senso proprio e del suono proprio marcido, si concreterà in un risultato spettacolare di evidenza quasi scientifica; una rappresentazione che voglio assuma come primo dato sperimentale della sua ragion d’essere, il superamento dello scheletro/spettacolo, per tentar d’impostare la messa in moto di una macchina “col” teatro, che azzerando l’estenuante varietà psicologica, figlia dell’altrettanto illusoria varietà delle storielle private di ciascun noi “che pensa”, dia esauriente testimonianza dell’identità sostanziale, borghesiana, fi-

losofica, dei destini generali dell'umanità, apportando quindi nei nostri cuori la relativa e non secondaria consolazione. Questo è l'unico Teatro per il quale valga lo sforzo che il trattamento della Voce presuppone, e rischioso, anche per i saltimbanchi meglio scaltriti; perché Nostro Mantice va professionalmente domato, inferocendone senza ritegno la portata d'aria: la ventata sua maestra si piegherà e s'impiegherà così di conseguenza tanto da dar Voce sonante, intanto, all'istanza balbuziente degli stomaci, degli sfinteri cloacali, dei fegati renitenti, delle pulsazioni borghesotte dei corazon, della pietra milza... poi... modulando noi... Lui: Fiatone forever, avviene/avverrà che la scala spettrale della comune naturaccia sepolta nostra: impresentabile Star, di prima fila / invece sempre birba autopromossa, si possa trasformar in Scala una Celeste ascisa per l'universo mondo adesso la dolce arrampicabile... avviene inoltre / avverrà pure di certo in conseguenza, che il Circo fremente dell'Alito, potrà benissimo trascinar fuori dall'impaccio somatico, quell'urlo precursore scavato nel metallo di ieri che impicca l'attore alla percezione della sua sacrosanta dipendenza per la riuscita in applausi e decessi della propria performance, dal quoziente matematico espresso dal livello espositivo dall'emissione sonora stessa... e così seguitando a sgranar l'infinito rosario delle beatitudini del suono che ragiona... avverrà che noi s'arrivi bel belli a centrar l'occhio della disperazione cosmica, consegnando alla platea per mezzo della Voce e piazzato nel mezzo della Voce anche, il sigillo di una grande promessa: la comunione umana non è un lusso del tutto escluso! Forse nella smania di desiderarla tanto, parla una possibilità della specie; ce l'ha ventilato al secondo orecchio la lancia del processo "vocazionale" cui stiamo snocciolando le virtù; ma questo Eden, per dispiegarsi configurato in bella copia e darci il godimento sommo derivato dall'abolizione dell'infernale pluralità dei casi dell'essere (mannaggia, vogliamo anche dio! Non fosse altro che un Supremo Pagliaccio in panni beckettiani, zazzera, occhialini e maglioncino costoluto glamour compresi!) richiede, implica, ordina, che non si sfugga più oltre dalla clamorosa impellenza, per questa nociva superelaborante tragica razza di scimmioni cantanti, di procedere finalmente anche al passo minimo ma obbligatorio, che dobbiamo compiere per contrastare l'ineliminabile dolorosa "gravità" della nostra condizione biologica: ovvero andar speditissimi a quella costruzione materiale della comunità dell'uomo, che accomodando niccianamente sulle spalle di ognuno, il fardello del destino di ciascuno, può darsi che permetta la grazia di giocondi, divini, magici sovrappiù, altrimenti...

Maria Luisa Abate

MARCIDO: TECNICHE

La Marcido ha lavorato, e lavora tutt'ora, allo scopo di ricreare un habitat teatrale che consenta all'interprete della scena di operare nuovamente in qualità di trasformatore/devertitore, e allo spettatore di riappropriarsi della sua funzione attiva. E sarebbe tutto se non occorresse sempre, dopo aver indicato la meta, tracciare anche il percorso. E qui le cose si complicano, e non poco. Un percorso tracciato in 25 anni di esperienze teatrali (e non solo!) comprende tentativi, cambiamenti di rotta, errori inutili ed errori utili, ricerca e applicazione di ciò che si è intuito, e altro ancora. Proverò comunque a indicare una via. Devo partire dal presupposto che la Marcido ha creato una nuova professionalità attorale. Quella professionalità "altra" accanitamente ricercata dagli artisti visivi dell'Ottocento, e che ho ritrovato analizzata in *Sul guardare*, testo in cui John Berger evidenzia e confronta le differenze tra artisti primitivi e artisti professionali:

La maggior parte degli artisti di professione inizia il suo addestramento da giovane. La maggior parte degli artisti primitivi arriva a dipingere [...] nella maturità [...]. In genere la loro arte è frutto di una notevole esperienza personale e, anzi, spesso è il risultato della profondità e dell'intensità di tale esperienza¹.

Aggiungerei che, più dell'artista professionale, il primitivo, proprio in virtù di detta esperienza, vive l'espressione artistica come necessità inarrestabile, come completamento. Intuisce e sogna la forma che dovrebbe avere l'espressione della sua esperienza esistenziale per poter essere trasmessa. Privo di mezzi tecnici cerca e sperimenta, dibattendosi nell'errore, sfruttando i pochi mezzi a sua disposizione, fino allo spasimo e, qualche volta *trova*.

L'artista primitivo inizia da solo, non eredita nessuna conoscenza pratica. L'artista primitivo rifiuta la tradizione. Perché egli sa già che l'esperienza da lui vissuta e che lo obbliga a fare dell'arte, non trova posto in quella tradizione. [...] Quel che racconta non può essere espresso ricorrendo ad abilità preconfezionate perché, secondo il sistema culturale di classe, ciò che l'arte primitiva racconta non era destinato a essere detto.²

In queste dichiarazioni riconosco la nostra esperienza artistica, e sento di poter affermare che Marcido è un *artista primitivo* che, scelto il teatro come mezzo d'espressione, è andato alla ricerca di nuove tecniche che permettesse all'elemento umano (attore) di trasmetterne il dettato artistico.

E per tornare allo specifico della nuova professionalità:

Durante il XIX secolo alcuni artisti professionali [...] cercarono di ampliare il

¹ J. Berger, *Sul guardare*, Milano, Mondadori, p. 71.

² *Ivi*, p. 76.

campo della pratica pittorica tradizionale [...]. La tradizione venne, sì, smantellata, tuttavia l'area di esperienza cui si ispirava la maggior parte degli artisti europei restò immutata. [...] Se non si fece uso della libertà potenziale conquistata smantellando la tradizione, dipese forse dal modo in cui venivano ancora formati i pittori. Nelle accademie e nelle scuole d'arte continuavano ad apprendere proprio quelle convenzioni che venivano smantellate, non esisteva infatti nessun altro corpo di conoscenze professionali che si potesse insegnare.³

Inutile ricordare che questo è sempre stato il *problema* del Teatro italiano, con i suoi due campi contrapposti: il teatro professionale o di tradizione (o' teatrone!) e il teatro sperimentale. E qui entra in campo la capacità formativa dell'artista, importante in tutte le arti e indispensabile in ambito teatrale, perché il Teatro va tramandato poiché la sua espressione è temporale (*qui e ora*), ma soprattutto perché il Teatro è un organismo che si nutre di energie umane e va alimentato continuamente. Da qui la necessità che l'esperienza dell'artista primitivo si converta in metodo, e lo trasformi in *maestro d'arte*. Questo è accaduto e accade nella Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa. La necessità si è fatta immancabilmente virtù, e ha fatto nascere una nuova professionalità attorale, creata dalle conoscenze acquisite, e fissate, di un gruppo di artisti che usando la scena come campo esperienziale, e grazie alla guida di un vero maestro d'arte (Marco Isidori) sono in grado oggi di trasmettere nuove tecniche attoriali. E ora parliamo di VOCE.

Fate mente: si possiede davvero solo ciò che si perde. Ciò che si ha sempre a disposizione finisce col diventare ai nostri occhi poco interessante. Io so molte cose sulla Voce... in virtù di una continua perdita. Voglio però precisare che la mia conoscenza è quasi esclusivamente empirica. La mia natura istintiva e passionale si nutre costantemente di intuizioni, la mia cultura si forma quindi per folgorazioni, per riconoscimenti, là dove la pratica si fonde felicemente con il lavoro intellettuale.

Ho letto ed applicato vari metodi per rendere vocalmente ciò che veniva richiesto dal dettato isidoriano, ma dovendo trasmettere ad altri informazioni precise, è stato soprattutto attraverso l'analisi dell'esperienza diretta che ho potuto elaborare una metodologia originale. Posso dire quindi, alla luce di questa pratica personale, che essendo *la voce teatrale* un evento straordinario, la voce dell'attore deve essere di conseguenza *stupefacente*. La parola che quella voce porta è poesia, deve quindi apparire sempre extra-quotidiana e, nello stesso tempo, credibile. La voce teatrale è energia pura – immaginate dei cavalli selvaggi che si lancino ad un galoppo improvviso! – e la tecnica di controllo vocale consiste nel dirigerlo, quel branco scatenato, come se si disponesse di vere e proprie briglie. Lo sforzo dell'attore è duplice: una spinta verso l'esterno, ottenuta dall'appoggio diaframmatico e sostenuta dalla complicità di tutto il corpo, e una potenza pari, messa in atto per trattenere e dirigere, in cui di nuovo il corpo la fa da padrone, col suo peso e la muscolatura tesi a trattenere ciò che un attimo prima si è lanciato. Si tratta di un effetto di compressione apparentemente semplice, ma che viene a complicarsi, e di molto,

³ *Ivi*, p. 73.

quando a questa vocalità “straordinaria” viene imposta la significazione della parola. L’emissione di un testo in queste condizioni prevede che l’attore possieda un’articolazione eccellente e abbia una padronanza completa di tutto l’apparato fonatorio.

Ogni suono ha diritto di esistere e, come nella musica, esistere per un suono significa essere espresso, cioè vibrare. Si tratta quindi di una totale ricreazione del linguaggio, indispensabile dato il livello di esternazione vocale, e che nel suo compimento si avvicina molto allo studio del canto. Il lavoro sull’udibile scenico della Marcido è un lavoro musicale; e quando dico musicale intendo che il corpo di conoscenze occorrenti all’emissione vocale dell’attore sono vicinissime, e a volte sovrapposte, a quelle intraprese dal cantante, a cominciare dal primo elemento che è senz’altro individuabile nella capacità del cantante di “portare” la voce.

Voglio, quindi, sottolineare, pur essendo pienamente cosciente dell’apparente banalità di tale affermazione, che la voce dell’attore deve essere esteriorizzata al massimo grado, e per ottenere questo risultato deve poter sfruttare, oltre all’apparato fonatorio, il corpo come propulsore energetico. Tutto ciò che appare in scena è vibrazione che genera energia. E allora il corpo dell’attore deve necessariamente farsi *strumento*, poiché qualità di ogni strumento è appunto la capacità di sviluppare vibrazioni che si trasformano in suono. In questa prima fase l’interprete deve essere indotto a eliminare il controllo per sperimentare davvero. La voce dell’attore Marcido è un’ipotesi: là, dove tutti siamo inequivocabilmente dotati di una e/o più voci, là tutti, volendo partecipare in qualità d’interprete ad un disegno artistico, il disegno dell’artista primitivo Marcido che prevarica il ruolo, il giusto e lo sbagliato, per arrivare all’esperienza, là tutti possiamo.

Attenzione a non confondere questo con la spontaneità espressiva. Si tratta di tutt’altro e infatti prevede una *forzatura* (uno sforzo su di sé), compiuta appunto per liberare la voce dalle abitudini colorate e sicure che nel corso del tempo si sono accumulate, incrostando le corde vocali e fissando tutto l’apparato fonatorio su di un unico modello vocale; un modello vocale andante (termine qui usato non in senso musicale), contrabbandato con mediocre ma sufficiente successo esterno e con totale corrispondenza interna: la mia bella voce!

Compito del maestro è, invece, far intendere all’attore che solo il raggiungimento di una straordinaria alterità vocale gli potrà consentire, oltre alla inequivocabile potenza ed agilità, l’intrapresa di un viaggio che lo porterà finalmente “fuori da sé”. Per arrivare a questo risultato io uso tutto! Dallo hata yoga ai più elementari esercizi articolatori, dalla pesistica alla mimesi. Prendo spunto da Grotowski, Stanislavski, Artaud, Eduardo, Bene, Petrolini, Stratos, la Bertini, la Magnani, la Duse, Rina Morelli, Maria Callas... È tutto giusto. Non c’è un metodo che prevalga. Il training è individuale e deve condurre l’allievo ad una esperienza reale. E subito è il grido, la voce “portata” ai suoi massimi confini, la parola lanciata fuori da sé con la forza di un proiettile – o meglio di una freccia!, come rappresentato nel primo logo Marcido. La parola che perde senso (o i sensi?) e si fa puro suono. Poi segue lo studio, che permette all’attore di

riappropriarsi del linguaggio, reso estraneo dalla potenza vocale. E qui ogni singolo argomento va affrontato con assoluta dedizione e semplicità. Si inizia con la traduzione e riscrittura del testo in partitura fonica (copione/spartito), e poi a seguire ecco gli esercizi fonatori e articolatori, e ancora la vibrazione della nota tonica (il cuore ritmico della parola), la modulazione, l'espressione vocale, i risuonatori interni, gli esercizi per l'utilizzo e lo sfruttamento del risuonatore esterno, il *corpo sonoro* e la commistione gesto/voce.

L'interprete Marcido è così un attore costruito perché distrutto. Un attore libero perché davvero "cattivo". Cattivo come il cantante, come il musicista, vero prigioniero di ritmo e melodia. E attraverso la costrizione di questa tecnica ferrea, finalmente "liberato" dalla meschinità di una psicologia ingombrante, insidiosa e soprattutto riduttiva: signore e padrone degli strumenti finalmente "disumani", che egli affina continuamente e totalmente possiede. Signore dell'interprete Marcido è lo sforzo. Egli fallirà solo là dove vorrà *essere* (cioè imporre la sua individualità alla scena), perché nel *non essere* (cioè nel trasformarsi semplicemente in scrittura vivente) si realizza. L'attore Marcido non finge, egli può mentire la verità. Ricostruendolo ha fatto suo il linguaggio poetico, lo possiede, e forse qualche volta, nel corso della sua ricerca che come in tutte le arti non ha mai fine, riuscirà ad assomigliare al poeta.

Kinkaleri

I AM THAT AM I

Il progetto sul ventriloquismo, sviluppato da Kinkaleri nell'arco del biennio 2009-2010, fa perno su un classico del teatro: Le Serve di Jean Genet. Qui il testo diventa una testualità nascosta nei luoghi occulti dell'emissione vocale, proferita da una bocca serrata. Il percorso di ricerca ha dato vita a tre oggetti: una performance di venti minuti dal titolo IO MENTO, incentrata sull'azione dell'attrice-ventriloqua Anna de Mario; una conferenza-spettacolo dal titolo TU DICI? sul tema della bocca, in cui Lucia Amara detta alla ventriloqua un discorso teorico sul linguaggio buccale; I AM THAT AM I, capitolo finale della durata di cinquanta minuti in cui è l'eclisse del testo, dis-detto dalla ventriloqua, il vero protagonista.

Signore e Signori; mi presento davanti a voi in circostanze che giustificano il mio appello alla vostra indulgenza e difesa. In una lettera firmata è stato asserito che io non sono quello che pretendo di essere – il vostro intrattenitore umile e esclusivo. Percepisco dunque come mio dovere quello di convincere il mio rispettabile pubblico che una persona, e non tre, come viene affermato, si sforza di ottenere la vostra approvazione. Per provare che IO non MENTO prego tutti i signori che possono essere collegati con la Stampa pubblica di salire prossimamente sul palco ed essere dei testimoni delle varie trasformazioni. I membri della Stampa sono gentiluomini – non asseconderanno l'impostura e nessun mio trucco disonesto, proteggeranno il pubblico dall'inganno, se esiste, e credo che proteggeranno anche me da una vile ostilità, se merito il loro intervento.

Dublin Evening Mail, 10 dicembre 1824. (Citazione manipolata)

Sopra il coccige e molto più in alto, altissimo, c'è la glottide, l'ugula e la laringe, ma sopra la laringe ci sono le due cavità delle fosse nasali, e quell'osso lucente e ribelle, il sinus rigurgitante moccio, che controlla un'emissione completa di soffi stratificati, e che si possono sentire tondi e lunghi nelle volute ritmiche dei loro mulinelli.

Antonin Artaud

Una bocca serrata. Un bocca(o)scena. Una voce si sente.

Questa scena è fisica. È un avvenimento nella mia bocca, un movimento glosso-labiale. Un calore della mia lingua e delle mie labbra. Un piccolo teatro si costruisce nella cavità buccale. Vi installa una scena che crolla e si ricompone senza posa. L'attore è un ventriloquo, il residuo di tutta una serie di antichissime pratiche di magia e possessione, che si sono fissate in un fenomeno da "baraccone". La bocca chiusa è un'immagine potentissima, aperta a narrativizzare i fenomeni più differenti. Si potrebbe trattare di voce strozzata. Di Flatus Vocis. Di ritenzione fonica. Di afonia spastica. Di castrazione faringea. Di spasmo glottico. Di una storia di rigetto. Di una maniera di parlare e pronunciare. Di traduzione interlinguale. Di masturbazione orale. Di una performance magica.

Si potrebbe trattare di morte simbolica. Di un attentato alla letteratura. Alla parola e al nome, al Nome supremo, quello di Dio. La parola s'attarda nella cavità buccale, gira e rigira perde e prende tempo, costruisce labirinti, porte, finestre, indica direzioni evoca spazi, dei e demoni e il più grande tra tutti, tanto che il suo nome composto da 216 lettere è impossibile da pronunciare, resta irrimediabilmente sospeso come prima di un rigetto. L'occlusione non disturba la vibrazione delle corde vocali. Il tragitto che si sviluppa, si svolge in una totale e completa promiscuità tra il luogo dell'articolazione verbale e il tubo gastrico. In questo tragitto dimorano *Le Serve*. I AM..., anagramma del divino, fa rientrare le parole di Genet nel corpo di un ventriloquo e le fa risuonare "da un dentro a un dentro".

Kinkaleri non ha mai affrontato la parola scritta per il teatro nella sua messa in scena, tutti i testi adottati di volta in volta sono serviti per disegnare delle rocambolesche traiettorie del pensiero, che potessero condurci ad un'azione che avesse come unico obiettivo una produzione di intensità o la messa in atto di un enigma. I AM THAT AM I dunque è un'opera che si sporge su uno sperone roccioso per percepire visioni riflesse dal teatro ed echi di ululati o di parole pronunciate chissà dove e chissà quando, servendosi di quella superficie deformata che è il testo de *Le Serve*. Un testo, per sua conformazione, già organizzato in una serie di doppi, tripli fondi, dove diventa possibile nascondersi e nascondere ogni cosa. Un testo teatrale come può esserlo solo quello di chi del teatro coglie la misteriosa potenza degli eventi che accadono dappertutto senza intenti, senza mettere in scena quanto piuttosto togliendo di scena per essere opera d'arte e niente altro.

Le Serve, in questo senso, non sono solo un copione per dar voce a degli attori che si fingeranno attrici in quell'artificio esasperato e meraviglioso pensato dall'autore delle due donne chiuse in una casa palcoscenico. Il testo qui non viene detto per essere o diventare, ma viene letteralmente nascosto nel corpo dove, tra le pieghe della gola, si aprono due tende da sipario. Visione funambolica che rimbalza fin dentro l'occhio di uno spettatore considerato a quel punto un veggente. Un teatro, dunque, o una stanza più oscura dove le parole sembrano carne, tanta è la loro consistenza, il loro arrotolarsi tra le pieghe umide della bocca. Un lavoro che fa a meno del classico immaginario dell'autore per proporre una performance ancorata su un doppio livello di rappresentazione. Una performance con la parola e con il corpo, dissociati inesorabilmente ma pronti ad incrociarsi e vacillare. Un testo che, nella piena forma della finzione che si finge, si apre nell'immagine assente, si spopessa della rappresentazione per consegnarla al suono che si lascia immaginare. Una sola persona in scena, che rappresenta se stessa e che agisce mantenendo questi due piani separati. Una sorta di show aperto, un non-show inconcludente, o forse lo show di una fattucchiera da luna park sospesa tra indicarci un possibile futuro o la prossima morte, uno show comunque incerto nelle identificazioni dove i contorni si sfumano e tutto diventa misteriosamente un accadimento reale, un evento.

Una via di fuga, un tentativo di essere nel teatro più rappresentativo del Novecento e sovvertirlo dall'interno, aprirlo come Artaud aprirebbe una banana, come un corpo abitato da un virus incubato da tempo rivela il suo ospite esoterico tra un conato e l'altro di suoni, parole e glossolalie. A volte le cose che abbiamo si indossano a rovescio e la loro fattura, i punti di sutura, diventano geroglifici assegnati a un altro rapporto con le cose. Un lavoro che tende a mirarsi in economia ed eleganza in un procedimento che riduce dapprima i movimenti espressivi del corpo intero – residui simbolici di attività corporee – alle dimensioni della laringe e delle cavità faringo-buccali, per poi, in un secondo momento, reintegrare queste performance drammatiche miniaturizzate all'interno della comunicazione linguistica. Tutto si sfronda mano a mano, o meglio tutto percola lentamente filando da una superficie all'altra e poi ancora più sotto, per raggiungere un buco oscuro, uno sfintere o una bocca dove scivola di tutto. Tutto il teatro scritto pensato e parlato, vissuto evocato di un novecento che ha fatto i conti con tutto il suo essere e essere stato. Una voce e un corpo.

Una storia dei padri, dei padri dei padri, dei padri...

Mosè in uscita libera col suo gregge su impervie colline si imbatte in un roveto che si incendia da solo e non si consuma. Avvicinatosi, il roveto addirittura parla e dà ordini. Alla richiesta del futuro divisore dei mari di rivelarsi, il Roveto risponde: I AM THAT I AM.

Brion Gysin, parecchi anni dopo, trova questa affermazione poco elegante e nel suo far girovagare parole disordinandole con pignoleria sulla pagina stila una serie di allitterazioni e anche una registrazione audio dove fa risuonare più volte le variabili di I AM THAT I AM / AM I THAT I AM / I THAT AM I AM / AM THAT I I AM / AM I THAT I AM / I AM THAT AM I.

William Burroughs, amico intimo di Brion, dichiarava senza mezzi termini che: LANGUAGE IS A VIRUS. Siamo la diretta conseguenza di una scimmia ammalatasi di un cancro virale alla gola; ed è da quel giorno che siamo parlati. Il nostro corpo è sotto il controllo del linguaggio indotto: la madre lingua, le potenze economiche mondiali. William Burroughs e David Bowie erano amici di Jean Genet. David pensava addirittura di musicare *Le Serve*, un testo per lui eccezionale, ma non se ne fece nulla. Dell'ammirazione di Bowie per Genet resta una canzone di Bowie: *The Jean Genie*. L'altra sera in televisione ho visto *Le Serve* di Jean Genet in una versione teatrale... ma proprio sul finale mio marito ha cambiato canale dandomi un sacco di botte perché voleva vedere la partita; ero proprio immedesimata lì con quelle due che sono state scoperte mi dici come va a finire?



DOSSIER

WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS a cura di Marco De Marinis

Uno dei più ostinati e perniciosi luoghi comuni riguardanti Grotowski e il Teatr Laboratorium è quello secondo il quale nel loro lavoro teatrale degli anni Sessanta risulterebbero esclusi, o comunque fortemente emarginati, la parola, il linguaggio verbale, i testi. In realtà, anche senza aver visto quei celebri spettacoli (da Akropolis ad Apocalypsis cum figuris), sarebbe dovuta bastare una lettura appena attenta di Per un teatro povero (1968) per scongiurare un equivoco del genere e rendersi conto che, al contrario, nel lavoro del Teatr Laboratorium, la parola, il linguaggio verbale, i testi, erano tenuti in grande considerazione anche se venivano usati in maniera profondamente diversa rispetto al corrente teatro di regia.

Spiegare in maniera esauriente in che cosa sia consistita questa profonda diversità, soprattutto circa l'uso dei testi, prenderebbe troppo tempo ed esulerebbe in ogni caso dai compiti di questa nota. Tuttavia, per quanto riguarda la parola, la diversità può essere riassunta proprio nel termine attorno a cui ruota il presente numero monografico di CT, la voce, e nel quale possiamo condensare quella ricerca di ricreazione scenica, essenzialmente attorale, del linguaggio verbale perseguita con ostinazione e dedizione assolute da Grotowski e dai suoi collaboratori negli anni Sessanta. Questa ricerca consistette fra l'altro nell'originale valorizzazione della dimensione di matericità sonora, fonica, che attiene alla parola, e che ormai si conviene chiamare vocalità, spingendo l'attore a esplorarne tutti i registri dall'inarticolato all'iperarticolato, da un lato, e dalla declamazione al canto, dall'altro.

Ecco, il canto. È questa la seconda parola chiave, quella che ci permette di collegare, in sostanziale continuità, nonostante tutto, il lavoro di Grotowski e compagni all'epoca del Teatro Povero con quello che egli svolse in seguito, e in particolare dagli anni Ottanta in avanti, con l'Arte come veicolo, lavoro di cui – com'è noto – il Workcenter rappresenta oggi l'erede e il continuatore, sia pure senza alcun obbligo di fedeltà di scuola. Anche a questo proposito esiste un pregiudizio da sfatare. Contrariamente a quello che spesso si è detto e si dice, il canto – lo abbiamo appena rimarcato – risulta presente nel lavoro di Grotowski da molto prima che egli incontrasse la cantante haitiana Maud Robart, la quale gli dischiuse le porte dei canti vibratorii afrocaribici, da allora sino alla fine al centro delle attenzioni del maestro polacco. Anche se questo incontro fu senza dubbio fondamentale per lui, al punto da segnare un vero e proprio terminus post quem nella sua ricerca.

E tuttavia, basta leggere le pagine dedicate alla voce in Per un teatro povero, e soprattutto quella conferenza straordinaria del 1969 intitolata proprio La

voce (in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969* [2001], Firenze, *La casa Usher*, 2007); meglio ancora, basta guardare, e soprattutto ascoltare, le documentazioni audiovisive dei celebri spettacoli (*Akropolis* e *Il Principe* costante, in particolare) o il film *Acting Therapy* (1976), con lo straordinario Zygmund Molik, da poco scomparso, in azione pedagogica, per rendersi conto che gli attori di Grotowski hanno sempre lavorato intensamente sui registri del canto, anche se fuori da qualsiasi tradizione codificata. *Melopee*, *Sprachgesang*, *salmodiamenti individuali e collettivi*, *canzoni etc.* servivano a quella messa in forma espressionistica, iper-naturalistica, della voce e della parola che corrispondeva ad un'analogia messa in forma del gesto e del movimento. In realtà, a ben vedere, non di analogia si trattava ma di omologia e addirittura di identità, gesto e voce essendo entrambi, per Grotowski, azioni fisiche ed entrambi dovendo nascere per lui dal corpo, pena l'inefficacia, la non-organicità (cfr. ora, anche in proposito, *Ludwik Flaszen, Grotowski & Company, Holstebro-Malta-Wroclaw, Icarus Publishing Enterprise, 2010*; e, soprattutto, *Zygmund Molik's Voice and Body Work. The Legacy of Jerzy Grotowski, a cura di Giuliano Campo con Zygmund Molik, London-New York, Routledge, 2010*).

Ciò chiarito, non v'è dubbio poi che con l'Arte come veicolo (ma già nel Teatro delle Fonti e nell'Objective Drama, che la precedono) il canto acquisti una centralità e una basilarietà molto maggiori. Come ci hanno spiegato Thomas Richards e lo stesso Grotowski (per il quale è sufficiente rileggersi la postfazione del 1993 al primo libro del suo allievo americano: *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo* [ora in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998, II vol. di Opere e sentieri, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Roma, Bulzoni, 2007*]), qui il lavoro, che è essenzialmente un lavoro su di sé, comincia sempre dai canti e nei canti, mettendo capo fra l'altro a quelle partiture chiamate, per oltre vent'anni, col nome generico, ma in realtà precisissimo e denso, di *Azione: Main Action, Downstairs Action, Action, An Action in Creation, etc.*

Ma su questo, oltre ai libri fondamentali di Richards, esiste ormai una letteratura critica abbondante, a partire da quanto ne scrivevo io stesso in *In cerca dell'attore* (Roma, Bulzoni, 2000), ormai undici anni fa, e ne scrivo ancora oggi (cfr. *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, *La casa Usher*, 2011). A questa letteratura, richiamata nelle note del presente Dossier (e altrove: v., sopra, il mio intervento, nota 79), sono costretto qui a rinviare per brevità. In essa si troveranno più precise e circostanziate informazioni sui passaggi che hanno portato – nel segno di una vera tradizione vivente – dall'Arte come veicolo di Grotowski e Richards al lavoro del *Workcenter* di Pontedera negli ultimi dodici anni, quelli senza e dopo il maestro, e in particolare a quello attuale, oggetto specifico dei contributi che seguono, che vede ormai attive due diverse formazioni: il *Focused Research Team in Art as Vehicle*, diretto da Thomas Richards, e l'*Open Program*, guidato da Mario Biagini.

M.D.M.

PRESENTAZIONE a cura del Workcenter

1. Una breve storia

Nel 1986 Grotowski ha fondato a Pontedera il Workcenter of Jerzy Grotowski. Per 13 anni, fino alla sua morte avvenuta nel 1999, Grotowski ha sviluppato al Workcenter una linea di ricerca sulle arti performative conosciuta sotto il nome di “arte come veicolo”. In seno a questa investigazione creativa ha lavorato a stretto contatto con Thomas Richards, da lui chiamato il suo “collaboratore essenziale”, cambiando infine il nome del Workcenter per includere quello di Richards. Durante questi anni d’intenso lavoro pratico, Grotowski ha trasmesso a Richards il frutto della ricerca della sua vita, ciò che chiamava “l’aspetto *interiore* del lavoro.” Grotowski ha designato Richards e Mario Biagini (fin dall’inizio un membro chiave del gruppo di lavoro del Workcenter e attualmente suo direttore associato) come i soli legatari dei suoi beni, incluso l’intero corpus dei suoi testi, specificando che questa designazione era una conferma della sua “famiglia di lavoro”. Dalla morte di Grotowski, Richards e Biagini hanno continuato a sviluppare in nuove direzioni la ricerca del Workcenter sulle arti performative.

Dal 2007 il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards ospita due gruppi di lavoro: Focused Research Team in Art as Vehicle, di Thomas Richards, e Open Program, diretto da Mario Biagini.

2. Focused Research Team in Art as Vehicle

Sotto la guida di Thomas Richards continua la ricerca nel campo dell’arte come veicolo, una prassi che fin dagli inizi del Workcenter si è basata sul lavoro con antichi canti di tradizione. L’arte come veicolo è un’investigazione sul modo in cui le arti performative possono essere strumento di trasformazione della percezione e della presenza dell’artista e mezzo per il risveglio di aspetti sottili dell’esperienza, attraverso il lavoro su flussi strutturati di azione e canto. È una ricerca a lungo termine, che richiede un lavoro disciplinato e svolto con dedizione; l’intenzione è, qui, di entrare in contatto con fonti profonde, e di muoversi con esse verso ciò che Grotowski e Richards chiamano “trasformazione di energia”. L’arte come veicolo è un campo in cui l’artista-performer lavora sul ricco potenziale di esperienza racchiuso nel momento presente, per se stesso e con gli altri. Attualmente, Focused Research Team in Art as Vehicle esplora il modo in cui le potenzialità evocate in questo territorio artistico possano esistere all’interno della vita quotidiana e in relazione con essa, e la maniera in cui questi atti performativi possano servire da ponte verso un’apertura della percezione, non solo nel contesto dell’atto di per sé ma anche nelle nostre esperienze e nelle nostre interazioni di tutti i giorni. Focused Research Team in Art as Vehicle è composto da: Benoit Chevelle, Jessica Losilla Hébrail, Teresa Salas, Philip Salata, Cécile Richards, Thomas Richards.

3. The Open Program

È antica tradizione in Occidente tra grandi poeti che la poesia non sia mai pensata come “solo poesia”. I veri praticanti della poesia sono praticanti di consapevolezza, o di realtà, esprimono il loro essere affascinati dall’universo fenomenico e cercano di penetrare al suo cuore. La poesia non è mero e pittoresco diletantismo, o espressionismo egoistico per motivi vili e brama di sensazione e lusinga. La poesia classica è un “processo”, o un esperimento – una sonda nella natura della realtà e nella natura della mente.

Allen Ginsberg

Formatosi nel 2007 e composto da attori di varia nazionalità, Open Program è guidato da Mario Biagini, direttore associato del Workcenter. Il lavoro di Open Program, nell’ambito delle arti performative, promuove una circolazione tra gli aspetti interiori della ricerca del Workcenter e il più ampio contesto sociale. In questo senso Open Program si avvicina al nucleo più intimo del teatro: il momento di un contatto significativo tra esseri umani. Gli spettacoli e gli eventi attualmente proposti da Open Program sono stati creati a partire dal lavoro su testi poetici di Allen Ginsberg e su canti tradizionali del sud degli Stati Uniti. Uno degli aspetti su cui il gruppo si concentra è la riscoperta dell’aspetto vivo della parola poetica come strumento di contatto e di azione, delle sue qualità ritmiche e sonore, della sua complessità di sensi e significati. E di come queste peculiarità si manifestino nella pratica performativa degli attori. Partendo dalle poesie di Allen Ginsberg, i membri di Open Program hanno composto numerose canzoni, abbracciando stili e gusti musicali diversi che riflettono la varietà e poliedricità artistica del gruppo. Le canzoni rispecchiano l’estrema complessità e ricchezza della poesia di Ginsberg e mettono in luce la relazione tra parola poetica e canto. Open Program Team è composto da: Itahisa Borges-Méndez, Lloyd Bricken, Cinzia Cigna, Davide Curzio, Marina Gregory, Timothy Hopfner, Agnieszka Kazimierska, Felicita Marcelli, Alejandro Tomás Rodriguez, Chrystèle Saint-Louis Augustin, Julia Ulehla.

4. Le Opere

THE LIVING ROOM

The Living Room, un’opera nel campo dell’arte come veicolo creata dal Focused Research Team on Art as Vehicle, ci porta a casa, nel luogo in cui accogliamo l’altro. Partendo da questa azione fondamentale, che può avvenire in un soggiorno, ci inoltriamo in un’investigazione sui modi in cui le potenzialità del mestiere performativo arricchiscono e sono arricchite dalla realtà e dalle relazioni interpersonali quotidiane. Come può la nostra stanza diventare viva? Come si può essere con l’altro in modo che il quotidiano fluisca senza rotture nel non-quotidiano? Qui il testimone ha la possibilità di liberarsi della sua anonimità, ed essere un individuo, un ospite. Durante l’incontro si svolge un evento performativo, strutturato e preciso, un flusso vivente di azioni basato sul lavoro su canti di tradizione e sui testi che esplorano cosa comporta il risvegliarci di fronte a noi stessi, all’altro e al mondo. *The Living Room* è guidato da Thomas Richards.

I AM AMERICA

Actualité, seule source éternelle de la poésie.
Blaise Cendrars

I Am America è uno degli esiti della ricerca dell'Open Program del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards sul senso della parola poetica e sulla sua azione nel mondo. Diretto da Mario Biagini e nato dall'approccio alle opere di Allen Ginsberg (1927-1997), *I Am America* è uno spettacolo in cui la poesia fa luce sul ruolo e la funzione che ci competono all'interno di uno specifico panorama sociale, economico e culturale.

Dunque l'America... Che parla di se stessa, delle sue speranze, contraddizioni, desideri, fallimenti brutali – divinità dalle tante facce inquietanti o meravigliose – che differenza c'è tra noi e lei? L'America siamo noi. Sono io.

Ti ho vista, umanità incarnata. Guarda i tuoi figli, ascolta le loro domande. Da dove pensi che vengano queste voci e questi canti? Cosa sono questi ritmi e queste poesie? Sei una madre cresciuta dai propri figli, e senza di loro non saresti. La tua bandiera, ora un vestito elegante, ora una bara, ora un povero panno di pietra, ora il battito d'ali di un'aquila spaventata a stelle e strisce – croci e fasce a lutto... America, festeggi il tuo anniversario di matrimonio nei giorni di guerra e funerale, lo sai? Dov'è sparito tuo marito, dov'è il Vecchio Padre Occhio di Pesce?

No, questa non è un'altra Berkeley, 17 gennaio 1956 – Allen Ginsberg scrive un poema, "America, ti ho dato tutto e ora non sono nulla". Quali sono le tue radici? Dove le affondi? Pescano nei desideri, nelle speranze e nelle contraddizioni – arrivano fino a qui, nei petti dei tuoi figli. Hai sofferto quando essi hanno sofferto, hai fallito quando hanno fallito, ne approfitti quando ne approfittano – se lotti o preghi è perché loro lottano o pregano. America sei schiava e sei schiavista, sei la frusta, il frustato e il frustatore – i tuoi figli. Là dove affondi le tue radici abbiamo qualcosa in comune. (Riccardo Facco)

NOT HISTORY'S BONES – A POETRY CONCERT

L'unica cosa che può salvare il mondo è reclamare la consapevolezza del mondo. La poesia fa questo. Per poesia intendo immaginare ciò che è stato perso e ciò che può essere trovato – immaginare chi siamo e lentamente realizzarlo.
Allen Ginsberg

Sotto la guida di Mario Biagini, gli attori dell'Open Program propongono con *Not History's Bones* una sintesi vivente di poesia, musica e azione, basata sull'opera del poeta americano Allen Ginsberg (1927-1997). Ispirandosi a stili e generi musicali diversi, il gruppo ha elaborato e composto tutte le canzoni senza disperdere la pluralità di significati, percezioni e intuizioni portati dai ritmi e dalle sonorità della parola poetica. Come può questo contenuto, che può prendere la forma di un riconoscimento, un lampo di memoria, un senso di familiarità, fluire tra gli attori e trasformare la qualità dello spazio tra di

loro, e come può essere colto dallo spettatore? Quando questo contenuto è condiviso, la relazione tra esseri umani diventa più ricca, e apre una porta tra ciò che è “mio” e ciò che è “tuo”.

Signore e signori, gentili colleghi, benvenuti a questo concerto poetico. Not History's Bones, non ossa della storia, But Vocal Tones, toni di voce. Prima di presentarvi il gruppo e cominciare, lasciatemi dire due cosette. Le canzoni che sentirete sono state create a partire dalle poesie di Allen Ginsberg, illustre scienziato americano nato nel 1927 e morto nel 1997. Il primo agosto del 1966, Ginsberg scriveva queste parole: “il canto approfondisce l'anima del cantore”. Signore e signori, stasera propongo di cercare di capirne di più.

Essendo questo un concerto poetico, sarà necessario fare alcune brevi precisazioni. Come ben sapete, la Poesia è una sostanza vivente con specifiche proprietà. Nonostante studi millenari, non siamo ancora in grado di esprimere la formula della sua esatta composizione e, di conseguenza, di servircene a nostro piacimento. Tuttavia è evidente come nella nostra natura di essere umani, la sostanza Poesia sia sempre presente; anzi, potremmo dire che l'intero corpo ne sia pregno. È abbastanza semplice spiegare perché, nonostante gli sforzi, nessuna analisi abbia mai riscontrato questa sostanza nei corpi: trattasi di un'essenza di metalli sopralunari (mantiene, dunque, tutte le proprietà dei metalli: conduce elettricità e calore, assorbe e riflette la luce e, in determinate condizioni, risuona), ma per la sua struttura fluida e estremamente sottile essa è invisibile, paradossalmente silenziosa e di conseguenza non quantificabile.

La Poesia è dunque parte della naturalissima struttura umana, tanto quanto gli organi, gli arti e la composizione tutta dell'umano nostro organismo. Forse questa sostanza parente dei metalli immateriali si organizza e interagisce, funzionando come un apparato a noi del tutto sconosciuto, che potremmo chiamare apparato poetico dell'essere umano. Se così fosse, ci troveremmo davanti a una scoperta epocale, e dovremmo rivedere tutte le nostre conoscenze. Fin da subito si aprirebbero questioni delicatissime, per esempio capire se tale apparato sia composto da vari organi e quali siano le loro varie funzioni. Oppure capire se tale apparato operi autonomamente o in interazione con l'apparato respiratorio, circolatorio, locomotore, digestivo e uro-genitale et cetera. Ci sarebbe poi da domandarsi che cosa esso sintetizzi e che cosa trasformi. E in che cosa. È forse una sorta di altra mente che possediamo, del tutto autonoma e in grado, anch'essa, di combinare e ricomporre tra loro emozioni, immagini, concetti e suoni? Una nuova e diversa consapevolezza? Vuole essa forse esprimersi? E se sì, come?

Prima di concludere questa mia breve presentazione, voglio tornare per un attimo a Ginsberg. Primo agosto 1966, lo scienziato scriveva queste parole che sembrano rivolte proprio a noi: “dai rituali dell'adorazione tamburo-danza-egrigo Yoruba al folk-rock elettronico abbiamo creato situazioni per manifestare le nostre consapevolezze eteree”. V'invito a soffermarvi su questa frase illuminante, perché ci fa intuire quale sia la sorgente di ogni canto: è il luogo da cui provengono le nostre consapevoli eteree, ovvero il luogo dell'essenza dei materiali sopralunari di cui noi tutti siamo pregni. Nessuno ne è proprietario, sem-

plicemente esiste, come un cuore che pompa sangue. È da quella sorgente senza tempo, ritmica, che sgorgano tutti i canti e tutta la storia. Ed è da quella stessa sorgente che nasce, manifestandosi qui tra noi questa sera, la consapevolezza eterea di Not History's Bones.

Signore e signori, direttamente dal Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, ho l'immenso piacere di presentarvi Open Program!
(Riccardo Facco)

ELECTRIC PARTY SONGS

La via oltre la pagina stampata è musica!
Allen Ginsberg

Open Program dà vita con *Electric Party Songs*, diretto da Mario Biagini, a un flusso di canti e azioni basati sulla poesia del poeta americano Allen Ginsberg. Gli attori del gruppo hanno elaborato e composto tutte le canzoni, accostandosi al significato, ai ritmi e alle sonorità del testo parlato come semi della creazione musicale e drammatica. La varietà dei loro retroterra genera un corpo musicale stilisticamente variegato, che trae ispirazione da una molteplicità di generi: blues, rock, pop, opera, punk e fonti tradizionali. A questa indagine il gruppo ha intrecciato quella su canti di tradizione del sud degli Stati Uniti, sulle loro possibilità di innescare processi performativi e sulle loro potenzialità come catalizzatori di contatti e interazioni. In un contesto informale e dal carattere intimo, in luoghi di ritrovo di piccole dimensioni, *Electric Party Songs* invita e accoglie gli spettatori in una posizione di prossimità rispetto al centro dell'azione.

Questo pub è un locale molto angusto. Quando ci si entra per la prima volta, non si crede ai propri occhi. Non si sono mai viste, infatti, così tante persone riunite in un posto così piccolo. È impossibile capire come l'umanità sia riuscita a radunarsi in questo sottoscala. I suoi avventori lo chiamano PUB DEL MONDO. C'è sempre molta confusione: più rumore della musica lo fanno i discorsi e più numerosi dei discorsi sono i sordi; tutti parlano e lo fanno in continuazione; in gola hanno dei grammofoni e nelle orecchie dei megafoni; al posto degli occhi hanno due spioncini e al posto delle narici due camini; c'è tanto fumo e si vede poco, si beve tanto e si va a fuoco. Tuttavia, al PUB DEL MONDO non succede mai nulla di notevole; anche il parapiglia, ormai, è messo in conto e fa parte della cerimonia. I clienti non ricordano l'ultima volta in cui sia avvenuto qualcosa di davvero interessante e nessuno si aspetterebbe mai che lì, nell'ultimo spazio lasciato libero nel locale, possa prender vita l'impensabile. Ma in quello che un tempo veniva chiamato palco, e che oggi è una pedana poco più grande di un fazzoletto, undici persone hanno deciso di cantare e di ballare. Nonostante si muovano in poco spazio, si ha l'impressione che occupino una superficie vastissima, tanto quanto quella della terra intera. In effetti, se si guarda bene, non ci si era mai accorti che dentro il PUB DEL MONDO ci fosse ancora tutto quel

posto. Persino tra i frequentatori cominciano a esistere nuove distanze, tra una persona e l'altra comincia a respirare lo spazio per un mormorio, un bisbigliare e, in alcuni casi, per un intero silenzio. Più quel gruppo seguita a cantare, più si ha l'impressione che gli spioncini tornino a essere occhi, i camini narici, i megafoni orecchie. Nell'arco di poche canzoni il locale si accende di nuovi sguardi. Un po' tutti son sorpresi, da tanto tempo non contemplavano qualcosa di diverso da loro stessi. Così cominciano a guardarsi intorno, muovendo il capo come canarini chiusi in una voliera. Ma al PUB DEL MONDO i clienti non erano più abituati a sentire, e le canzoni ora arrivano una dopo l'altra, riempiendo il locale come prima il vino riempiva i bicchieri. È un misto di stupore ed ebbrezza che via via si quieta, lasciando il posto all'ascolto. E infatti ora tutti ascoltano e guardano quel gruppo di persone che sembra guidato da quei canti e da quelle poesie. Se li si osserva attentamente si ha il presentimento che con un balzo possano prendere il volo, diventare vento e trasformarsi in vortice. E viene l'idea che non tanto gli oggetti, ma che tutti i presenti possano esser sollevati, trasportati e diventar partecipi in quel turbinio. In pochi istanti si potrebbe pensare che da tutto quel roteare nascerà qualcosa di più grande, di pericoloso. Ma siccome non si tratta che d'immaginazione, e siccome ogni vento si estingue, alla fine di tutti quei canti, quello che si percepirà all'interno del PUB DEL MONDO sarà soltanto una quiete particolare. È la quiete che si prova stando nell'occhio di un ciclone. (Riccardo Facco)

ELECTRIC PARTY

*L'arte richiama la memoria
della sua vera esistenza
a chiunque abbia dimenticato
che Essere è l'unica cosa
che l'intero universo grida.
Allen Ginsberg*

Può una festa essere una forma d'arte? *Electric Party* è un flusso di elementi drammatici – canzoni, ritmo, danza, poesia – che emergono all'interno di un'atmosfera apparentemente casuale, una festa in cui la poesia interseca le particolari circostanze storiche in cui viviamo. Questo esperimento artistico esplora i limiti tra il comportamento sociale e quello performativo, e gioca con la divisione a volte ambigua tra questi due territori. *Electric Party* è un gioco articolato che si dispiega lungo l'arco della serata: canzoni, poesie, danze e azioni appaiono e scompaiono, giocando senza sosta con i ritmi della festa, cavalcandone le onde. Mentre durante la festa gli ospiti mangiano, socializzano, bevono e ballano, l'incontro tocca momenti di alta intensità attraverso precise e strutturate sequenze di azioni attuate dal gruppo di Open Program.

Non ho molto tempo e, in proporzione, ho tante cose da raccontare. Avrei preferito parlarne di persona, ma gli avvenimenti recenti mi obbligano a partire e dubito che avremo modo di incontrarci a breve. Sono costretto a scriverti

e, come se non bastasse, a farlo in fretta. Ti ho già raccontato di come, alcuni anni fa, mi fosse giunta voce dell'esistenza di un gruppo di persone e ti ho già detto perché fossi così interessato alle loro ricerche. Ebbene, ieri notte le ho trovate. Potrei descrivertele una ad una ma sarebbe tempo perso: le parole hanno il loro potere e ormai ho capito che, usate in modo sbagliato e approssimativo, rischiano di descrivere ciò che vi è di più bello e vivo in un essere umano come se si trattasse di uno spettacolo insignificante e pietrificato. Forse per parlare degli esseri umani bisognerebbe essere poeti, ma io sono un pessimo poeta. Il massimo che posso fare è scriverti di quello che ho visto e, per il poco tempo, sarò costretto a ridurre un'intera notte in poche righe, e a trasformare la memoria in poche istantanee. Ascolta, ti dico come ho incontrato quel gruppo di persone.

Sono davanti alla porta d'ingresso di una casa. La musica che proviene da dentro mi fa pensare che ci sia una festa. Farò un giro veloce e poi me ne andrò, mi dico. Quando però sono dentro molte persone mi salutano e mi invitano a rimanere. Sono felici di vedermi. In una stanza è organizzato un buffet. La gente si serve, prende da mangiare e da bere. Scopro che tutti hanno portato qualcosa – una torta o una bottiglia di vino – così mi sento un po' a disagio, a mani vuote. Uno se ne accorge e mi dice di non preoccuparmi, mi dice che la mia presenza è già un bel regalo. Mi rallegro. Vedo che nella sala vicina ballano. Il mio nuovo amico m'invita a seguirlo e ci mettiamo anche noi a ballare. Ma presto mi metto a parlare con una ragazza. In genere si va alle feste con la speranza di trovare qualcosa o qualcuno di speciale. Forse ho bevuto un bicchiere di vino di troppo, mi accorgo improvvisamente che c'è una strana atmosfera e che a quella festa ci sono persone un po' particolari. Sì, è pieno di gente e c'è molta confusione. Ma è bello. Anzi, sono tutti bellissimoi, specialmente alcune persone che sono vestite con abiti colorati; sono vestite proprio bene, mi dico. In quel momento mi passa vicino uno che indossa una giacchetta gialla e un altro che ha in testa un cappello bianco con delle righe rosse e azzurre, li guardo negli occhi e sono sicuro di conoscerli. Comunque sia, sono felice, era da tanto che non ero a una festa così bella. Poi, non so come, nell'aria qualcosa si placa, si calma. L'uomo con la giacchetta gialla si è seduto e ha in mano una chitarra. Tutta la musica, tutte le danze, tutto il parlare di prima, improvvisamente, evaporano. Le persone sono sedute un po' dappertutto, sui divani, sui tappeti, oppure stanno in piedi se non trovano posto. C'è un silenzio che è più silenzio del silenzio, perché è vivo. Nell'aria c'è qualcosa di elettrico, presente ma impalpabile. Una lucidità vertiginosa mi fa intuire il significato della poesia "Reale come un sogno" di A.G. Ma non faccio in tempo a formulare un pensiero che l'uomo con la giacchetta dice, a tutti i presenti, che la chiave per vivere in eterno è la sincerità. Il suo sorriso sta lì a confermarlo. Ed è da qui che ha inizio Electric Party come lava incandescente, magma non ancora raffreddato. Eppure scende molto docilmente lungo il fianco del vulcano. Sembra che sappia dove andare. Arriva fino a me, arriva fino a noi e prende tutta la stanza e tutta la festa. Per tutta la serata, ho avuto la sensazione di attraversare, uno dopo l'altro, tutti i miei risvegli in un unico interminabile volo, senza fine e senza inizio. Ed è da lì che ti ho scritto. (Riccardo Facco)

Antonio Attisani

NOTE DEL GIORNO D'OGGI.
A PROPOSITO DI *THE LIVING ROOM* E *I AM AMERICA*

L'aporia secondo la quale gli scritti sul teatro sopravvivono alle opere testimoniando di un loro significato diverso dall'originale è particolarmente invalidante nel caso del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* perché qui abbiamo al tempo stesso un teatro in senso pieno e qualcosa di molto diverso da ciò che il senso comune considera tale. Essendo lo sfondo in questo caso costituito dall'essenza del teatro e non dalla sua norma attuale, il lettore non può fare ricorso alla propria esperienza ordinaria per comprenderlo a fondo; e nemmeno può utilizzare come chiave altre esperienze di teatro essenziale perché – si pensi per esempio a un teatro di questo tipo che molti conoscono, quello di Peter Brook – l'aderenza ontologica ai medesimi principi si manifesta in forma di opere molto dissimili tra loro e non è semplice riconoscere quelle che appartengono alla medesima specie; oltretutto davvero pochi sono i critici e gli studiosi che sanno suscitare questa sensibilità negli spettatori più giovani e meno esperti.

La drammaturgia non-rappresentativa del *Workcenter* è connessa al fatto che i due rami che vi fanno capo stanno sviluppando la ricerca di Jerzy Grotowski sulla peculiarità del teatro nel mondo contemporaneo egemonizzato dai mass-media. Naturalmente, Thomas Richards e Mario Biagini non sono i soli esponenti di un teatro inteso non più come una raccolta e un confronto di idee bensì come incontro e intenso scambio tra differenti esseri umani. In questa fase, ovvero a partire dall'estate 2009, dopo una pluriennale attività di semina, il *Workcenter* sta vivendo una primavera che vede sbocciare diverse nuove opere. Ciò significa, tra l'altro, che l'estate del vero e proprio raccolto deve ancora venire. Il lavoro condotto attualmente da Richards e Biagini offre continue sorprese a coloro che ne accettano la convocazione. Gli osservatori professionali possono soltanto riferire delle proprie sensazioni e – se ne sono capaci e ammesso che sia possibile – di quelle degli altri passanti che hanno incontrato sul campo, e tuttavia nulla vieta di sperare che il senso (significato e direzione) di questi eventi possa essere delineato dall'intreccio di diverse descrizioni e riflessioni. In questo caso, insomma, l'assurdo proposito di registrare, tramite una scrittura, un fenomeno artistico allo stato aurorale potrebbe forse essere utile per orientare l'attenzione di qualcuno verso questo nuovo-ma-antico modo di ampliare e approfondire al tempo stesso il mestiere e l'arte del teatro.

Qualcuno ha detto che in un teatro non votato esclusivamente alla rappresentazione ciò che conta è "essere se stessi"¹, ma la filosofia e altre discipline

¹ Cfr. P. Auslander, "Just be your self". *Logocentrism and difference in performance theory*, in P. Zarrilli, *Acting (Re)considered*, (a cura di), New York, Routledge, 1995.

hanno dimostrato che essere se stessi è impossibile, poiché *essere è un'attività*, come spiega già Aristotele, il primo teorico del teatro occidentale². Dunque la vera questione è diventare se stessi, e lo si può soltanto svolgendo al meglio un'attività. Diverse sono le definizioni dell'obiettivo finale: per l'ultimo Leo de Berardinis si trattava di conquistare il vero Silenzio³, mentre Carmelo Bene ha sempre sostenuto la necessità non di essere artisti e fare opere, ma di fare l'artista e semmai essere opera (lui, un capolavoro).

Da Stanislavskij a Grotowski e oltre il teatro si è definito come un importante laboratorio in cui si può realizzare questo farsi senza fine. Grotowski insisteva sull'idea che *conoscere è fare* e che un'azione condotta a compimento e basata sul rispetto dell'organicità giunge, o tende, a una fine che assume la forma della perfetta quiete e immobilità (per dimostrare cosa fosse la "presenza" mostrava alcune immagini di Ramana Maharshi e di Gurdjieff): qui un "oltre" se stessi è raggiunto. Lo stesso concetto è ribadito in vari interventi da Richards. In questo oltrepassamento la vita personale diventa semplicemente vita. Il Workcenter, opera estrema di Grotowski, è il mezzo scelto da alcuni attori per attraversare l'oceano del divenire se stessi. Le due guide, Thomas Richards e Mario Biagini, impiegano in modo differente un capitale di energie naturali per muovere nella medesima direzione e alla ricerca di un approdo. In questo momento, come le loro opere performative suggeriscono, Richards sembra più orientato a cercare la serenità, o una pienezza, tramite un esercizio rigoroso di ciò che è stato definito "Arte come veicolo", mentre Biagini sta orientando la rotta propria e dei suoi compagni sulla base di una festività poetica il cui ingrediente fondamentale è costituito dalla voce di Allen Ginsberg. La Crazy Wisdom School sempre più nomade del Workcenter è composta insomma da due unità che sono al tempo stesso molto specializzate e capaci di poliedrici compimenti.

Com'è noto, per la maggior parte dei professionisti e degli spettatori, il teatro è oggi qualcosa di simile al "leggere", ovvero un'attività prevalentemente discorsiva, anche emozionale, ma caratterizzata in senso razionale e intellettuale. Questo atteggiamento implica l'idea che una certa distanza tra l'opera teatrale e lo spettatore sia necessaria per la libertà reciproca e l'interpretazione. Naturalmente in questa dimensione si può spaziare dalla banalità a una comprensione di grado elevato. Qui, invece, abbiamo a che fare con qualcosa di diverso: nel solco tracciato da Grotowski l'evento teatrale è il luogo di una esperienza condivisa che concerne la modificazione dello stato di coscienza. In un corpo-mente normale la coscienza è un'*alta funzione emergente*, un pro-

² Cfr. Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Torino, Einaudi, 2008.

³ L. de Berardinis, *Teatro e sperimentazione* (1995), in A. Attisani, *Actoris Studium. Album #1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 253-254: "Il tentativo di realizzazione di questa tensione non potrebbe essere se non attraverso il sacrificio e il martirio; dove per sacrificio si intende sacralizzazione della vita come eliminazione del superfluo e dell'ego, e per martirio, testimonianza. Il tentativo è quello di portare a compimento tutte le proprie potenzialità per essere pronti al Silenzio".

cesso e non una sostanza – secondo quanto precisato da William James oltre un secolo fa – non separabile dal corpo e dalle leggi fisiche, un complesso di trasformazioni che coinvolgono il pensiero, la percezione e l'emozione e che, naturalmente, riguardano il livello neuronale (benché sia ancora difficile stabilire in quale misura come causa e come effetto): un'evenienza psicofisiologica e culturale insieme⁴. Soltanto attraverso una piena consapevolezza l'essere umano può dare seguito al bisogno di andare oltre se stesso. Mentre la mente ordinaria si limita a interpretare, la posta in gioco qui è una comprensione che va ben al di là del capire. La tecnica è nient'altro che un interruttore. Questo era il significato della mimesi e della catarsi secondo Grotowski, se non mi sbaglio. Il regista polacco ha scelto il teatro in quanto attività collettiva capace di realizzare e inferire una trasformazione non superficiale degli attori e degli spettatori. Lo stesso accade in diverse tradizioni, come lui stesso ha dimostrato utilizzandole in modo spregiudicato. La necessità di accompagnare tale pratica con una teoria adeguata trova però ancora poche risposte nella cultura teatrale di oggi.

Chi scrive è da tempo impegnato, seppure con scarsi riscontri oggettivi, a rilevare il sincronismo e le contraddizioni tra nuovo pensiero e nuovo teatro⁵, e ha già tentato di rendere conto delle prime fasi dell'attività svolta da Open Program⁶, mentre in questi mesi la crescente partecipazione pubblica a *Living Room*, come è chiamata l'opera proposta dal Focused Research Team on Art as Vehicle, consente di condividere le prime impressioni sull'altra componente del Workcenter e di confrontarle con le performance in piena evoluzione che l'Open Program sta proponendo in Italia e in altri paesi. Dunque, forse, sta cominciando una nuova fase.

Può capitare di trovarsi nella casa di Thomas Richards sulle colline che circondano Pontedera, o nel soggiorno dell'appartamento assegnato alla direttrice di Villa Romana, a Firenze, così come in qualunque luogo non rigidamente teatrale capace di accogliere la decina o dozzina di persone che gli attuanti hanno invitato. Dopo i saluti e qualche chiacchiera informale, con caffè e tè, vassoi di frutta e piccoli dolci, i sei siedono tra gli ospiti e cominciano a cantare, poi investono tutto lo spazio con le loro azioni. La performance dura circa un'ora. Qualcuno può riconoscere all'inizio alcuni canti africani (Yoruba) o di Haiti, riproposti secondo una logica che non è sincretica ma di comparazione e di riattivazione delle fonti. Come i frequentatori del Workcenter già sanno, nell'Arte come veicolo questi canti sono utilizzati come "strumenti di viaggio". Attraverso di essi i membri del Research Team si confrontano con il tema sostanziale del fare teatro contemporaneo, ovvero con la necessità di continuare

⁴ Cfr. G. Camilla, *Prefazione*, in G. Lapassade, *Dallo sciamano al raver. Saggio sulla transe*, a cura di G. De Martino, Milano, Urra, 2008.

⁵ Cfr. A. Attisani, *Theatrum philosophicum e filosofia del teatro*, in "Venezia Arti", n. 11, 1997, pp. 99-110.

⁶ Cfr. A. Attisani, *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009.

alcune tradizioni e al tempo stesso impegnarsi in un perenne nuovo inizio. Ciò che essi sono chiamati a imparare è che il performer è simile a una barca a vela: deve “comprendere” il vento e la sua tecnica consiste nell'utilizzarlo per tenere la propria rotta, o scoprirla.

Questi antichi canti vibratorii e lo sviluppo del “metodo delle azioni fisiche”, di matrice stanislavskiana, costituivano il protocollo di lavoro negli anni di Grotowski a Pontedera, erano l'asse di una ricerca riguardante le sorgenti delle tecniche di lavoro organico, l'esplorazione di se stessi nel contatto con gli altri. Qui i corpi diventano le basi attraverso le quali “qualcosa di terzo” viene evocato (com'è spiegato in diversi testi)⁷. I canti fanno sorgere azioni individuali e corali e si presentano in modo diverso dalle precedenti occasioni in cui li abbiamo incontrati, non solo perché diversi sono gli attuanti ma anche perché questa fase è concepita come un inizio festoso per i quattro giovani reclutati due anni fa (Benoît Chevelle e Jessica Losilla Hébrail vengono dalla Francia, Teresa Salas dal Cile e Philip Salata dagli Stati Uniti). La performance è proposta in un quadro conviviale e intimo, insolito, e comunque assai diverso dall'atmosfera del “monastero” di Vallicelle.

La situazione cambia ulteriormente quando cominciano i canti e la recitazione in inglese, perché ora abbiamo a che fare con un materiale il cui contenuto letterale è importante tanto quanto il significativo. Si possono riconoscere, se non sbaglio, alcune composizioni poetiche di Rāmprāsad su Kālī e i canti dei Bauls del Bengala. È una celebrazione seria e ridente insieme dei molteplici aspetti della vita, anche i più spaventosi e incomprensibili.

Alcuni passaggi sono particolarmente toccanti, soprattutto per chi conosce la storia del Workcenter, anello di un lignaggio che unisce i vivi ai morti. Si pensi per esempio a quando Thomas Richards indossa un paio di vecchie Timberland degli anni ottanta, con cui ha mosso i primi passi verso e con il suo maestro Grotowski. Il segno così creato è anche una linea che separa storie diverse e due generazioni. Riconoscere questo dato di fondo aiuta ad afferrare le differenti magnitudini dell'impresa, oltre che a distinguere tra il passato e il presente che danzano insieme dinanzi ai nostri occhi, ma al tempo stesso lascia intravedere un futuro imprevisto e possibile. In tutto ciò, bisogna aggiungere, Cécile Richards agisce come una sorta di discreto vice-direttore, mentre Chevelle, Losilla, Salas e Salata sono discepoli che già manifestano differenti individualità. Se tutto funzionerà come deve, ognuno di essi scriverà il suo personale prossimo capitolo della medesima storia.

“Living room”, il soggiorno, il luogo in cui tutti i membri della casa e gli ospiti si incontrano. La precisione lessicale di Richards è ricca di significati. In questo caso il procedimento teatrale scaturito nel quadro dell'Arte come veicolo viene proposto alla fruizione in un quadro domestico. Nulla a che vedere con il “teatro d'appartamento” o con un'istanza naturalistica, solo una calda,

⁷ Cfr. T. Richards, *The Territory of Something Third*, in *Hearth of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Non-Preface by A. Gregory, Londra-New York, Routledge, 2008, pp. 123-178.

semplice e laica concelebrazione. La relazione degli attuanti con lo spazio non ha il senso di una conquista o di un'occupazione. I convenuti sono avvolti, compresi dall'aura dell'opera, che si dispiega in una miriade di movimenti (in senso fisico ma soprattutto musicale) e interazioni: assoli, duetti, trii, uomini e donne giustapposti, ecc. Dietro l'apparente semplicità c'è un immenso lavoro di creazione che si spoglia di tutti gli orpelli normalmente considerati teatro. Chi assiste può vedere personaggi, recepire contenuti e persino una storia, tutto ciò è previsto dall'autore, ma il punto d'arrivo è un teatro interiore, anzi una miriade di "teatri" ogni volta senza uguali, in chi fa e in chi assiste.

Tutto è pieno di luce. La verticalità di questa performance affonda le proprie radici e proietta i propri rami in questioni apparentemente elementari, come suggerito dal titolo allegorico, questioni in realtà profonde e complesse. Il motivo conduttore, qui, è costituito dall'incontro, dal contatto tra individui (più profondo di quello tra persone), nel quadro di un ascolto prestato alla dea Kālī, al suo terribile umorismo, nella sollecitazione a rispondere ai suoi enigmi sul "gioco del mondo", risposta possibile soltanto con l'esplorazione di se stessi.

Quando si dice che il teatro del ventunesimo secolo sarà probabilmente molto diverso da quello del ventesimo, credo ci si riferisca a qualcosa del genere. Poiché molte delle funzioni già assolte dal teatro sono state fatte proprie da altri media, un teatro attuale non può che ridefinire la propria peculiarità di evento artistico co-partecipato e non esclusivamente logocentrico, né basato sull'illustrazione o la critica di un testo, bensì proprio sul creare una relazione tra esseri umani dissomiglianti, un luogo in cui si incontrano i due estremi di un "egoismo" che tende ad autodistruggersi (da parte di coloro che lavorano su se stessi) e di un bisogno di "associazione", ovvero di consentire la sosta e il confronto tra viaggiatori che percorrono sentieri disparati. Si dice "estremi" anche nel senso di Grotowski, poiché qui Arte come veicolo e Arte come presentazione s'incontrano nuovamente: per la squadra di Richards in un soggiorno domestico e per quella di Biagini in una sorta di bar affollato (si pensi per esempio a *Il bar planetario*, il testo di Grotowski posto da Biagini in apertura alla recente antologia italiana del maestro⁸, ma anche ai penetranti, brevi testi di Riccardo Facco che compaiono nei fogli di sala dell'Open Program).

Per Richards e i suoi i canti sono, come s'è detto, un modo di operare sul *bios* per mezzo di forme vocali e forme d'azione, mentre Open Program utilizza più canzoni che canti: queste composizioni poetiche sono l'asse della performance non solo per la giostra di energie che mettono in moto, ma anche per i loro contenuti e significati originari. Il primo approccio della squadra guidata da Biagini è la composizione musicale. Nessuno ancora ha rilevato la portata di questa modalità collettiva di composizione che ha espugnato sonorità inedite e un modo di cantare che nulla ha da spartire con i normali

⁸ J. Grotowski, *Il bar planetario è davvero un luogo interessante*, in *Opere e sentieri: il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Roma, Bulzoni, 2007-2008, pp. 15-16.

cantanti microfonati o gli esecutori di musica, o persino di musical; qui accade qualcosa di simile a un raduno rock o rap, fertilizzato però con repertori arcaici della tradizione orale, a tutti sconosciuti eppure da tutti riconoscibili. In entrambi i casi il loro canto è diverso da quello dei folk-singer e dei professionisti che si sono adattati ai registri della moderna società dello spettacolo. Tutti, qui, agiscono all'interno di una struttura molto dettagliata. Se e quando dovesse succedere che non tutto funziona per il meglio, una performance di Open Program potrebbe apparirci "soltanto" come un magnifico musical. Ciò accadrebbe se la coreografia, il canto e la recitazione, insomma il rapporto tra struttura e flusso organico non funzionasse come deve e gli impulsi fossero sostituiti da un "metodo". In questo caso la supremazia del fattore tecnico rivelerebbe una paradossale carenza di precisione tecnica. Questo perché l'orizzonte di questa operatività è oltre lo spettacolo, anche se lo include. Ammesso che le definizioni aiutino, si potrebbe dire che nel caso di Open Program ciò che si realizza è una sorta di *contact-poetry*, mentre il Research Team propone una *autopoiesis in pubblico*.

Richards è al tempo stesso un conservatore e un rivoluzionario, nel senso che continuando nell'opera iniziata con Grotowski sta andando sempre più a fondo e lontano. Mentre introduce i suoi compagni alla conoscenza dell'artigianato performativo, il leader del Workcenter – fedele al principio grotowskiano che "la tecnica è nel compimento" – elabora emozionanti liturgie sempre più distanti dal punto di partenza. Il suo insegnamento è basato anche sull'imitazione, da intendere nel senso autentico della mimesi, come *conoscenza attraverso l'azione* (fare, appunto), dove la spesso fraintesa "imitazione della natura" non ha nulla a che vedere con la narrazione realistica, essendo invece ritrovamento e consapevolezza dei protocolli organici.

Siamo dunque all'inizio di una nuova fase e nessuno, neppure loro stessi, è in grado di prevedere esattamente cosa avverrà in futuro (la stessa *Living Room* cambia costantemente: per esempio, in una versione precedente vi erano alcuni frammenti di Gertrude Stein, e Philip Salata era protagonista di una sequenza esilarante). Ci sono sei persone su questa strada, tre donne e tre uomini. Le loro storie personali si stanno intrecciando e compongono una storia; tale sembra per ora lo scopo della *focused research*. E questo è il motivo, a mio parere, per cui questa avventura concerne il divenire del teatro nel ventesimo secolo. Sempre più diverse attrici e attori stanno prendendo le distanze dalla sponda rassicurante della rappresentazione e muovono all'incontro con gli altri, naturalmente ognuno con le proprie modalità. Si pensi, per esempio, alla svolta recente dell'ungherese Árpád Schilling, al belga Jacques Delcuvellerie o al francese Théâtre du Radeau (tre nomi che rimandano a formazioni cosmopolite), e credo che ogni amante del teatro potrebbe fare altri esempi. La differenza rispetto alle grandi sperimentazioni dei decenni scorsi, poniamo di Mnouchkine o di Brook, consiste nel fatto che qui le forme teatrali sono investite da un desiderio, di più: da un bisogno di un faccia a faccia con un pubblico non assopito dalle abitudini, più un sognare insieme che un far sognare.

Da notare che la relazione proposta da questa specie di performance restau-

ra una funzione decisiva dei cosiddetti spettatori. A loro vengono presentate alcune idee, certo, e i testi sono scelti con molta accuratezza, ma ciò che è decisivo è una “accensione” cui si accompagna il “sacrificio” di tutte le persone che si riuniscono. Qui lo spettatore è anzitutto l’aria necessaria alla fiamma: senza una co-celebrazione il fuoco si spegnerebbe, ma quando in questa piccola associazione temporanea tutti accettano di essere dove sono, ecco che si avvera un “ardere” (non un “bruciare”) collettivo, non in un quadro concettuale ma in una contiguità integrale e non superficiale tra esseri umani. (Mi rendo conto che queste parole possono sembrare vaghe a chi non frequenta simili eventi, ma chi ne ha esperienza potrebbe – credo – senz’altro confermarle.) Di nuovo: i concetti sono importanti, ma sono soltanto i contenuti in una drammaturgia che consiste in uno scambio di energie, in qualcosa di non riferibile al confronto di opinioni o credenze individuali, qualcosa che può trascenderle e al tempo stesso dare luogo a una sempre nuova esperienza collettiva. Tutto ciò accade partecipando a un gioco – a tratti autenticamente infantile – molto serio e allegro al tempo stesso, e questo giocare è una specie di allenamento per un assalto al cielo che dovrebbe essere insieme individuale e di molti. L’aura dell’opera d’arte, che con Walter Benjamin si considerava perduta nel mondo della rappresentazione e della riproducibilità, viene qui ritrovata sotto forma di una luce essenziale prodotta da questo fuoco, una fiamma che dura a lungo ma non è (romanticamente, o religiosamente) inestinguibile, poiché tende allo scopo supremo di consumare la barriera illusoria tra il vuoto interno e il vuoto esterno della condizione umana.

Le due formazioni del Workcenter sono in un certo senso simili. La cornice comune è una specie di grottesco (corpo nel quale coesistono tanti estremi opposti), un montaggio in perenne evoluzione (con ricorso a tecniche sofisticate come sintesi, dissolvenze incrociate, giustapposizioni, ecc.), ma sono anche molto differenti, perché Biagini, sempre mantenendo una forte “tonalità commediante” approfondisce il risvolto tragico, mentre Richards, esplorando il tragico in una dimensione intima, cerca e conquista una sempre maggiore serenità. E in entrambi non vi è alcuna consolatoria ricerca di conclusioni puramente ideologiche. Tra gli attori e gli spettatori si verifica un fenomeno di induzione e lo stesso avviene tra gli attori. Si potrebbero fare molti esempi. In *I Am America* ci si può riferire al dialogo tra Davide Curzio e Alejandro Tomás Rodríguez, un dialogo fatto di impulsi, contatti e reazioni, che mostra come la medesima azione sia compiuta da individualità differenti; in *Living Room* tale processo è particolarmente evidente nelle interazioni tra solisti e “coro”.

Il baricentro di questo teatro è costituito da due fenomeni apparentemente lontani come la morte e la nascita, due “misteri” che nelle Azioni incontriamo nella loro essenzialità e si presentano attraverso antiche forme poetiche rivitalizzate. In *Living Room* c’è in più, rispetto al passato, una sorta di delicatezza interiore, mentre *I Am America* è una meditazione condivisa su cosa significhi oggi “America” e in che senso ognuno di noi possa dirsi “americano”, dunque proiettata su un orizzonte politico. Morte e nascita declinate – e interrogate – in due dimensioni.

Le operatività dei due cantieri sono manifestamente connesse. Il gruppo guidato da Biagini procede da forme preesistenti che attraverso una rielaborazione personale ne creano di nuove, mentre quello di Richards procede dai processi singolari alle forme. L'interazione tra i due leader e le due formazioni non è pianificata bensì naturale, intensa anche se non dichiarata, come accade in una fratellanza. Il loro distinguersi dagli insegnamenti grotowskiani consiste nel superare la separazione, prima necessaria, tra Arte come veicolo e Arte come presentazione. Ciascuno dei due procede con accuratezza, passo dopo passo. Richards e i suoi compagni d'azione erano chiaramente due entità distinte in *Downstairs Action* (dal 1987 al 1990): poi, come si è visto nella seguente Azione (dal 1995 al 2006) documentata nel film *Action in Aya Irini* (2003), emergeva il tandem Richards-Biagini, il loro rapporto con l'alterità femminile e la coralità degli altri; poi c'è stata *The Letter* (dal 2004 al 2008), luogo di trasmissione, e dunque di differenziazione, tra Richards e la generazione seguente; oggi, con Cécile Richards e coloro che sono arrivati negli anni successivi, le due squadre ripartono dai fondamenti, gli antichi canti vibratorii, però i semi originari crescono in nuovi terreni e i risultati sono sorprendentemente differenti da ciò che si conosceva. In particolare, Richards sta andando sempre più avanti e al tempo stesso sta disseminando la sua conoscenza in un insegnamento dal segno leggero e ironico. Si potrebbe dire che la sua *Action* è in effetti una sola, nel senso che dagli anni ottanta a oggi la sua linea di lavoro non ha avuto soluzione di continuità e include una costante verifica performativa con Biagini.

Può darsi che molti degli attuali convenuti non conoscano il Workcenter. In questo senso alcuni canti e l'andatura detta *yanvalou*, che da sempre fanno parte della prassi quotidiana a Pontedera, possono costituire per qualcuno una scoperta, anche se – insisto – in *Living Room* c'è una sostanziale differenza rispetto alle precedenti Azioni: qui ogni cosa ha una particolare delicatezza, non è mai ripetuta lungamente e i canti sono intrecciati con elaborate partiture fisiche. Da notare, poi, che nel caso di Open Program, Mario Biagini non è quasi mai in scena, e investe tutto se stesso nel “lanciare” i giovani compagni. Inoltre in questo periodo i due fratelli elettivi sono in contatto nel medesimo *acting* eppure in una dimensione non aperta agli osservatori. Il nome dell'unità diretta da Richards chiarisce che in quel caso si parte dal nucleo dell'Arte come veicolo. Una conseguenza è che l'osservatore non può dire cosa accada davvero agli attori, ovvero quale sia la grammatica del montaggio e quale effetto abbia su di loro.

A questo punto sia consentita una breve digressione. Carlo Sini ha chiarito che le immagini non esistono. Esse sono – come la *psyché*, l'anima – una invenzione concettuale dei Greci. Ma se le immagini non esistono, cosa sono le immagini? Cosa vediamo (qui)? In effetti il contatto è innanzitutto un fenomeno sonoro, tra individui e corpi vibranti, e ognuno degli astanti, par di capire, è sollecitato e condotto a diversi gradi di vibrazioni soggettive. In questo caso opera e ricerca sono profondamente connesse e ciò implica un

continuo cambiamento, tanto più evidente in quanto realizzato all'interno di una struttura molto dettagliata. Qualcuno lo chiama "teatro sperimentale", definizione ambigua e spesso utilizzata con malizia per indicare una vocazione minoritaria o autoreferenziale; eppure in un certo senso la definizione è corretta, perché un teatro che voglia abitare il contemporaneo non può che essere *anche* sperimentale in quanto atto dell'incarnazione nell'*hic et nunc*. I canti e i testi preesistenti sono utilizzati come medium da questi uomini e donne per guardare il volto del passato e del futuro. Allora si potrebbe dire che un teatro non sperimentale non può essere un teatro vivente. E si dovrebbe riconoscere che il *performing* è sempre l'attività di un "infante", di un essere umano che "ancora non parla" e sta provando a diventare adulto, o "re" (come nelle fiabe e nei miti), perché questo è il solo modo per fare qualcosa di buono e avere qualcosa da trasmettere agli altri, prima di ritirarsi.

A parte Richards, tutti gli altri del suo *team* hanno meno di trent'anni. Le emozioni suscitate da questi individui in cammino – il loro "successo" nella comunicazione – non rafforzano il loro egoismo, ma danno vita a un dono da condividere con tutti. L'entusiasmo è l'impulso e il contenuto del lavoro. Anche quando ci si confronta con temi terribili e questioni incomprensibili, l'osservatore è aiutato dalla loro evidente sincerità individuale e dal loro rigore, e poco importa se la loro drammaturgia interiore non è interamente leggibile (come sempre accade anche nel teatro tradizionale di alto livello). Questa Azione è una cerimonia del teatro, dio senza religione, come le altre che l'hanno preceduta, ma questa volta come non mai i convenuti sentono di essere necessari e forse decisivi.

La performance è dunque un sacrificio celebrato da molti. Gli astanti sono l'ossigeno che alimenta il fuoco. La performance, come evento creativo bidirezionale ha una sua conclusione logica, ovvero drammaturgica, con la catarsi, ma ciò non significa che il fuoco si sia estinto. Attori e spettatori si separano e ognuno conserva il proprio ardore. La fine e il consumo sono parti essenziali di un protocollo performativo che comincia molto prima e si conclude, magari non per tutti, più tardi: si potrebbe dire che l'obiettivo finale del sacrificio è un vuoto, un vento o un mare nel quale vengono disperse le ceneri dell'"umano, troppo umano". Non dimentichiamo, comunque, che un'immagine come quella che si sta utilizzando, o una metafora, riferite a un processo vivente sono qualcosa di molto approssimativo. Nella tradizione occidentale e cristiana si tende a riferire questa fiamma al Roveto ardente, ma si potrebbero fare molti esempi di altre tradizioni. Ciò che occorre sottolineare è che il lavoro insegna come suscitare e governare questo processo, benché non insegni come metterlo in relazione con l'asse della propria vita: per questo ognuno deve trovare la soluzione inedita, in altri tempi, luoghi e modi.

I teatri normali sono come case finte, scenografie, sono molto decorati, a prima vista sembrano ricchi e completi, ma in essi non c'è vita reale. Qui, invece, dopo anni di fatica si possono vedere alcuni edifici nuovi, solidi, concepiti per essere abitati da esseri umani, robusti e confortevoli prima di diventare belli. I primi spettatori ne riconoscono la struttura, ma soltanto attraverso la continua performance la costruzione diventerà sempre più bella anche vista

da fuori e, nella percezione, la struttura sarà man mano sostituita dal senso. La bellezza in tal modo creata e la luminosità sono proiezioni esterne del processo. C'è una felicità, ovviamente temporanea, proprio come la fiamma, che muove lo spettatore e lascia una traccia nel sorriso dei performer, nella brillantezza liquida del loro sguardo, nei loro gesti mai stereotipati, sempre sorprendenti e insieme veri, nel modo di portare i costumi e di utilizzare gli oggetti, persino nella loro pelle, che diventa luminosa a sua volta e non è più com'era prima. Si entra in contatto con un "benessere" in cammino (la "biologia superiore" che Alberto Savinio riconosceva ai veri attori) che è poi l'aura dell'attore, un particolare tipo di aura creata dall'intensificazione temporanea e da tanti colori i cui pigmenti sono generati dalle tecniche e dai materiali drammaturgici che sono stati gettati nel fuoco dell'opera.

Ecco perché, se qualcuno piange, piange di gioia.

Piergiorgio Giacchè

LO SPETTATORE OSPITE

I. Sono passati anni dalla mia prima volta. Sono passate poi molte altre volte, in quel casolare di campagna nei dintorni di Pontedera. E ogni volta essere ammessi ovvero scelti come "ospiti" nel Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski e poi Thomas Richards è sempre stato per me – come credo per tutti i molti altri cui è capitato – un "privilegio". Qualcosa non certo di esclusivo e però di personale, cioè di riservato a ciascuno dei partecipanti a ogni incontro. Questa "elezione" di ciascuno e di tutti non era soltanto una sensazione provocata dalla procedura dell'appuntamento, e nemmeno dal rituale dell'accoglienza, ma dal piatto forte di un convivio proibito: uno spettacolo negato e infine un incontro inevaso. Quelle "azioni" non potevano essere tradotte in "visioni", non almeno nella forma abituale di una teatrale consegna o condivisione. Al di fuori e al contrario del teatro, si doveva prendere atto dell'azione e sapere di essere esclusi dalla visione, giacché la loro sequenza e la loro significazione non erano volte a regalare effetti spettacolari nella testa del pubblico ma erano relegate nelle cause performative e insieme percettive del corpo-mente del performer: come si sa, concepito a immagine e somiglianza – ma è meglio dire all'inseguimento – di quel *Performer* con la P maiuscola di cui Grotowski aveva più volte detto e una volta definitivamente scritto⁹.

Lo *spettatore* allora cosa c'entrava, e perché appunto entrava in quel casolare? A questa domanda Grotowski stesso dava talvolta convenienti ma non convincenti risposte, ma in fondo non era questa la vera questione che nasceva nella mente dell'ospite-spettatore. Contaminati e affascinati dall'*azione*

⁹ J. Grotowski, *Il Performer*, in *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski*, Pontedera, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, 1988.

interiore e dal suo spettacolo invisibile, il “come” diventava più urgente del “perché”. Se ci si poneva in umiltà e in attesa davanti al risultato terminale di una ricerca rigorosa e ostinata come quella di Grotowski, valeva la domanda del *come* guardare e ascoltare, del *come* porsi e proporsi, del *come* assorbire e sfruttare l’esperienza di uno spettatore “invitato” eppure alla lettera “inatteso”. Un ospite.

Un equivoco? No, e nemmeno un enigma. La situazione di apertura alla vista e all’ascolto era totale e insieme la condizione d’interdizione spettacolare era evidente. Una lontananza dal ruolo di spettatore nella vicinanza dell’ospitalità, faceva implodere – sempre nella mente dello spettatore – l’abituale relazione teatrale in un cortocircuito. Illuminante.

Non so quanto questa domanda sul ‘come’ anziché sul ‘perché’ dello spettatore sia passata e sia stata studiata dall’altra parte – quella degli “attuanti” e in primis degli autori-eredi dell’*arte come veicolo* – al fine di continuare ad ascendere nella via intrapresa. Certamente, cercare un modo e un momento di “riconsegna spettacolare” o – come direbbe o diceva Victor Turner – di “reintegrazione” post-liminare (o post-liminoide che sia) di un’esperienza fuggita dal sociale e di una percezione liberata dal “sociologico”, poteva essere una risposta ragionevole, ma anche una “via di fuga” dalla fuga. Un controsenso.

No, non è obbligatorio tornare a “dare spettacolo” (anche se nel percorso del Workcenter ci sono state “prove” spese in questa direzione): il fatto è che però ogni operazione performativa, quando si fa “opera”, chiede un riscontro o un incontro diverso dalla “verifica” di visitatori speciali e rituali. E, in quel di Pontedera, il veicolo dell’*arte come veicolo* ha spesso camminato verso “opere”, sempre più spesso tentato “contaminazioni” e perfino “confezioni” che non potevano non porsi il tema o problema dello spettatore. Tanto più se si tiene ancora una volta conto dell’eredità di una ricerca – quella di Grotowski – che, attenta e immersa nella trasformazione dell’attore, aveva sempre chiesto e ottenuto rivoluzioni dello spettatore: da complice a testimone a compagno d’avventura, ogni “fase” di progressivo avvicinamento alla sua persona aveva avuto il compito di far sparire definitivamente il suo ruolo. Come continuare e non contraddire questa “eredità”, dopo la dissoluzione di questo ruolo, è forse il tema più affascinante e difficile. Cosa diventa la relazione del “teatro povero” e come si trasforma la fruizione davanti all’*arte come veicolo*?

Anni fa, ponendo questa domanda al “pubblico” ormai numeroso di *Action*, segnali interessanti erano già pervenuti. La questione dello spettatore-ospite cominciava ad apparire più una soluzione nuova che una contraddizione vecchia. Voglio dire che la sospensione della relazione tradizionale attore-spettatore suscitava da tempo l’idea o il bisogno di relazioni per così dire “al vertice”. Relazioni da tessere non più sul piano della comunicazione o della corrispondenza, ma da indovinare lungo l’asse di una tensione verticale.

Lungo questa assialità, l’ex-spettatore teatrale poteva rafforzare un atteggiamento di abbandono e magari diminuire la sua sudditanza intellettuale. Mentre – a complemento o compensazione della sua esclusione dalla visione – gli appariva una possibilità di “induzione” dell’azione interiore (di cui Thomas

Richards ha parlato e scritto¹⁰), forse poco intensa ma per nulla frustrante. Probabilmente, invece, attesa.

In effetti – diciamolo – il vecchio gioco teatrale delle parti, l'oscillazione fra l'attenzione e la critica, la sospensione emotiva verso la scena e il rientro razionale nella scena sociale, possono diventare un esercizio convenzionale stanco e improduttivo. In effetti, il “nuovo” spettatore, figlio della musica e delle immagini, è forse inconsciamente predisposto a un rapporto di ospitalità piuttosto che di critica. Nel bene e nel male, s'intende, ma occupiamoci del bene.

II. Delle tante notti d'inverno di uno spettatore, voglio rimetterne in fila tre. Agli occhi di uno spettatore-ospite che riflette sul senso e modo della sua nuova relazione, s'individua nel tempo e nel luogo del Workcenter una sorta di “trilogia” che va da *Action* a *The Letter* al recente *The Living Room*.

Nell'arco di più di un decennio sono state queste, credo, le tappe più significative della linea di ricerca di Thomas Richards (se è lecito e nella misura in cui è possibile distinguere questa “linea” dalle molte altre esperienze e proposizioni importanti, e in particolare dalla attuale divaricazione fra le due “compagnie” che coabitano e si confrontano nel Workcenter di Pontedera). Per caso e per mia ostinazione sono stato spettatore più attento e costante di questa ‘linea’, mentre sempre per caso e per mia colpa non ho potuto seguire la recente proposta di lavoro diretta da Mario Biagini; ma credo che in modi e per tentativi diversi, il tema/problema dello spettatore sia diventato progressivamente centrale per entrambi i coordinatori del Workcenter.

Tornando alla “trilogia” che posso e voglio evidenziare, questo tema o problema si fa leggere come svolgimento ovvero come una serie di differenti soluzioni. Restando nei limiti dell'esperienza e della memoria “da spettatore”, mi pare che a determinati cambiamenti nel modo di accogliere e situare lo spettatore, corrispondano variazioni – talvolta non dichiarate ma agite – nella struttura e nella sostanza della performance. Non so fino a che punto un personale riscontro fruitivo possa testimoniare sui cambiamenti del processo creativo, ma le tre operazioni e opere autorizzano una comparazione per così dire “oggettiva” e invitano a una riflessione “soggettiva” di qualche attendibilità. In sintesi, la serie di queste tre “Azioni” sembra differenziarsi per scelte di composizione ed esecuzione che passano dalla “liturgia” alla “drammaturgia” e infine alla “convivialità”. Voglio dire che lo spettatore-ospite ha la sensazione di assistere a una cerimonia (*Action*), quindi d'inseguire una storia (*The Letter*), e infine di essere invitato a una piccola festa (*The Living Room*). Si dirà che è il tema o il titolo a incoraggiare questi diversi atteggiamenti, ma in realtà è anche il luogo e il tempo dell'azione, il rapporto fra la posizione degli attuanti e degli astanti, il testo e il gesto, e infine lo stesso canto (che si fa ascoltare come fosse orientato prima verso il rito, poi verso la narrazione, quindi verso la festa).

Senza entrare per così dire “in argomento”, ma limitandosi a registrare i

¹⁰ T. Richards, *Il punto-limite della performance*, in Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2000, pp. 21 e sgg.

cambiamenti strutturali, quello che sembra mutare e modularsi differenzialmente nelle tre “Azioni” è il rapporto tra il piano orizzontale delle relazioni fra gli attuanti e l’asse verticale del loro canto vibratorio. In sintesi – e però più nel dettaglio – ci si ricorderà di come in *Action* non solo la pregnanza del coro ma la presenza di un deuteragonista (Mario Biagini) sembrava funzionale alla costruzione di una piattaforma drammatica, necessaria e sufficiente a liberare la verticalità di un canto: canto incorporato ma infine scorporato da Thomas Richards stesso.

Sulla “visione” di un canto che attraversa i corpi e intanto “appare” come indipendente da quelli, mi sono già spericolato a scrivere¹¹. Ma attorno al totem del canto non si può sottovalutare o dimenticare quanto l’azione fosse ancorata alla fusione e contrapposizione dei due attuanti principali, al secondo dei quali erano peraltro affidate le incursioni del testo e del gesto “significante”.

In seguito – molto in seguito, e cioè dopo molte altre proposte intermedie – *The Letter* allargava e rafforzava il piano e la dinamica “orizzontale”, sovrapponendo alla partitura una vera “trama” che s’incaricava di raccontare una storia, ma anche di distribuire le parti, nonché di scompattare funzionalmente lo spazio-tempo “scenico”. La drammaturgia stavolta non pareva una piattaforma di lancio ma una tessitura sospesa che intersecava l’azione: una specie di secondo piano che facesse da impalcatura attorno l’ascesa del canto, mentre le parole “dette” del testo di *The Letter* (quella poesia o prosa che in *Action* sembrava “annuncio” o “didascalia”) venivano anch’esse fatte passare per le vie e le tecniche del canto vibratorio. Anche in virtù di queste variazioni, davanti a *The Letter* lo spettatore si sentiva più necessario: gli venivano peraltro date e dette maggiori istruzioni, e – ferma restando l’interdizione del *ruolo* – riguardava un suo *posto* in un campo scenico spesso orientato nel suo senso e verso il suo sguardo.

III. Quanti hanno avuto davanti a *The Letter* la consolatoria impressione di un progressivo ritorno alla relazione teatrale sono stati smentiti e deviati dall’ultimo atto di questa “trilogia”. *The Living Room* è ancora un esperimento diverso anche e soprattutto per quel che riguarda il rapporto con lo spettatore. Stavolta lo spazio è “la casa degli attuanti”, eppure stavolta il Workcenter va in tournée, e si può dire non abbia più una sede propria. Ogni volta e in ogni città cerca un “suo” recapito: un ambiente disponibile e adeguato viene volta volta attrezzato come luogo di un incontro privato. E in qualche modo festivo. Il gruppo di attuanti-viandanti s’impadronisce cioè di una stanza che viene fatta o viene finta “propria”, e dove accoglie un numero congruo di visitatori, nei confronti dei quali il gruppo-famiglia compie fino in fondo il dovere e il piacere dell’ospitalità.

Lo spettatore-ospite rompe l’endiadi, nel senso che adesso è l’ospite il vero sostantivo mentre lo spettatore rischia di diventare un imbarazzante aggettivo. Lo *spazio* è infatti quello di una abitazione privata o di una *location* ordinaria,

¹¹ P. Giacchè, *La verticalità e la sacralità dell’atto*, in *Testimonianze e riflessioni sull’arte come veicolo*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 119-128.

con il suo arredamento abbondante e perfino ingombrante: non è né scena né sala, ma “casa”. Di conseguenza, l’*habitus* formale e il disagio cordiale di essere “ospitale” e “ospitato” è vissuto ovvero recitato da tutti – attuanti e spettatori. L’appuntamento mattutino per una colazione da consumare insieme, servirà a spiazzare anche il *tempo* abituale, ossia serale, di uno “spettacolo”.

Il dovere di una presentazione vicendevole e il piacere di qualche conversazione, prima obbligata e poi interessata, sostituisce e insieme annulla il tradizionale vestibolo e il necessario prologo delle precedenti visite fatte nel casolare di Pontedera. Intanto, il paradosso di uno spazio distante dal loro Centro di lavoro permette la neutralità ma anche la veracità di una “casa”: detta il comportamento dei visitatori e regola il tempo e il modo dell’accensione graduale della performance. Si comincia dunque quasi senza interruzioni, come se la conversazione proseguisse con casuali esibizioni, rese poi intense e incalzanti con una successione di singoli interventi, finché l’Atto e il Canto riprendono il campo per intero: prima il campo del tempo e poi quello del luogo. Forse la scommessa del titolo era che una *living room* diventasse una “stanza piena di vita”. Una scommessa riuscita. Ma per tornare alle coordinate già abusate – ovvero al rapporto tra le ascisse delle relazioni e le ordinate del canto – va detto che *The Living Room* opera una rivoluzione o forse una dissoluzione radicale. Finalmente l’orizzontalità e la verticalità passano da condizioni dell’azione a dimensioni dell’ambiente: l’area di un pavimento di contatti e il volume di una stanza da riempire di suono. Stavolta, gli attuanti si alternano come guide del canto, anche se Thomas resta centro e motore prevalente della performance; gli astanti dal canto loro (ognuno cioè nel suo posto di conversazione e colazione) sono circondati e insieme ignorati. Così, l’agio dell’ospitalità può anticipare l’abbandono. Così, l’in-canto si realizza prima alla lettera (materialmente si è situati in mezzo al canto) e poi, progressivamente, nella sostanza.

Alla fine della performance, ancora saluti e rari commenti come dopo una visita privata: soltanto che stavolta i gesti informali di riconoscenza sono più autentici dei precedenti atti formali del “fare conoscenza”.

Dove si è stati, a fare cosa? Non si sono visti che suoni e magari si sono ascoltate le visioni – che era poi il sogno spesso inappagato del tradizionale spettatore di teatro. Ma l’aperta “confezione” e la nuova “convenzione” dell’*arte come veicolo* è per fortuna spaesante e non aderisce subito, e graziaddio non convince tutti. Molto meglio così. L’instabilità e la confusione ci salva da un rapido metabolismo e innesca invece una fase di raffreddamento: ciascuno si porterà via la sua impressione ma l’esperienza non sarà facile “farla propria”. L’ospite-spettatore deve, a mio avviso, funzionare come un ossimoro, anche per rispettare la distanza e l’intimità dell’azione interiore. Rispetto alle precedenti operazioni o opere, si può essere tentati da una nostalgia del sacro di *Action* e del senso di *The Letter*. Forse allora la dissoluzione ideale del falso problema dello spettatore non sta affatto nella comparazione ma nella somma algebrica di queste tre esperienze. E magari di una quarta ancora di là da venire.

In conclusione, cosa posso dire o dare dal punto di vista “cieco” di un “ospite spettatore”?

Non certo proporre questi appunti in forma di recensione, ma appena testimoniare una sensazione e ribadire una convinzione, dopo la “visita” a Perugia di *The Living Room*. Credo che l’efficacia dell’*arte come veicolo*, su chi è invitato alle sue manifestazioni, possa essere misurata sulla scala ascendente di un’incantazione, letterale e sostanziale insieme. Forse “induzione” è sentire e vedere qualcuno che, dentro di sé ma anche per tuo conto, “tocca” la bellezza o appena ne sfiora il mistero.

Una frase rubata a Eugenio Barba (scritta in calce al suo commento e sgo-mento davanti a una delle prime “azioni” mostrategli da Jerzy Grotowski nel 1990, nell’allora “nuovo” Workcenter di Pontedera) è per me la descrizione e insieme la prova di questo “in-canto”: “La corrente continua. Immergo la mia mano per afferrare. Ogni volta la ritraggo vuota. Un pugno d’acqua. Perché mi illudo, allora, di aver carpito il senso?”¹².

Lisa Wolford

“MAKING MANTRA OF AMERICAN LANGUAGE”: IL CICLO GINSBERG DELL’OPEN PROGRAM

Il poeta Allen Ginsberg, figura emblematica e metonimica della Beat Generation e della controcultura utopica degli anni Sessanta, occupa un posto unico nell’immaginario americano. Figura controversa a causa dell’omosessualità dichiarata nella sua produzione poetica e delle esplicite proteste contro la politica estera imperialista degli Stati Uniti, Ginsberg potrebbe sembrare una scelta incongrua quale punto di partenza per le attuali ricerche degli artisti del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Tuttavia, gli scritti di Ginsberg e le aspirazioni che ne sono alla base sono diventati una ricca fonte di materiali per Mario Biagini, direttore associato del Workcenter, e per il gruppo di ricerca che lavora sotto la sua guida. Se alcuni osservatori, in virtù della loro familiarità con la pratica del Workcenter, possono aver considerato l’interesse di Biagini per la poesia contemporanea un sorprendente allontanamento dal lavoro sull’*arte come veicolo*, basato principalmente su canti rituali della tradizione afro-caraibica e su testi mistici di origine gnostica o asiatica, un esame attento dei peculiari elementi di risonanza che legano la filosofia estetica di Ginsberg a quella di Grotowski svela la logica inoppugnabile di tale scelta. Entrambi sono stati profondamente e irreversibilmente trasformati dai viaggi compiuti in India e dallo studio delle pratiche indiane e tibetane. Inoltre, il poeta bohémien e il regista polacco condividono una fondamentale convinzione circa la possibile efficacia spirituale dell’*arte*, la sua dimensione yogica, oltre che un profondo interesse per le possibilità della vibrazione sonora in

¹² E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 151.

quanto capace di esercitare un preciso e percepibile impatto sulla coscienza e sulla condizione psicofisica dell'individuo.

All'inizio del 2007 Biagini ha riunito una squadra di ricerca al fine di lanciarsi in un'iniziativa che ha chiamato Open Program. Il gruppo, formato da individui di età compresa tra i diciannove e i sessant'anni, provenienti da nove nazioni diverse, è stato costituito "non per realizzare un progetto drammaturgico preesistente ma, piuttosto, per *capire che cosa fare*", in quanto attori e autori dimoranti in un mondo in crisi¹³. Da un certo punto di vista, Open Program porta avanti l'indagine avviata dal Workcenter con il progetto *The Bridge*, che costituiva uno sforzo specificatamente volto a scoprire quanto in là fosse possibile spingersi in direzione di una struttura riconoscibilmente teatrale, aperta al pubblico, senza perdere il contatto con i sottili processi interiori propri dell'arte come veicolo – processi di cui Grotowski parla in termini di "verticalità" e che Thomas Richards descrive come "azione interiore". I primi due spettacoli sviluppatasi nell'ambito del progetto *The Bridge – One breath left* (1998-2004) e *Dies Irae* (2004-2006) – mostravano collegamenti evidenti con la ricerca che il Workcenter conduce da anni, sia per l'importanza accordata ai canti vibratorii tradizionalmente utilizzati a fini rituali che per la concentrazione sui temi dell'infanzia, della morte e del destino dell'anima. Nell'aprile del 2006, in occasione di un convegno che segnava la fine di *Tracing Roads Across*, Biagini constatava che i pensieri sull'escatologia e sul Giudizio Finale erano diventati a tal punto onnipresenti nell'esperienza del XXI secolo da rendere ridondante la creazione artistica fondata su tali tematiche. Ciò che era necessario in tali tempi apocalittici, rifletteva, era piuttosto un *Magnificat*. Grazia, annunciazione, redenzione¹⁴.

Fin dal principio Open Program ha messo in discussione, con allegria, le aspettative rivolte al lavoro "grotowskiano", così come le consuetudini di isolamento e di ricerca protetta che hanno caratterizzato il Workcenter nel corso della sua storia ventennale. Biagini ha rimosso i preconetti che riservavano la pratica del Workcenter a individui giovani e atletici in grado di spingersi oltre i limiti dell'esaurimento fisico. Ha inserito nel cuore del gruppo trentenni e quarantenni, e ha voluto colleghi più maturi in un gruppo ausiliare che ha lavorato periodicamente a fianco del primo in una sorta di dialogo cantato. Durante tutto il primo anno il confine tra i due gruppi è stato relativamente fluido: alcuni attori, che inizialmente non erano in grado di impegnarsi in una residenza a tempo pieno presso il Workcenter per ragioni economiche o di altro genere, e che dunque hanno cominciato facendo parte del gruppo "ospite", sono poi migrati nel cuore dell'ensemble. Biagini ha inoltre accettato la presenza di osservatori alle sessioni di lavoro dell'Open Program anche durante le

¹³ A. Attisani, *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, p. 197.

¹⁴ Per ulteriori discussioni sulle osservazioni proposte da Biagini nel corso del convegno conclusivo di *Tracing Roads Across*, si veda la tesi di laurea di Marcella Scopelliti, *Aspettando il giorno dell'ira. Studio su Dies Irae: My Preposterous Theatrum Interioris Show, opera performativa del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a.a. 2005-2006.

fasi iniziali di ricerca, incoraggiando un'osservazione attiva e, talvolta, anche una partecipazione diretta nei canti di gruppo. In questo modo ha cominciato a preparare i membri del gruppo a un contatto improvvisato all'interno di una partitura strutturata di canti e azioni fisiche, una dinamica fondamentale nel formato interattivo caratteristico del gruppo, il cosiddetto *Electric Party*.

Nell'arco di tutto il 2007 il lavoro con canti tradizionali africani e afro-caraibici – non quelli usati in *Action* ma in ogni caso appartenenti allo stesso ambito della diaspora afro-caraibica – è stato al centro dell'indagine pratica di Open Program. Mentre veniva posta chiara enfasi su dettagli tecnici quali l'intonazione, la sincronizzazione e l'ascolto attivo, Biagini incoraggiava i membri del gruppo a esplorare gli aspetti più sottili della risonanza interiore e della possibile funzione dei canti rituali africani. Diversi membri del gruppo di ricerca, oltre a grandi capacità vocali e a un'attitudine a rispondere ai compagni in azione in maniera onesta e viva, hanno dato prova di profonda ricettività in rapporto all'impatto energetico dei canti afro-caraibici, manifestando tracce visibili di un forte processo interiore, come se i canti avessero mostrato loro come aprire un canale interno lungo l'asse del corpo. In questo periodo l'attenzione era inoltre posta sullo sviluppo delle qualità attoriali e sulla capacità di ripetere una partitura strutturata conservando l'impulso organico.

In quella che è stata inizialmente una linea d'indagine creativa distinta, un membro del gruppo, Lloyd Bricken, che aveva condotto ricerche autonome su cantanti tradizionali afro-americani del Sud degli Stati Uniti prima di unirsi al Workcenter, ha cominciato, su impulso di Biagini, a insegnare ai compagni alcuni semplici canti basati su appello e risposta. La netta linea di continuità storica dai canti rituali africani ai canti degli schiavi, insieme a considerevoli somiglianze strutturali tra queste forme musicali, rivela una corrispondenza logica tra questa indagine pratica e la ricerca permanente del Workcenter sui canti afro-caraibici. Benché cantati in inglese e non in creolo o *patois*, questi canti degli schiavi emergono da contesti di violenza coloniale disumanizzante simili a quelli vissuti da Haiti e da altre nazioni caraibiche da cui discendono molti dei canti utilizzati nel lavoro dell'arte come veicolo. Biagini è acutamente consapevole della specificità storica dei canti degli schiavi, gran parte dei quali è incentrata sulla morte, sulla fede religiosa o sul rendere grazie per le benedizioni più semplici. Quando viene interrogato sulla questione dell'appropriazione culturale nel lavoro dell'Open Program, Biagini mette in rilievo l'onnipresente debito della musica rock degli Stati Uniti e del mondo intero nei confronti delle fonti africane e delle influenze della diaspora. Si domanda se l'ipotesi che canti di questo genere possano a ragione essere considerati una proprietà soggetta al furto sia sostenibile, considerando che l'identità etnica potrebbe avere minore importanza della qualità e del rispetto con cui i membri del gruppo si accostano al canto¹⁵.

Un altro elemento cruciale della ricerca dell'Open Program rispecchia una

¹⁵ Per un'accurata analisi delle dinamiche di appropriazione culturale nel cuore della musica popolare statunitense, si veda E. Lott, *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, Oxford University Press, New York, 1995, e G. Lipsitz, *Time Passages. Collective Memory and American Popular Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1990.

genealogia spesso trascurata dei *Performance Studies*, genealogia che mette in risalto la performance orale della letteratura, nello specifico della poesia moderna e contemporanea¹⁶. Nel corso del primo anno di lavoro dell'Open Program i membri del gruppo hanno composto partiture performative basate su testi di loro scelta selezionati fra opere proposte da Biagini, principalmente Beckett e Salinger. Biagini ha aggiunto in seguito materiale proveniente da poeti statunitensi, Walt Whitman e Allen Ginsberg. In contrasto con *Dies Irae*, le cui influenze letterarie prevalenti erano riconducibili a T.S. Eliot e Kafka, il lavoro dell'Open Program mette in primo piano una letteratura di radicale dissenso, un lavoro in cui l'elemento sacro e quello sessuale sono intimamente intrecciati, e in cui le aspirazioni utopiche sono mitigate ma non respinte da una lucida consapevolezza della capacità umana di generare barbarie, pregiudizio e distruzione su scala planetaria.

Ad Allen Ginsberg e ai suoi compagni *beat* è generalmente riconosciuto il merito di avere rivitalizzato la performance orale della poesia. La prima lettura del poema di Ginsberg *Howl* alla Six Gallery di San Francisco, nel 1955, fu un evento cruciale che rivendicava la dimensione orale della poesia, riscattandola dalle associazioni accademiche elitarie acquisite grazie al formalismo esoterico dei grandi modernisti. Utilizzando la lingua parlata e temi considerati tabù nella composizione poetica, Ginsberg ricercava una poesia popolare che celebrasse la trascendenza nel contesto della quotidianità. Frequentemente recitava la sua opera ad alta voce sia dal vivo che registrata, non di rado con l'aggiunta di arabeschi improvvisati ed effimere varianti. Aveva infatti compreso fino a che punto la recitazione orale fosse in grado di accrescere le possibilità di una espressione dinamica, grazie all'intonazione, il ritmo e la sonorità¹⁷. Le registrazioni delle letture di Ginsberg rivelano la sua vivace interazione con gli ascoltatori e la cadenza maliziosa della voce, che rivela un umorismo critico e crudele che si ritrova anche nelle sue più strazianti geremiadi. Durante la lettura di poemi più riflessivi come *Kaddish*, elegia per la morte della madre Naomi, l'abilità oratoria di Ginsberg riecheggia dei ritmi salmodici ebraici, evocando il potere del rituale attraverso la ripetizione e il ritmo. Ginsberg stesso ha musicato molti dei propri poemi e accompagnava spesso la recitazione con l'armonium. Si è esibito molte volte con rock star come Bob Dylan e Paul McCartney, e ha letto i propri poemi con l'accompagnamento di gruppi musicali come i Clash.

La studiosa Amy Hungerford sostiene che nel corso dei sedici mesi vissuti in India all'inizio degli anni Sessanta il poeta aveva sviluppato una comprensione dell'efficacia soprannaturale del linguaggio equivalente alle concezioni

¹⁶ Per una discussione circostanziata su tale negletta genealogia, cfr. S. Jackson, *Rhetoric in Ruins. Performing literature and performing studies*, in "Performance Research", n. 14 (4), marzo 2009, pp. 6-16, e P. Edwards, *Unstoried: Teaching Literature in the Age of Performance Studies*, in "Theatre Annual. A Journal of Performance Studies", 1999, pp. 1-147.

¹⁷ Per maggiori informazioni relative alla vocalità in Ginsberg, cfr. P. Dunn, *What If I Sang. The Intonation of Allen Ginsberg's Performances*, in "Style", n. 41, 2007, pp. 75-93.

yogiche relative al potere del mantra¹⁸. Secondo Hungerford, al suo ritorno dall'India, Ginsberg si sarebbe rivolto alla poesia come a una pratica spirituale, un atto linguistico religioso che credeva in grado di trasformare l'ascoltatore.

Ginsberg si appropria delle caratteristiche tradizionalmente associate al canto indù e buddista – l'abilità di aggiorare corpo e coscienza, il potere di dissolvere l'illusione, la capacità di trasformare colui che canta nel dio di cui canta – e le trasferisce nella poesia. [...] In questo modo Ginsberg sfrutta l'affinità tra poesia e canto per proporre un'idea di poesia che si muove oltre il significato, verso [...] la chimera di un'efficacia sovranaturale fondata sul potere del suono¹⁹.

Ginsberg era stato inizialmente introdotto al Buddismo da Jack Kerouac nei primi anni Cinquanta ed era diventato in seguito un praticante del lignaggio della *Crazy Wisdom*, trasmessa da Chögyam Trungpa. Hungerford ravvisa l'influenza di principi buddisti e indù nella poesia di Ginsberg non solo a livello dei contenuti ma, in maniera molto più significativa, nel suo tentativo di scrivere poemi che avessero un'efficacia simile a quella del mantra, e che producessero vibrazioni sonore in grado di trasformare oggettivamente l'ascoltatore in un individuo pacificato e pacificante²⁰. Anche Grotowski era stato indelebilmente influenzato dallo studio dei testi sacri e delle pratiche meditative indiane e tibetane. Grotowski utilizzava spesso analogie con concetti e pratiche indiane e tibetane per spiegare gli aspetti più sottili del lavoro sull'arte come veicolo, tra cui la pratica del *mantraṣastra*:

Il mantra è una forma sonora, molto elaborata, che ingloba la posizione del corpo e la respirazione, e che fa apparire una vibrazione determinata in un tempo-ritmo a tal punto preciso che influenza il tempo-ritmo della mente. Il mantra è una breve incantazione, efficace come uno strumento; non serve gli spettatori, ma coloro che lo praticano²¹.

Nel poema *Wichita Vortex Sutra*, scritto dopo il ritorno dall'India, Ginsberg scrive:

I lift my voice aloud,
make Mantra of American language now,
I here declare the end of the War!
Ancient days' Illusion! –
and pronounce words beginning my own millennium²².

Lo studioso Paul Portugés afferma che Ginsberg era giunto a considerare la scrittura una forma di meditazione, "il cui scopo era la conquista della co-

¹⁸ A. Hungerford, *Postmodern Supernaturalism: Ginsberg and the Search for a Supernatural Language*, in "The Yale Journal of Criticism", vol. 18, n. 2, 2005, pp. 269-298.

¹⁹ *Ivi*, p. 272.

²⁰ *Ivi*, p. 279.

²¹ J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in *Opere e sentieri*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2007, Vol. II, *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, p. 104.

²² A. Ginsberg, *Collected Poems 1947-1997*, New York, Harper Perennial, 2006, p. 415.

scienza e di una accresciuta consapevolezza²³. Portugés cita un'intervista con Ginsberg:

Lo scrivere stesso, il sacro atto della scrittura, quando fai qualcosa del genere, è come la preghiera. L'atto di scrivere compiuto in maniera sacramentale, se dura più di pochi minuti, diventa un esercizio meditativo che procura un richiamo della coscienza dettagliata, che rappresenta un'approssimazione alla coscienza più alta. Suprema mente epifanica. Così, in altri termini, la scrittura è uno yoga che invoca la mente divina²⁴.

Di conseguenza, se il carattere osceno e l'aspro tono politico dei poemi di Ginsberg potrebbero fare pensare a un brusco distacco dai testi gnostici o dalla stilizzazione di T.S. Eliot, le aspirazioni che muovono la scrittura di Ginsberg si intersecano significativamente con quelle che guidano la ricerca del Workcenter. Sotto la guida di Biagini, i membri di Open Program hanno lavorato sui poemi di Ginsberg sia in forma di azioni drammatiche che come materiale cantato. Inizialmente i membri del gruppo hanno appreso le semplici melodie composte da Ginsberg per poemi come *Father Death Blues*, *Capitol Air*, *Do the Meditation Rock* e *Gospel Noble Truths*, e le hanno modificate e adattate alle esigenze di una performance di gruppo. In seguito hanno iniziato a comporre canzoni originali su poemi più lunghi e complessi come *Birdbrain!*, *World Bank Blues* e *Stotras to Kali Destroyer of Illusion*, spesso accompagnati dalla chitarra acustica. Il rapporto dello stesso Ginsberg con stili musicali di influenza africana come il blues, il jazz, il raggae e il rock entra in risonanza con la ricerca dell'Open Program sui canti africani della diaspora, che a sua volta si estende a un esame attento e pratico delle radici africane della musica popolare americana.

Durante le prime fasi del lavoro di Open Program, Biagini ha resistito all'impulso di muoversi velocemente verso la strutturazione di uno spettacolo teatrale o verso l'imposizione di una cornice narrativa, e ha esplorato la poesia in forma di canto e di parola per mezzo di una composizione di materiali fluida e in costante mutamento. In un primo momento le tre distinte qualità di materiale musicale su cui lavorava il gruppo – i canti afro-caraibici, i canti degli schiavi e i canti creati a partire dai poemi di Ginsberg – venivano praticate separatamente e tale distinzione era sottolineata dal cambio di luoghi e di abiti di lavoro per ciascun genere di canto. Nell'autunno del 2008, Biagini ha iniziato a sperimentare la combinazione dei tre generi all'interno di una struttura più ampia. Tale modo di lavorare ha messo in luce i forti caratteri di continuità che esistono tra i canti degli schiavi e la musica contemporanea composta dai membri del gruppo. In seguito l'accento si è spostato dai canti rituali della tradizione afro-caraibica, a lungo centrali nella pratica del Workcenter, ai canti del Sud degli Stati Uniti e al materiale di Ginsberg, recitato e cantato.

²³ P. Portugés, *Allen Ginsberg's Visions and the Growth of His Poetics of Prophecy*, p. 167, in *Poetic Prophecy in Western Literature*, a cura di J. Wojcik e R.-J. Frontain Rutherford, Farleigh Dickinson University Press, 1984, pp. 157-173.

²⁴ *Ibidem*.

È importante sottolineare, tuttavia, che il lavoro sui canti rituali della tradizione afro-caribica è stato interrotto solo dopo che i membri del gruppo ne avevano approfondito la pratica per quasi due anni, tempo che ha permesso agli attori di esplorare gli aspetti sottili del possibile impatto del canto quale catalizzatore di trasformazione energetica. Basandomi su una regolare osservazione del lavoro del gruppo, sono convinta che i membri di Open Program abbiano trovato i modi per mantenere la sottile dinamica della “azione interiore” nel loro lavoro con altri linguaggi musicali.

Biagini vede ora emergere dalla ricerca pratica sui canti degli schiavi e sui poemi di Ginsberg tre tipologie distinte di evento: uno spettacolo teatrale strutturato, un concerto e una terza struttura tessuta a maglie più larghe, con un più ampio margine d'improvvisazione, che si articola in forma di festa e permette una maggiore interazione con gli osservatori, alcuni dei quali alla ricerca di una partecipazione attiva, spesso realizzata attraverso il canto discreto di semplici ritornelli. Tale dinamica più interattiva, chiamata *Electric Party*, è stata inizialmente esplorata nella relazione tra il nucleo dell'*ensemble* e gli ospiti regolari, ma questa partecipazione pienamente attiva è stata interrotta all'inizio del 2009, quando Biagini ha iniziato a fissare gli elementi del montaggio. Sempre più visitatori sono accorsi per assistere alle prove aperte del gruppo, sia nel loro spazio di lavoro di Vallicelle sia altrove in Europa e negli Stati Uniti, rispondendo liberamente ai membri del gruppo senza disgregare la struttura del loro lavoro.

Più che seguire una linea narrativa, *Electric Party* presenta una struttura modulare, più simile alla configurazione di un concerto che a una serie causale di scene collegate. Poemi in forma di monologo si alternano a canti di gruppo. In un passaggio particolarmente luminoso, uno degli ultimi poemi di Ginsberg, *Sky Words*, è accostato a un *negro spiritual*, *Adam in the Garden*. Benché non consequenziale a livello narrativo o di intreccio, la logica della struttura non è casuale e sembra privilegiare un preciso itinerario energetico: una trasformazione della qualità dell'energia da pesante a sottile. Le canzoni di gruppo, solitamente presentate all'inizio dell'opera, danno rilievo ai canti e alle sequenze di azioni create a partire dai primi poemi di Ginsberg e da quelli appartenenti alla fase centrale della sua opera, che celebrano la liberazione sessuale e condannano i principi politici della guerra fredda. La sezione finale di *Electric Party*, cui ho assistito più recentemente (New York, aprile 2010), metteva in evidenza alcuni brani, tra cui l'indimenticabile *After Lalou* (1992), nei quali Ginsberg riflette sui propri fallimenti spirituali e sulla morte imminente.

Electric Party viene presentato soprattutto in case private, locali e in altri spazi non teatrali. Avendo visto *Electric Party* molte volte in Italia, in Polonia e negli Stati Uniti, in spazi che andavano dal pub affollato al castello medievale, all'elegante loft cittadino, sono rimasta affascinata dal modo in cui questo lavoro crei opportunità di un incontro non quotidiano tra attore e spettatore, tra chi canta e chi ascolta, e dalla varietà di reazioni che le persone manifestano, soprattutto nell'incontrare il lavoro in un contesto intimo e domestico. Una nota del programma di presentazione in anteprima del lavoro di Open

Program (Genova, 2009) formula la seguente domanda: “Nel territorio dinamico tra presenza individuale e relazione interumana – nello spazio creato dal processo performativo – può ristabilirsi tra attori e spettatori un senso civile che nega appartenenze tribali o ideologiche e affinità di clan o di interessi?”. Mi sembra che l’attuale progetto di Biagini rivisiti le aspirazioni e i desideri che orientavano la ricerca di Grotowski al tempo della *Active Culture*, ma con la sapienza nata dall’esperienza accumulata, nello specifico: un’acuta coscienza dell’importanza del mestiere artistico nella creazione di opportunità di incontro tra attore e spettatore in grado di superare le banalità e gli eccessi che Grotowski considerava onnipresenti nel lavoro partecipativo.

L’Open Program del Workcenter mostra occasionalmente il materiale di *Electric Party* in forma di allestimento teatrale: una variante chiamata *Electric Party Songs*. Questa variante si differenzia da *Electric Party* presentato in scenari domestici non tanto nella struttura e nel contenuto, quanto nella relazione con gli spettatori, che restano diligentemente seduti come nella versione propriamente teatrale del lavoro di Open Program. Un altro aspetto del lavoro, intitolato *Not History’s Bones – A Poetry Concert*, viene presentato su di un palcoscenico con l’ausilio dell’amplificazione e può quindi rivolgersi a un pubblico molto numeroso.

I Am America, uno spettacolo teatrale solidamente strutturato che viene “riposizionato” in ogni ambiente, trae il proprio titolo e *telos* narrativo da due poemi costantemente annoverati tra i capolavori di Ginsberg: *America* (1956) e *Kaddish* (1959). L’opera è strutturata come un dialogo tra l’America (l’aquila potente ed esigente personificata da Marina Gregory) e i suoi molti figli, ad essa avvinti dall’imperialismo, dall’immigrazione e dal desiderio. Nell’incarnazione qui offerta, America è capricciosa e probabilmente folle, un surrogato di Naomi, la madre schizofrenica di Ginsberg, e proprio con le parole del lamento funebre per la donna essa dichiara:

Magnifica, mai più pianta, malmenata nel cuore,
mente lasciata indietro, maritata sognata, mortal muta-
ta – Culo e faccia stufi d’omicidio.
Nel mondo, data, fiore ammattito, fatta non Utopia,
racchiusa nel pino, in Terra elemosinata, nel Solo
imbalsamata, Jehovah, accetta.
Innominato, dall’Una Faccia, Per sempre oltre me,
senzinzio, senza fine, Padre in morte. Pur non essen-
do io là per questa Profezia, io non sposato, io senza
inno, io il Senzacielo, senzatesta in beatità pur sempre adorerei
Te, Cielo, dopo la Morte, solo Unico benedetto in
Nientità, non luce o buio, Senzagiorno Eternità –
Accogli questo, questo Salmo, da me, sgorgatomi
di mano in un giorno, un po’ del mio Tempo, ora dato
al Niente – in lode a Te – Nient’altro che Morte
Questa è la fine, la redenzione dal Deserto, la via
del Meravigliante, la Casa che Tutti ricercano, fazzo-
lletto nero imbiancato dal pianto –²⁵.

²⁵ A. Ginsberg, *Jukebox all’idrogeno*, Milano, Mondadori, 1965, pp. 201-203.

A intervalli, lungo il corso dell'opera, l'attore argentino Alejandro Tomás Rodríguez interroga questa America feroce e volubile con frammenti dell'omonimo e celebre poema di Ginsberg:

America è una cosa seria.
America è questa l'impressione che ricevo guardando
la televisione.
America è giusto?
È meglio che mi metta subito al lavoro.
È vero non voglio andare sotto le armi o girare torni
in sezioni specializzate di fabbriche, comunque
sono miope e psicopatico.
America ora mi rimbocco queste maniche pederaste²⁶.

L'America è, infine, redenta attraverso questi incontri con i suoi altri sé e raggiunge l'apoteosi nel suo monologo finale, *Guru Om* (1970).

Attisani nota che coloro che hanno familiarità con la pratica del Workcenter potrebbero rimanere sconcertati dalle novità presenti nel lavoro di Open Program, che interseca canti del Sud degli Stati Uniti e materiale di Ginsberg. Lo studioso considera questo lavoro innovativo soprattutto perché “non nasce da una ricerca delle forme ma [...] da processi che legano la conoscenza di sé a uno ‘sguardo poetico’ sul mondo d’oggi”²⁷. Diverse persone che hanno assistito alle performance di Open Program – in particolare europei che non hanno una padronanza dell’inglese sufficiente a comprendere le complesse liriche ginsberghiane – descrivono *I Am America* e *Electric Party* come musical e li paragonano, talvolta, a *Hair*, il musical rock degli anni Sessanta. Biagini resiste a questa classificazione mettendo in risalto i modi in cui il lavoro di Open Program si contrappone alle logiche e pratiche dello spettacolo di Broadway. La mia personale associazione mi conduce piuttosto verso concerti rock dal forte impianto teatrale come *Rolling Thunder Revue* di Bob Dylan, in cui si esibiva lo stesso Ginsberg. Anche le reazioni degli spettatori, che alla fine applaudono a ritmo e chiedono il bis, ricordano quelle di un concerto rock più che quelle di uno spettacolo teatrale. Dal momento che il gruppo ha creato più di ottanta canzoni e azioni drammatiche, a partire dai poemi di Ginsberg, gli attori acconsentono volentieri e cantano fino a quando un particolare pubblico lo richiede. Alcuni critici della pratica del Workcenter sono turbati dall’utilizzo di materiali e temi contemporanei da parte di Open Program e, in particolare, dalla vivida sessualità e dall’appassionata critica politica espressa da Ginsberg, entrambi caratteri che contrastano con le aspettative sorte intorno alla pratica del Workcenter.

“Il Workcenter si è messo a fare commedie musicali?” chiedono. “Che spazio ha la verticalità in tutto ciò?” Il discorso accademico attorno a Grotowski ha a tal punto sminuito sia gli aspetti politici della sua pratica teatrale sia la sua fascinazione nei confronti della controcultura americana da amplificare

²⁶ *Ivi*, p. 163.

²⁷ A. Attisani, *Smisurato cantabile*, cit., p. 213.

tale impressione di contraddizione. Di certo, il comunismo e la critica anti-imperialista portano con sé associazioni e riferimenti, sia per Biagini che per Ginsberg, assai diversi da quelli di Grotowski, che aveva trascorso gli anni della formazione sotto l'occupazione prima nazista e poi sovietica. Grotowski aveva abbandonato l'aperto attivismo politico della giovinezza per evitare l'incarcerazione, ma aveva anche pienamente compreso che l'artista deve impegnarsi nel proprio tempo, e che "il teatro è complementare alla realtà sociale"²⁸. La poesia di Ginsberg è radicata proprio nella lotta per la ricerca di un significato trascendente, l'illuminazione, persino in un mondo che precipita verso la distruzione. Chiedersi se ci sia spazio per la verticalità in questo lavoro equivale a negare la possibilità della verticalità nelle nostre vite.

(Traduzione di Giulia Randone e Cinzia Cigna)

²⁸ J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, in *Opere e sentieri*, cit., p. 65.



DOSSIER

SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO a cura di Piersandra Di Matteo

Il teatro della Societas Raffaello Sanzio viene qualificato come una scena che disfa la referenzialità immediata del linguaggio verbale in direzione del privilegiamento della dimensione ottica-aptica della scena. Per questa via disinnescata intenzionalmente ogni "pletorica" pratica d'illustrazione testuale, si contrappone alla dicotomia tra significante e significato che caratterizza la retorica novecentesca, operando, spettacolo dopo spettacolo, una rigorosa destabilizzazione del senso – e della forma di potere che l'istituzione teatrale incarna (in primis quello dettato dal repertorio della letteratura teatrale) – nel costante tentativo di restituire vita organica al simbolo inteso come flusso di forze¹. L'orientamento generale che segna tutte le opere, pur nelle differenze, sta nella concezione di un teatro come arte che raccoglie tutte le arti, dove la rappresentazione è apertura verso tutti i sensi della percezione dello spettatore, che ne è il vero protagonista. La radicale volontà di demolire i meccanismi consueti della comunicazione, la caparbieta nel cercare la bellezza che si rivela per compromissione con l'o-sceno, si manifestano nella coazione all'esplorazione di terre incognite e al tradimento come necessità creativa, configurato come "un lavoro sulle radici per poterle tagliare"². Considerare il teatro fuori dalla sua autocompiaciuta matrice linguistica³, significa per la Societas Raffaello Sanzio attivare, attraverso la scena, una logica della sensazione che trascina il teatro al di là del suo peculiare spazio, in un luogo in cui esiste nell'atto di essere contraddetto quale forma, in un luogo dove il linguaggio tocca gli estremi limiti delle sue possibilità.

Dentro questo orizzonte si colloca una peculiare riflessione sulla voce che attraversa tutta questa vicenda artistica. Per ripercorrerla nelle sua complessità abbiamo deciso di posizionarci di fronte a quel processo di decostruzione della verbalità, di (dis)articolazione della phoné, compiuto attraverso il confronto con la tradizione del dramma fino al disossamento problematico della tradizione attica. Focalizziamo, perciò, l'attenzione su alcune produzioni di Epopea della polvere (1992-1999) – Oresteia (Una commedia organica?) (1995), Giulio Cesare (1997), Genesi. From the museum of sleep (1999) – nelle quali si pone

¹ G. Deleuze, *Critica e clinica*, Milano, Cortina Editore, 1996, p. 67. "Il simbolo è potenza cosmica concreta è un procedimento dinamico per l'ampliamento, l'approfondimento, l'estensione della coscienza sensibile", in quanto tale, è "un moto d'Affetto, intensivo, un'intensità cumulativa, che segna semplicemente la soglia di una sensazione, il risveglio di uno stato di coscienza".

² R. Castellucci, *Il pellegrino della materia*, in *Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Milano, Ubulibri, 2001, p. 272.

³ Cfr. C. Castellucci, *Il Teatro dei Murati*, in *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Milano, Ubulibri, 1992.

esplicitamente sotto esame il rapporto con il linguaggio, la presenza vocale dell'attore, la sua emissione ritmico-prosodica, per arrivare, infine, ad analizzare la scena episodica della Tragedia Endogonia (2002-2004). Proponiamo, dunque, materiali inediti e altri già editi, ma intenzionalmente selezionati, in modo da cogliere la complessità e la stratificazione di un lavoro sulla voce che presenta fra l'altro profonde implicazioni filosofiche.

P.D.M.

Romeo Castellucci

“ATTORE”: IL NOME NON È ESATTO⁴

Il palco

Quando si sale su un palcoscenico si è, all'inizio, brutti. Stare su un palco significa ricevere, masochisticamente, una punizione; stare su un palco è già uno stato di meraviglia e di vergogna: la vergogna di esser colti lì. Potevo non esserci. Un teatro che sia degno della vergogna. Che ne sia capace. È la vergogna, infatti, il nodo essenziale dell'esposizione. L'ostensione è già lapidazione di sguardi. Fin da subito – è chiaro – il palco è il luogo di precipitazione e di soglia; un luogo in cui il dolore ostensorio coincide con lo sguardo degli spettatori. Il dolore rispetto al palco, là dove il limite corporale incontra gli altri. Il dolore palco restituisce il limite del corpo e lo rilancia al limite, sull'aperto. Fissa il corpo al proprio aperto, che è dolore. Sul palco l'attore è il lapidato dagli sguardi. Egli è puro apparire, prossimo all'evaporazione ottica. Il palco è l'interruttore delle menzogne sul corpo. Il palco è dotato di corpo; come me, che contengo il palco. Il palco incanta e paralizza ancor prima chi lo canta. La voce stessa di chi lo canta diviene bivalve; prossima all'autoannullamento, viene per togliersi. Il palco si avverte, allora, come quel luogo – unico al mondo – dove chi parla toglie, scava e acceca la parola stessa da lui pronunciata; quel luogo dove chi parla, infine, viene per togliersi attraverso la voce. Si ascolta l'aver luogo – il venire – del silenzio come pavimento abissale, come oriente, in cui il corpo si trova come un'isola. Deglutire il potere duplicante del palco che inietta il due nel linguaggio; che sovrappone una soglia a ogni parola; che aggiunge per togliere. Il linguaggio è raddoppiato per essere doppiato (così può nascere la musica?). La ninfa Eco sovrapposta a Orfeo. Antimondo della voce?

Ciò che nel linguaggio si specchia, il linguaggio non può rappresentare. Ciò che nel linguaggio esprime sé, noi non possiamo esprimere mediante il linguaggio⁵. Ma l'attore è l'unico essere vivente, per quanto ne so, ad assumere

⁴ Estratto da R. Castellucci, “Attore”: il nome non è esatto, in *Epoepa della polvere*, cit., pp. 79-81.

⁵ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1979, proposizione 4.121, p. 28.

– per progettato eccesso di fede e, insieme, per ironia – il linguaggio per il suo dritto e il suo rovescio, sul velo osmotico dello specchio, sul doppio teatrale. Là si getta e si rigetta tutto il linguaggio per invaderlo a ritroso, per cancellare con movimento bustrofedico la pretesa della sua edificazione: enfaticamente sottoposti al suo potere per sottrargli potenza; raddoppiarlo per meglio doppiarlo. Rimane il doverlo dire. Dire la potenza del non dire, dunque.

La Voce

La voce potrebbe voler significare – in ultima istanza – che si tratta di ira, ira di fronte a se stessa per aver ceduto alla seduzione necessaria della parola. Proprio qui consiste la colpa ultima, residuale, ineluttabile. La voce è, quindi, la via di liberazione dal linguaggio e di *anastasis*, ma deve comunque pagare per il fatto di esserci, fosse pure per l'ultimo istante. Questo inflessibile pedaggio e questa sublime punizione – che dava accesso a quell'elemento di crudeltà – scopriamo essere la sua più propria e perfetta possibilità. E nella prova che la voce può salvarsi, e al limite – sul limite – poter essere possibilità, bellezza. Perciò avvertiamo la voce come aureola colta nell'attimo esteso della sua passione. È voce diramantesi per cerchi concentrici, come capita guardando il sasso sparire sott'acqua. Il palco rappresenta la scena della regressione orale, di un ritorno, che annulla la pretesa di un'andata.

La voce non è, in questo senso, una voce che va ma una voce che torna. La voce è uscita in sé. È fantasma. E come rientrata nella vampa del proprio incubo. Questa voce è il segno di una rescissione dalla scena, nel senso di un esodo, di una lenta sparizione dal teatro: si direbbe per evaporazione vocale, per occupare il trono del discorso con un'esposizione nuda del puro castigo corporale, cioè del puro apparire. La voce fuoriesce, si toglie dal proprio fondamento, e la manifestazione che l'attore ne dà – ingenua e invincibile – costituisce la sua colpa. La mancanza di linguaggio, insomma, è la sua mancanza, la sua colpa. La 'manchevolezza' antica dell'attore è il dare ostensione a questa mancanza e di darla a vuoto, senza mezzi; delegittimato, fin dal principio, da se medesimo, avendo negato l'uso del linguaggio per averlo assunto due volte: il che è incredibile.

La 'supertecnica'

Fare del teatro, dunque, un luogo di soglia e infine di fuga. La tecnica di recitazione si fa 'supertecnica' per dileguare a se stessa, per non dire più: "guarda, la tecnica". La macchina attoriale deve perciò esser prossima a uno stato di perfezione estatica, sì da essere strumento degno di questa fuga inconsistente. Ma la salita sul palco non comporta l'atteggiamento positivisticò del darsi da fare e dell'agire. L'attore non è colui che fa, ma colui che riceve. È colui che viene 'tolto', il cui corpo è consunto dallo sguardo ustorio degli astanti e il cui sangue auricolare è corrente, emorragia, libagione al palco. Lo stare dell'attore sul palco è, appunto, uno 'stare'. Un esser palco al palco. Cioè porre una domanda ancora più forte alla domanda che il palco pone ogniqualvolta lo si sale. Non si può dare risposta al palco.

“Attore”: *il nome non è esatto*

È esatta la sua perfetta ‘passione’, che riconosce una passività in forma di *hybris*. “Attore”: il nome non è esatto. Non segue alcun atto. Come poter agire se sono inchiodato al palco di me stesso? E se questo è tutto ciò che io posso? Se è il mio atto unico, insomma. Come può esservi atto positivo? No. Immediata sarebbe la caduta nell’ordine narrativo. L’attore non è più colui che agisce, ma colui che viene agito dal palco; colui che sa ricondursi e ridursi in palco; sospeso proprio per l’uso incredibile che ha della voce e con l’effetto omeopatico dell’assunzione dell’elemento estraneo: il linguaggio. L’attore è un punto di massima crisi rispetto al linguaggio, ed è posto a un livello tale da esserne scepsti. Questo penso sia il segno *infero* del teatro.

“Attore”: *il nome non è esatto*

L’unico atto – il tuo – è quello di precipitarsi già nel tubo dell’atto. La voce – la tua – è tolta, è sottratta, viene a mancare. Il doppio, il due della scena, non è altro che la dimostrazione resa esemplare di questo ‘ritorno’ della voce. Il corpo è divenuto la pronuncia di se stesso, là dove la ‘pronuncia’ va letta come passione, *res extensa*. Sempre e comunque perfetto, è quello che è. Come è: è così che lo si deve intendere. “Ogni commedia ha fine grazie al ritorno del mio corpo sulla scena”⁶.

Chiara Guidi

VOCI DELL’ORESTEA⁷

Cassandra

Un parallelepipedo traslucido racchiude Cassandra. La pressione del respiro, nell’emissione della voce, dilata il suo corpo che va così a sbattere contro le pareti di questa cassa che supera di poco la dimensione della sua corporatura. Ogni parola è una percussione. Dentro al parallelepipedo non c’è aria, non c’è spazio libero: voce e corpo si dilatano sino a comprimersi contro il perimetro delle pareti. Stare con lei dentro non è possibile. La voce di Cassandra è la voce delle viscere. Non ha un corpo, ma è tutti i corpi. E il grido attraverso il quale tutto il suo corpo esce rovesciandosi, cosicché la pelle diventa l’interno e le viscere l’esterno.

Il corpo di Cassandra sono le viscere. Le prime parole si percepiscono chiare e scolpite; sono come masticate. Cassandra si nutre delle sue parole e nel tentativo di renderle sillabicamente comprensibili avviene una deformazione. Un’eco in ritardo cerca di allungarle e di confonderle. Si ha, così, una graduale sottrazione di comprensione.

⁶ P. Valéry, *Gladiator*, in *Quaderni III*, Milano, Adelphi, 1988.

⁷ C. Guidi, *Voci dell’Orestea*, in *Epoepa della polvere*, cit., pp. 152-155.

La scansione ritmica e la melodia delle parole cercano di aprire un varco al di là del parallelepipedo che le contiene. Nulla può uscire. Nessuna forma può essere chiara e decifrabile: ecco perché il timbro, che ricorda la segmentazione granulare del pianto, fa pensare alla sconfitta. Non si creano fratture, non è possibile aprire un varco.

Lei, è lei, è lei la rete che divide il suo letto.

La “l” intorbida, crea delle piccolissime bolle d’aria all’interno della materia. E poi pianti, singhiozzi, scatti, risate, irrigidimenti, compressioni; e di nuovo scatti, sberle, contrazioni, spinte. La voce, nel tentativo di materializzare un proprio corpo, si confonde. Il significato delle parole si rifrange, si spezza. Il pianto diviene risata e l’aritmia del respiro sofferente, nenia ritmica. La passione della voce di Nicoletta Magalotti, colei che interpreta Cassandra, non deve muovere a compassione chi ascolta. Le sue parole non si ascoltano, ma precipitano attorno alla lingua che si arrotola su se stessa. Non più labiali, che nel momento della battitura portano con sé la speranza di un varco per esplosione. Le labbra si respingono. Il labbro superiore cerca di arricciarsi verso il naso. Non più gutturali che con la loro passione tentano di agganciare un’ultima possibilità di ascolto. Rimane solo la lingua che si incolla ora su se stessa e ora al palato. Lì, su quella lingua, si distende Cassandra per ripetere all’infinito tutti i suoni possibili che solo lei sa fare e che solo lei sa ascoltare.

Benché pronunciate, le parole non esistono più. Non sono più riconoscibili.

Sono i suoni della lingua. Sono versi che sempre la lingua produce, ma che mai si percepiscono nella preoccupazione dell’ascolto delle parole e del loro significato. Di Cassandra rimane solo questo. E come una bocca con la lingua mozzata. Brandelli arricciati si muovono colpiti dal respiro e nasce una partitura così scandita:

tre graffi;
tre graffi con urlo;
tre urli;
sette respiri a bastoncino e tre urli a rettangolo sempre più dilatati con una progressione geometrica di 1 a 3;
un conato;
un risucchio;
otto respiri a bastoncino e quattro urli a rettangolo con una progressione maggiorata;
pausa;
un “nanna, nanna” con la punta della lingua al palato per cui genera un suono nasale e animale;
pianto lontano e lieve abbozzare di qualche parola che ne rievoca la memoria, ma resta indecifrabile;
balbuzie interna e non sulle labbra;
“dhe, dhe”;
farfugliare per due battute e mezzo;
suoni presi dalla bocca delle scimmie con escursione volumetrica dal piano al forte;

“bauta, bautha” dove la “b” non ha pressione;
urlo cantato;
forte risata, oppure pianto diretto;
singhiozzo;
“ah”;
soffocamento;
“ah” diviene “Apollo”;
tre graffi.
E qui riprende la sequenza.

Il respiro si muove all’interno della bocca di Nicoletta Magalotti e urta contro il palato per rimbalzare sul naso. Dal naso va alla gola che rimbalza sulla laringe per ritornare sul palato. Da lì ritorna alla laringe e poi di nuovo alla gola. Il timbro si muove allo stesso modo per appropriarsi del rumore che la carne produce toccata dal respiro. Un’onda timbrica conduce dal palatale al nasale, e poi dal nasale al gutturale, dal laringale al palatale e dal laringale al gutturale. E una staffetta di sonorità che parte dal Sol e a volte dal La. L’espressione “nanna, nanna” è sempre in Mi.

La Scolta

Un urlo deve invadere la prima parola pronunciata dalla Scolta, e questa parola è “Dèi”. L’urlo esiste ancor prima di essere udito e colui che lo pronuncia lo deve cercare sottoterra, là dove appoggiano i propri piedi; lo deve afferrare, tirare, sollevare fino a farlo uscire dalla terra, portarlo alla luce e solo quando è lì, accanto ai piedi, il pubblico incomincia a sentirlo. Poi cresce lungo il corpo dell’attore sino a raggiungere la bocca, dove entra per esplodere nel suo momento di apice. L’urlo entra nel corpo dell’attore e se lo porta con sé sempre per tutto lo spettacolo.

La prima volta che accade è sera. Siamo nel gabinetto del teatro, tra una serie di grandi lavandini e una fila di porte. E il solo posto libero. In ogni stanza del teatro si accumulano prove, costruzioni e assemblaggi. C’è un grande e radioso disordine. Qui l’acustica è buona e il grido, scivolando su “d” e su “i”, si allarga su “è” aprendosi un varco a raggiera.

Il Coniglio Corifeo

Il Coniglio Corifeo vede e racconta quanto vede e frappono tra il pubblico e la visione la sua voce. Il pubblico ascolta innanzi tutto la qualità del suo timbro, la qualità eunuca e suadente della sua voce. La voce diviene a sua volta un corpo fisico che si lascia vedere, in una distanza dalla rappresentazione che lo spettatore percepisce come un ulteriore centro focale, prima ancora dell’oggetto del discorso del Corifeo. Ma è bene che faccia qualche esempio perché su un palco niente mi risulta più futile di una teoria che non sia armata di una prassi.

Il Coniglio Corifeo ha per sua natura una voce codarda. La visione è già lì, nel suo timbro. C’è una natura infida e scivolosa nelle sue parole. È l’arte pornografica dell’inflessione. Unge e spande il suo olio. Perverte le parole e le rende avvolgenti e melliflue. In questa esposizione pulviscolare è meglio portare alcuni esempi della tecnica del timbro a partire dalla prima frase:

Già dieci anni.
Allora Menelao re e Agamennone
scossero dal nostro lido lo sforzo argivo,
mille, mille navi.

Il monosillabo accentato iniziale “già” è una scossa che elettrizza anche le parole “dieci” e “anni” che, non essendo monosillabiche, lo diventano. Subiscono una contrazione e si ode: “diec” e “an”. “Allora” distende la tensione iniziale scatenata da “già”. E la parola passe-partout di chi racconta e per questo deve essere comprensibile e il tempo rallentato. La parola successiva è unita alla sua seguente con uno spostamento di accenti: “Menelaoré”. Quindi il Coniglio allunga le vocali di “A-ga-meNNNNNònnnn-né” restituendo a quel nome una rotondità propria. Il Corifeo sta parlando del suo re. È il suo re e la palatale “n” e la labiale “m” sono i fiori grassi e goffi dell’amore che il Corifeo sembra provare veramente nei confronti del suo padrone. E dura la “c” di “scossero”, perciò, come una detonazione, ha un’eco nelle doppie “ss”, “dal nostro lido lo sforzo argivo, mille, mille navi” è un rotolamento precipitoso in discesa. Quindi:

Dal sangue acceso un alto grido: “Guerra!”
Rapaci, allo scatto, gorgo ossessivo
di giri a picco sul covo.

La “d” di “dal sangue acceso” è grave, percussiva, e rimbalza sulle “a” di ogni parola successiva: “Rapaci allo scatto...”; è una frase pronunciata come se fosse un’unica parola. Il timbro articola le spazature e la voce è qui un corpo felino che si inarca per scattare improvviso. E su “covo” s’arresta lo scatto. Lo spettatore vede la figura poetica così concreta da perdere la sua appartenenza al genere. Non c’è più poesia e letteratura, ma il raggiungimento della realtà costituita dalla parola che il Corifeo pronuncia. Lo spettatore, attraverso la tecnica dei timbri, può intuire la natura abissale delle parole, le quali, inaspettatamente, lo possono raggiungere attraverso la via della materia. Via di commozione, che non è più quella dell’oggetto, perché viene scavalcato. Irradiare dall’interno i corpi: questo sarà l’unico problema della bocca su un palcoscenico.

In questo periodo, quando sono sola su un palcoscenico, i pezzi delle parole e i monosillabi m’investono con la violenza dell’urto del muso di un’automobile e mi pare che in questo ogni lettera dell’alfabeto (qualunque esso sia) abbia un’immagine precisa da farmi vedere e contemplare. Come un avvertimento. Non sopporto tuttavia il suono fittizio e falso che producono; anzi, quando pronuncio i singoli fonemi provo un profondo senso di déjà-vu. Ogni virtuosismo ginnico della gola rimane sordo di fronte al grande scandalo di dover parlare. Può essere patetico, ma sono i fonemi che fanno suonare me e non io loro.

Aborrisco ogni sperimentazione vocalica che finisce con il diventare la consolazione di aver capito l’arcano delle parole, mentre invece non esiste alcun segreto.

Romeo Castellucci

CACOFONIA PER UNA MESSA IN SCENA: *GIULIO CESARE*⁸

Profeta di una nuova voce

Chiedere l'aiuto a un laringectomizzato, come profeta di una nuova voce, come mistagogo. Rinata, iniziata, perciò. Concedergli il posto d'onore (l'orazione d'Antonio, insomma), il nucleo stesso di tutto quanto il lavoro. Lui ha tutta l'autorità per questo. Interpretare, in questo senso, il contenuto retorico di questo testo. Le figure retoriche hanno sempre un corpo che patisce nello sguardo degli altri. La parola di cemento cade giù. E ciò mi sorprende. Il corpo di Cristo come l'esperimento retorico più meraviglioso. Amo questo esempio. Il suo minimo palcoscenico. Un palco che coincide perfettamente con un corpo. Un palco che è corpo, finalmente, muto!

Non c'è palco senza chiodi e martello: i macchinisti come gli aguzzini... Una ricerca per la quale ci si è dotati di apparecchi foniatrici che possano visualizzare non più il corpo, ma addirittura la carne delle parole. C'è un endoscopio che l'attore si inserisce in una narice e che permette di vedere il viaggio a ritroso della voce fino alla soglia delle corde vocali. Una proiezione centrale permetterà la visione della gola da cui esce la voce: il boccascena diventa una bocca e lascia vedere sul suo fondo le corde vocali, permettendoci di arrivare a una letteralità che diventa vertigine. L'immagine vista realizza infatti la totale coincidenza fra la parola e la sua visione (la visione della sua origine carnale) e produce uno sbandamento perché non si sa più bene qual è la parte che prevale: se la lettera detta, o la veduta della lettera.

Cose udite

Respirare elio per aumentare al massimo le alte frequenze della voce. Una macchinetta elettrica con un eccentrico in ottone di 50 grammi che, applicata alla gola, sbatte la glottide, la faringe e la cartilagine della laringe. Il collo come un tamburo. Usarlo come un tamburo. Tutto un letto di Procuste per la voce. Frequenze a 19 Hz. Le voci usate aldilà di un muro. La voce rossa è possibile?

Sapete che esistono anche le "false corde vocali"? E ciò, non è istruttivo? Qualcuno riesce anche a parlarci.

Come se

Come se questi sistemi, sofisticati e puerili, sostituissero le figure della retorica classica; il discorso fosse solo un esoscheletro; le parole stesse fossero sottoposte alle "azioni fisiche" di "...vskij" che svuotano il testo. Ma sono mezzi che conducono spiriti: la polvere della voce. Tutti i morti della voce. Un viaggio nel tempo del teatro. Far scoppiare una bolla di memoria, supponiamo a un secolo fa, nell'epoca eroica e marrone del teatro. I gesti retorici raccoman-

⁸ Estratto da R. Castellucci, *Cacofonia per una messa in scena: Giulio Cesare*, in *Epopea della polvere*, cit., p. 208.

dati da Quintiliano agli oratori sono gravidi di futuro e sono pieni di corpo. Il popolo è un cumulo di scarpe rubate a qualche vivente. Il motivo dell'insonnia di Bruto e di tutti i sonni interrotti in tutto il dramma. Non si dorme mai, oppure il sonno è interrotto da presagi, visioni, fantasmi. Il motivo dell'epilessia di Giulio Cesare.

Chiara Guidi

LE PAROLE DELLA GENESI⁹

Nota a *Genesi*

L'incipit dello spettacolo Genesi. From the museum of sleep (1999)¹⁰, che chiude l'Epopea delle Polvere, recitato nella lingua originale che è l'ebraico, evoca ancora una volta l'architettura musicale della parola e non il suo senso. Quella parola, in origine, doveva avere un senso proprio nell'acusticità. Nel celebre saggio Il nome di Dio e la teoria cabalistica del linguaggio, Gershom Scholem scrive: "Verità, nel senso ebraico originario, era la parola di Dio percepibile acusticamente, cioè nel linguaggio. La rivelazione, secondo la dottrina della Sinagoga, è un evento acustico, non visivo, o per lo meno ha luogo in una sfera connessa metafisicamente con la dimensione acustica, sensoriale. Questo carattere viene sottolineato di continuo richiamando le parole della Torah (Dt 4, 12): 'Non avete visto alcuna immagine – soltanto una voce'¹¹.

Nella tradizione ebraica la rivelazione è un evento sonoro connesso metafisicamente a una sfera acustica. Si affonda, quindi, in una memoria o in stadio primevo del linguaggio. Un gesto 'genesico', la lingua di Adamo allorché nominò per la prima volta le cose. (Lucia Amara)

Questo il mio punto di partenza: le prime parole del libro della Genesi devono essere pronunciate in ebraico. Ho lavorato, per questo, con una studiosa di ebraico; le ho fatto trascrivere i caratteri ebraici del testo in quelli latini. Ho ingrandito le pagine per vedere facilmente le parole che mi apparivano totalmente astratte. Non una di esse era, per me, riconducibile a un senso. Erano pura sonorità.

Con la studiosa ho poi iniziato a leggere e a imparare certe pronunce, come quelle aspirate e, soprattutto, quelle gutturali. Quindi è arrivato Franco Pistoni, e anche lui ha letto con l'ebraista il testo, al fine di acquisire familiarità

⁹ C. Guidi, *Le parole della Genesi*, in *Epopea della polvere*, cit., pp. 266-270.

¹⁰ *Genesi. From the museum of sleep*, drammaturgia e regia di Romeo Castellucci, partitura vocale e ritmo drammatico di Chiara Guidi, musiche originali di Scott Gibbons, coreutica di Claudia Castellucci. Amsterdam, "Holland Festival", TTA Theatre Westergas Fabriek (5 maggio 1999).

¹¹ G. Scholem, *Il nome di Dio e la teoria cabalistica del linguaggio*, Milano, Adelphi, 2005, p. 11.

con la lingua semita. Non abbiamo mai chiesto la traduzione dei termini, ma ci siamo subito preoccupati che la sonorità delle aspirate e delle gutturali fosse perfetta. Quando la conoscenza delle parole era tale che la lettura procedeva spedita, ci siamo fermati. Era maturo il tempo per iniziare il lavoro di architettura musicale del testo: dovevamo destarlo dall'inerzia in cui giaceva.

I Strofa

I versetto "Berèsit (pausa) Berèsit bara (pausa) Berèsit bara elohim (pausa)"

Lucifero dà inizio alla conferenza, ma è assorto. Il suo nome non è mai pronunciato. Un pensiero lo ipnotizza e lo raggela. E forse il "radium", oppure la forza radiante della parola stessa che sta ruminando. Parola dal potere creante. Radiazione della creazione. La melanconia colora il suo essere, e diventa la chiave ritmica della costellazione sonora di questo brano. Alcune persone lo ascoltano, ma, per lui, è come se non ci fosse nessuno. La prima parola si forma e forma le altre. Produce un movimento che non potrà più arrestarsi sino alla fine dei tempi. Se non ci fosse Berèsit" non ci sarebbe "bara"; se non ci fosse "bara" non ci sarebbe "elohim". Lucifero recita la prima parola di Dio: "Berèsit" ("in principio"). Poi si ferma. La ripete e ne affiora un'altra: "bara", quindi si ferma ancora. Le ripete ancora entrambe e ne emerge una terza: "elohim". Tutto tace. La recitazione forma una catena. Le pause dopo la prima, dopo le prime due e dopo le prime tre parole sono lo spazio che circonda la materia. Lì, tutto è nero e fuori del tempo, nell'attesa di un'altra contrazione uterina. Le tre parole, generate dalla bocca di Franco, sono dolorose. Egli si sveglia dal suo torpore iniziale deglutendo e inspirando dal naso. Si accorge di chi lo ascolta e incomincia ad aver timore: la nostalgia che porta lo rende debole rispetto alle parole che pronuncia e ai suoi uditori. Non riesce a mascherarla ed è alla mercé del suo stato.

Et-hassciamàim veèt ha/àretz

Il versetto "Veha/àretz haità tòhu vavòhu vehòsceg al-pnè tehòm"

La "Et" insieme alle due "s" di "hassciamàim" permettono di uscire dal torpore iniziale, così che non ci sono pause sino al primo "àretz". Questa ultima parola va rallentata affinché possa sorprenderci ancora, dopo aver sillabato "Veha", nel ritrovarla all'inizio del secondo versetto. La sillabazione di "Vena" è come una doppia e veloce battitura di mani. Serve per stabilire il tempo, "àretz" deve raggiungere "tòhu", ma è troppo grave perciò "haità", pronunciata come una boccata d'ossigeno, media, con la sua intonazione e il suo timbro, l'altezza delle parole che la circondano.

"Tòhu vavòhu" sono parole di vertigine, che evocano una potenza primordiale proprio grazie a "tò", a "vò" e a "hu", che obbligano la bocca ad assumere, per qualche frazione di secondo, la forma dell'uovo. Una melodia lontana le congiunge, così che passato, presente e futuro si annullano. Attraverso queste due parole, che per come sono pronunciate sembrano tre, dalla cavità orale di Franco esce aria, molta aria. Dio non si fa trovare: è come se si ritraesse nel suo proprio essere, per lasciare nell'abbandono l'esiliato Lucifero. E l'invocazione melodica, appena abbozzata in "tòhu vavòhu", è spezzata dal crepitio della "c"

di “vehòsec”, per il colpo della “p” di “al-pnè” e per la “t” e la “m” finale di “te-hòm” che, con un tonfo in ritardo, chiude con un leggero movimento a spirale la frase. E ancora una volta Lucifero, qui, deglutisce per reprimere le lacrime.

Ritornello

V versetto “Vaihi-erev vaihi-vòcher, iom ehad”

Il pianto di Lucifero è mal velato e, in “ihi”, lo si riconosce. Proprio lì, in “ihi”, il timbro diventa stridulo, altissimo. E un timbro senza connotati sessuali e senza età. La voce non restituisce un corpo, ma esce dall’organismo. Le diastole e le sistole del ritmo riescono a mettere in fuga il corpo. Resta la carne viva e i nervi, perciò un’onda nervosa colpisce “iom” e “ehad”. Le lunghe mani scheletriche di Franco si muovono continuamente. Sono esse a dirigere questa fuga.

II Strofa

VI versetto “Vaiiòmer eloim iehi rachia betòg hammàim vihi mavdil ben màim lamàim”

Non dobbiamo dimenticare il punto di partenza: Lucifero sta tenendo una conferenza, perciò il tono assunto è quello della spiegazione. Gli accenti cadono su “iehi” e su “vihi”, che salgono di tono al punto che la voce diventa un lontano sibilo, fastidioso all’orecchio. In un impeto di desiderio non frenato, la voce si allunga verso l’alto. Ma non c’è alcuna risposta dall’alto per Lucifero, che lentamente abbassa i timbri e i volumi della voce sillabando “mavdil ben màim lamàim”. Sono tre scalini regolari, ma “lamàim” ha la forza di una spinta. Il ritmo della discesa diventa più violento. La voce glissa su “àim” che conferisce, così, alla parola successiva, un nuovo stato.

VII versetto “Vaiia/as elohim et -harachia vaiiavdèlben hammàim ascèr mittàhat larachia uvèn”

Il ritmo diventa concitato. La “as” di “vaiia/as” è una spinta improvvisa alle spalle di “elohim”. È la rottura ritmica di una bestemmia. Si accanisce facendo sempre cadere l’accento dopo ogni tre sillabe. Sono destri e sinistri sferzati contro Dio. Cambia solo “ascèr” perché il colpo va a vuoto. La bocca è aperta per le numerose “va” o “as”, “ha” o “ia”, “ra” o “av”, “ma” o “am”, “la” o “ta”. Non ci sono pause. Dopo “larachia” un arresto improvviso: si apre un uscio lungo e stretto. Cigola “uvèn”. Pausa carica d’attesa. Non entrerà mai nessuno. “hammàim ascèr mittàhat larachia uvèn” sono ritmicamente altri sinistri e altri destri ancor più serrati nel desiderio di ricevere una risposta, una presenza. Ma “vaihi” distende il corpo, alza di timbro e allenta lo slancio. E come se Lucifero vedesse se stesso prima di cadere su “cen”. Non ci sarà mai il contrattacco.

VIII versetto “Vaiicra elohim larachia sciamàim”

La “ra” finale della prima parola, la “hi” della seconda, la “ia” della terza e la “mà” della quarta sono emissioni di aria che devono svuotare i polmoni. La parola è deformata dal respiro che crea delle sacche, in eccesso, di alito. E un

tentacolo della consonante che cerca di afferrare o di abbracciare, oppure è la parola stessa che si dilata in un punto per ricadere al suo interno.

Ritornello

“Vaihi-erev vaihi-vocher iom sceni”

Si ripropone la melodia del ritornello che evoca il pianto, soprattutto in “vìhi”. Il respiro sonoro avvolge le parole e pare un canto, ma canto non è; e pare un pianto, ma pianto non è. La voce alza il suo timbro, il collo di Franco si allunga, la testa si torce come un cavicchio per toccare l'impossibile; ed “erev” è udibile a malapena.

XII versetto “Vattotzéha/àretz désce-ésev masria-séra leminéhu. Ve/étz osé-perì ascér sar/òvò leminéhu”

Il respiro si fa spezzato come quello di un cane mastino che si riposa dopo una corsa sotto il sole. La sillabazione è forte e, nonostante l'accentazione regolare, il respiro frammentato la rende imprevedibile. Pare un gioco di combinazione delle lettere che suonano tutte uguali, come colpi su un bidone. Le lettere sono gettate in un disordine apparente. Pare tutto rimpastato, come un ritorno alla materia prima. Per due volte “néhu” di “leminéhu” si stacca dalla tensione che scorre da una sillaba all'altra. Parliamo degli animali, quando nella foga della loro voracità, interrompono per un attimo di mangiare e guardano con occhi assenti e con la bocca sbavata, colui che li osserva.

“Vaiiàr elohim chi-tòv”

Solo “Variar” è sillabato e tronca il suono “r” per legare “elohim”. Ancora una volta la “tòv” di “chi-tòv” chiude il versetto con il colpo “t” che va a formare una spirale su “ov”.

Ritornello

XIII versetto “Vaihi-érev vaihi-vòcher: iòm scelisì”

Il timbro si alza, il collo si allunga, gli occhi si chiudono per lo sforzo di custodire con la voce l'indicibile. Un melodico e ormai riconoscibile gemito chiude la conferenza. Le mani solo ora si fermano.

Gli uomini e Madame Curie sul fondo applaudono e Lucifero chiude il suo plico, mette il cappello e prende in mano i guanti. Vorrebbe andarsene subito, ma la signora gli si avvicina e gli indica due aste verticali e parallele molto alte e strette. Tutti puntano il dito contro di esse. E come fosse un monito “...non uscirai da qui se non passerai da lì, dalla porta stretta”. Lucifero tenta, ma per poterlo fare deve togliere uno dopo l'altro tutti gli indumenti. Un belato di montone lo accompagna insieme a un coro di uomini che partecipano a una liturgia. Riesce a passare. Cade dentro al grido che lancia: “Vaiiomer elohim”. Buio. Rumori sgradevoli e insopportabili precedono il ricomparire del corpo di Lucifero. E un'ombra sulla garza. I gesti e i movimenti sembrano dettati dalle azioni di uno che, nel buio, lo sta torturando, e la voce qua e là riesce a malapena a restituire la forma delle consonanti che pronuncia. Tutto ribolle. Acido e fuoco sembrano tormentarlo. Lucifero si gratta per un forte prurito. Si

mette carponi e poi si solleva tirandosi per i capelli. E un albero scheletrico. Le dita delle mani si intrecciano con quelle dei piedi. Si riattiva la circolazione di un piede e cammina a ritroso come se si allontanasse terrorizzato da qualcosa. Si preme il ventre come se provasse un dolore profondo. Si porta le mani sui reni contraendo la bocca. Si pettina furiosamente e ripetutamente. Il corpo e il verso sono quelli del maiale. Poi è come se avesse la lingua gonfia. Brividi in tutto il corpo. Balza in avanti come se avesse ricevuto una spinta. Tutto è confuso. Ciò che dice non si sente e la voce attacca e ferisce. Graffi, colpi e cadute. Cerca di leccarsi il gomito. Dice “no” con la testa e poi dice “sì “. Poi ancora “no”. La mano destra si alza e si allunga, e Lucifero la guarda. Fa la stessa cosa con la sinistra. Ripete molte volte “Do Don, Do Don”: la testa è il batacchio della vecchia campana crepata.

Lo scontro è finito e Lucifero può sedersi a terra con le rotule e le mani davanti alla faccia. Gradualmente tutto decade e si riassetta: i volumi si abbassano, le luci si restringono, i riverberi diminuiscono, le distorsioni squassanti si acquietano. Il passaggio della porta ha scatenato una reazione chimica e ora si è consumata. Tutto si decanta. Lucifero è altrove e ripete, accentuandone la melodia, un ritornello che, come quelli precedenti, adotta la tecnica liturgica della “cantillazione”.

Ritornello

XXXI versetto “Vaihi-érev vaihi- vòcheriòm hasscisci”

Si spegne la luce e Lucifero canta la solita nenia che ricorda l’antico canto funebre ebraico, il Kaddish.

Note tecniche

1) Le parole sono come le molecole della chimica organica. Ciò che conta è il legame, il modo di combinare, in infinite varianti, il mondo della materia. E una questione di connessioni. Carbonio, idrogeno, ossigeno. Il vero artificio sarà l’artificio di una funzione genitiva ricreata. La regola è plastica perché è la materia che la torce. Pause ritmiche spezzano la linearità logica e meccanica della prosa in una rottura del periodare. Ogni pausa ritmica produce deviazioni immaginative e, imprimendo alle frasi toni diversi e voci dissonanti, non si ha più un concatenamento prevedibile dei periodi. Ogni frase accenna a un ritmo che rimane sospeso. Quello che conta è l’impulso del momento e non una persuasiva conclusione.

2) Il ritmo della caduta deve farsi impreveduto come il tempo del singulto. Più cadute successive permettono di passare da una parola all’altra velocemente. Ma la frammentarietà della caduta va subito negata sostituendo il colpo della caduta con la morbidezza della scivolata che nasconde le pause. Si passa così da una parola all’altra con un andamento morbido che attrae un fonema nell’altro.

3) Alla fine il disegno che nasce dai fonemi deve essere imprevedibile per

l'orecchio. È bene nascondere l'architettura là dove si fa troppo manifesta e caratteristica, così da diventare immediatamente banale nella sua intelligibilità. La caratterizzazione concentra l'attenzione solo sulla tecnica. Se invece la tecnica si nasconde, rivela il significato di quelle stesse parole che vengono pronunciate senza pensare al loro significato.

4) Saltare, pizzicare, oppure legare, sono strategie della pausa intesa come buco. Questo buco può spezzare la parola o separare le parole tra loro. Il buco è la fonte del respiro; e mentre respiro, penso a dove collocare il buco successivo e a come raggiungerlo. E il respiro che costruisce l'architettura sui fonemi concatenati tra buco e buco. Il veicolo di questa architettura congegnata dal respiro è il timbro che addensa l'emozione nelle propria grana vocalica.

ETICA DELLA VOCE

Claudia Castellucci e Chiara Guidi in conversazione con Joe Kelleher¹²

Il dialogo che segue, già apparso in "Performance Research", ha avuto luogo in occasione della presentazione al Conway Hall di Londra di Uovo di bocca (2001), lettura drammatica della Societas Raffaello Sanzio, basata su un testo omonimo di Claudia Castellucci¹³.

Una giovane donna lascia sospesa nel centro dello spazio l'impronta della sua cavità buccale, cristallizzata nell'alginato di sodio. È l'uovo di bocca. Per tutto il tempo della lettura, esso rappresenta il nucleo "classico" del centro dello spazio, che s'identifica in ciò che per antonomasia corpo non ha: la voce. La partitura vocale e il ritmo drammatico, ideati da Chiara Guidi e incarnati dalle interpreti, danno vita a una lettura incalzante, segnata dal continuo avvicinarsi di quesiti rivolti a una misteriosa divinità. Accanto alle voci, si mescolano suoni di frontiera, rumori di fabbrica, echi di guerra. La scena diviene un immenso uovo simile a una "bocca" in procinto di emettere suoni.

Subito dopo la performance Joe Kelleher coordinò una conversazione pubblica con Claudia Castellucci e Chiara Guidi sul tema dell'etica della voce.

JOE KELLEHER: Vorrei partire con una domanda di etica, non tanto per sollevare una questione di etica della voce, quanto piuttosto per riflettere su un'idea di etica del discorso, pensando la voce in relazione al linguaggio e al testo. Vorrei approcciare le questioni attraverso la nozione di presenza. Mi piacerebbe considerare la condizione del vostro essere qui con noi, e pensare alla performance – come nel caso di quella di cui siamo stati testimoni – che

¹² Il presente dialogo, rivisto in alcuni passaggi, è stato pubblicato in *Ethics of voice. Claudia Castellucci and Chiara Guidi in conversation with Joe Kelleher*, in "Performance Research", n. 9(4), 2004, pp. 111-115.

¹³ C. Castellucci, *Uovo di bocca. Scritti lirici e drammatici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

realmente “è” qui, e ora.

Tendiamo a pensare alla voce privilegiando l’aspetto della presenza. Ma con la voce si può barare. Pensiamo a un testo come *L’ultimo nastro di Krapp* di Beckett, dove, insieme al protagonista, ascoltiamo un sé al passato che non è presente, anche se siamo in grado di sentire una voce. Crediamo che se la voce è qui forse anche chi la pronuncia è qui.

Seguendo questo orizzonte di riflessione, il fatto che voi siate qui è, in qualche modo, un di più per il nostro incontro con le vostre voci. In termini di considerazioni etiche, questa può essere una questione che ha a che fare non tanto con il concetto di “alterità” quanto con una “logica della sovrabbondanza”¹⁴. Vorrei, quindi, invocare il pensiero del filosofo Emmanuel Lévinas. C’è un passaggio in *Totalità e Infinito*, dove Lévinas scrive che il parlante diventa uno che “assiste alla propria manifestazione. Il suo essere si realizza in questa presenza”¹⁵. Egli parla di una “franchezza della rivelazione”¹⁶. “Il discorso – afferma – consiste nel manifestare se stessi in relazione al discorso; è un insegnamento”.

Nella parola “presenza” risuonano una pluralità di cose. Risuona l’attesa, la pazienza, la vigilanza, l’essere pronti a ripetere da capo ciò che è già stato fatto, il rinnovare la promessa, il prendersi cura, il prestare attenzione alle cose. Allo stesso tempo questo partecipare al proprio manifestarsi offre più di quanto siamo in grado di cogliere sul piano della comprensione di ciò che viene detto. Quindi, così come accade nell’*aver cura*, potremmo pensare alla performance come qualcosa che non si offre per un abbraccio. Se questa performance è un *insegnamento* si tratta di una pedagogia dura.

Vorrei, a questo punto, aprire la conversazione per riflettere sui modi del vostro essere qui, del vostro essere in scena per noi, che potrebbe essere pensato come la condizione di essere presenti e al servizio del vostro testo.

CLAUDIA CASTELLUCCI: In effetti, è strano parlare subito dopo l’esecuzione. Si tratta di due modi completamente diversi di parlare. Il primo è indipendente, mentre il secondo si carica di una funzione comunicativa.

Il problema etico per quanto riguarda la voce nella performance – o almeno così mi sembra – è quello di separare la voce dal problema della comunicazione. Il vero problema etico – sento – per il teatro oggi è come investigare fino in fondo la specificità del proprio linguaggio senza alcuna preoccupazione di essere capito o tradotto, senza alcuna preoccupazione di ordine comunicativo. Piuttosto è necessario connettersi a una forma di comprensione immediata. Qualcosa che passa attraverso il corpo. Il corpo è, però, un concetto enigmatico. Non è semplicemente una massa individuale di sensazioni; lo penso piuttosto come aggregatore dell’enigma di tutto ciò che esiste, dell’enigma stesso della nascita. Mi ha sempre colpito la frase di Spinoza in *Etica* quando afferma

¹⁴ Cfr. P. Ricoeur, *Amore e giustizia*, Brescia, Morcelliana, 2000, p. 35.

¹⁵ E. Lévinas, *Totalità e Infinito. Saggio sull’esteriorità*, (1969), a cura di A. Dall’Asta, introduzione di S. Petrosino, Milano, Jaca Book, 1990, p. 97.

¹⁶ *Ibidem*.

che “nessuno sa ciò che può il corpo”¹⁷.

Rispetto alla performance di oggi, l’aspetto più interessante per noi, era di poterla presentare a Londra in lingua italiana, senza che il pubblico fosse costretto leggere in simultanea la traduzione inglese del testo.

C’è una forma di vocalità che è puro suono. Vi è un’altra forma di vocalità che è suono articolato e che comprendo perché è la mia lingua. Infine c’è il suono articolato che noi riconosciamo come lingua, anche se non lo comprendiamo, perché è un altro linguaggio rispetto al nostro. Quest’ultimo modo di concepire la vocalità è quello che più ci interessa, e che resta valido anche quando recitiamo nel paese che non capisce il nostro linguaggio. E questo accade perché è ovvio che si sta parlando una lingua, che può non essere compresa, ma chiaramente è una lingua. Ciò che più conta è la materialità delle parole. C’è una tradizione nel teatro che disciplina le parole, la cui *raison d’être* si connette esclusivamente al piano della significazione. Questo è un pensiero a noi estraneo perché non consideriamo il nostro teatro un ramo della letteratura. Le parole che usiamo non sono solo elementi significanti, ma anche corpo e materia. Questo modo di concepire le parole ha – o almeno così credo – un obiettivo anche pragmatico, quello di interrompere l’autorità della storia, di sospendere la logica consequenziale di causa-effetto, e di spezzare la concezione della struttura ad albero della conoscenza, con le sue radici, il tronco, i suoi rami, e poi i rami ramificati in altri rami. Questo approccio ci obbliga a guardare verso un’altra forma di coerenza, verso un’altra forma di logica che attiva un’apertura, un modo di essere totalmente disposti al futuro.

CHIARA GUIDI: Vorrei iniziare da quello che Joe ha detto sull’essere qui ora. Io credo che la nostra presenza coincida con quella di ambasciatori della forma. Sono affascinata dal lavoro della voce. È qualcosa che mi ha marchiato nel corso degli anni. La cosa che mi interessa della voce è la peculiarità che essa ha di tendere, senza sosta, verso un luogo dove tutto è possibile; e lì applicare un ritmo, perché il ritmo – con la sua capacità di vibrare, di risuonare – è l’unità fondamentale della sensazione. La forma, che questo ritmo dà alla luce, è una forma che tuttavia non ha alcun rispetto per l’individualità di chi parla. Si tratta piuttosto di una forma universale, che è alle spalle, che è nata da un processo di amnesia. Non credo, infatti, che sia possibile inventare una forma.

Una forma – come nel caso del testo particolare che avete sentito – è qualcosa che nasce dalla misurazione, dalla geometria, dal calcolo, dalla tecnica. La misura ritmica è legata alla retorica. Ma si tratta di una misurazione che nasce essa stessa – come ho già detto – dall’amnesia, cioè dal nucleo più profondo della memoria. E le forme più potenti che nascono dall’amnesia sono forme senza nome che devono essere rinominate. Così si determina una super-realtà, un super-testo, una super-tecnica.

¹⁷ B. Spinoza, *Etica* (1677), a cura di P. Sensi, Roma, Armando Editore, 2008, p. 134. Cfr. Parte 3, proposizione 2: “Nessuno, infatti, ha conosciuto finora in modo tanto accurato da poterne spiegare tutte le funzioni per non dire che nei bruti si osservano molte cose che superano di gran lunga la sagacia umana, e che i sonnambuli nel sonno fanno moltissime cose che da svegli non oserebbero fare; ciò dimostra a sufficienza che il corpo stesso per le sole leggi della natura, può fare molte cose di cui la sua stessa mente si stupisce”.

La voce è una questione molto complessa. La voce è timbro, ritmo, melodia, matematica. La voce si apre a una moltitudine di eventi. Ma la cosa notevole è che il momento in cui apro la mia bocca e proietto verso fuori il mio discorso, questa azione diventa immediatamente un super-atto, che è completamente assorbito da un modo formalizzato che mi restituisce, alla fine, la rivelazione concreta dell'idea originale, ora in forma di musica, ora secondo suoni ritmici, percussivi, modellati.

Non sono sicura che la frase sia giusta, ma mi piacerebbe suggerire l'espressione: "etica del timbro". Ciò comporterebbe la possibilità di leggere attraverso il timbro, attraverso il tono vocale, non per scovare qualcosa di nascosto – sarebbe banale – ma per registrare qualcosa che si rivela esclusivamente nei nostri corpi in un secondo momento. In termini di linguaggio, la voce è un veicolo di comunicazione. Il timbro, invece, conferisce alle parole una qualità espressiva che, di per sé, rappresenta una negazione del credito di verità della parola se avulsa dalla preoccupazione del modo in cui vengono pronunciate. Così, in modo simile, il ritmo è una condizione necessaria per consentire all'idea del testo di emergere. Chi apre la bocca in teatro si assume una grande responsabilità.

JOE KELLEHER: Claudia ha parlato della sospensione dell'autorità della storia, di una sospensione della logica di causa-effetto. Sento che ciò che è in gioco è una gara, una gara di potere. Chiara ha parlato dei performer come ambasciatori di una rivelazione, che marcano la loro funzione articolando una propria retorica. E quando penso alla retorica nello spazio pubblico, ancora una volta penso a una gara. Forse il pensiero di un gara retorica potrebbe essere messo in relazione con le riflessioni contenute nel testo *L'adolescente sulla torre d'avorio*, che avete presentato questo pomeriggio. Questo brano mi fa pensare all'ultima registrazione radiofonica di Antonin Artaud, *Per farla finita con il giudizio di dio*. Anche in quel testo c'è una gara. Anche lì c'è una voce che si rivolge a una divinità, a un potere superbo che si rifiuta di rispondere, perché non può o perché non vuole. Potremmo pensare al testo di Artaud come al tentativo di raggiungere una certa autonomia o un'espressione di vita autonoma. Ma questa sarà un'autonomia difficile da ottenere, continuamente ossessionata dalla presenza della divinità. Ancora una volta, mi riferisco al discorso di Claudia sulla sospensione delle autorità rispetto alle stigmate del giudizio, e alla metafora di Chiara degli ambasciatori. L'invito, allora, è a riflettere sulla gara retorica, o sul conflitto che si compie qui (come nella vita).

CHIARA GUIDI: Credo che in ogni situazione, dove ci sono un palco e un pubblico, sia in atto sempre una questione riguardante la tecnica. La tecnica è dove l'idea comincia. O meglio, la tecnica è l'arma dell'idea.

Hai chiesto informazioni sul testo che abbiamo presentato in questo luogo particolare. In effetti, oggi stavo pensando a questo testo in questo luogo, e credo che la questione possa essere compresa meglio da un punto di vista tecnico. Nel momento in cui il testo appare per essere dato sul palco crea pause, vuoti e pieni. Questi aspetti sono in stretta relazione con strategie precise. Non

intendo dire strategie politiche, o strategie retoriche, anche se queste potrebbero essere trasformate, su altri piani, in strategie politiche. Io credo che la tecnica sia l'arma delle idee, e che l'idea renda possibile il superamento della tecnica stessa. Non sto parlando della trasformazione della voce in una sorta di ginnastica vocale, in tal caso non sarebbe altro che un eccesso di sperimentalismo vocale; penso piuttosto a una tecnica capace di far accadere un'azione drammatica mettendo insieme il respiro del performer con la persona che lo ascolta. È una questione drammaturgica che lega insieme l'idea di teatro con l'idea di società. È, quindi, un concetto molto ampio, un modo dell'imitazione che infesta tutto, qualsiasi cosa tu possa pensare... scarpe di cuoio, gomma, un raffreddore. So che i miei esempi sono banali, ma il più banale dei dettagli, ha un legame stretto con la vita. Quanto più banali sono le materie prime, tanto più la capacità tecnica – questa capacità di sputare fuori la vita e la presenza in un processo ritmico – ha la possibilità di diventare veramente una super-tecnica e di trasformare ciò che è reale in una super-realtà. Essere lontani dalla realtà non è una fuga dal reale se è in questione la possibilità di creare una seconda realtà. Domande relative alla tecnica sono molto importanti. La tecnica è la capacità di tenere il pubblico, di unire il pubblico, senza offrire alcuna possibilità di fuga determinata dalla sua stessa debolezza. E queste sono questioni davvero politiche.

CLAUDIA CASTELLUCCI: Le parole di Joe mi hanno fatto riflettere sulla nozione di conflitto nella realtà contemporanea. Sto pensando proprio a questo dal momento che, più di ogni altra forma artistica, la nostra è un'arte che mima la realtà. Ci occupiamo di personificazione, simbolo, ripetizione, performance, superficie. Questi – senza eccezione – sono tutti termini impiegati nella retorica politica contemporanea. Lo abbiamo visto di nuovo nella recente guerra in Iraq. Per quanto riguarda, poi, questo nostro lavoro, che utilizza strumenti comuni alla retorica politica – elementi che appaiono anche nei discorsi etici – penso che non dobbiamo avere paura di confrontarci con il potere, con il potere mondano sul suo stesso terreno. Ma la nostra deve essere una sfida sempre in movimento. Non si può mai essere contenti di stare fermi. Altrimenti saremmo soggetti a un'etica antica quanto l'arca, nata da formule di auto-consolazione, atteggiamento che considera l'arte come un atto di auto-justificazione semplicemente in virtù del suo essere superiore a tutte le altre forme. Siamo sullo stesso terreno del potere mondano e parte dello stesso sistema umano. Dobbiamo sempre essere consapevoli di questo. Tuttavia, il nostro compito non è di stabilire una differenza tra teatro e potere, né di porre un problema di comunicazione. Piuttosto, il nostro compito è quello di esprimere un'idea. Il nostro compito è quello di rivelare, di aprire, perché i conflitti politici contemporanei riguardano essenzialmente l'imposizione e la chiusura di certe prospettive di pensiero.

CHIARA GUIDI: Credo che quello che ha detto ora Claudia sia la sintesi della nostra conversazione. Tutto gira intorno al termine 'rivelazione'. Ciò che sembra emergere da quanto abbiamo detto sin qui, è una nozione di didattica,

didattica in termini di rivelazione di un'idea. Credo – e questa non è una critica, ma una considerazione – che la rivelazione debba essere principalmente rivelazione di una forma. E che non possa ridursi a un semplice contenuto, sia esso il contenuto di una dimostrazione o di un processo comunicativo. C'è una sfida fondamentale – e non è un caso che Joe abbia citato Artaud – e cioè che questa forma sia esperita come prossimità alla carne e ai nervi. C'è ancora molto da fare in questa direzione. La nostra preoccupazione è quella di produrre una forma e, quindi, di intrecciare etica ed estetica, perché, se non c'è estetica, non c'è etica.

JOE KELLEHER: Vorrei chiudere su gesto e linguaggio. Giorgio Agamben parla di gestualità come di un'incapacità di linguaggio, di un "essere mancanza di linguaggio"¹⁸. Egli considera il gesto come una "gag" della voce. Altrove parla del linguaggio come "qualcosa che resta"¹⁹. Riflette sui tropi di una lingua morta impiegati dal poeta in una lingua viva, dove qualcosa della morte del linguaggio ri-appare come un'ombra. Potremmo porre in relazione quell'ombra con quello che Chiara definisce "retorica del timbro". Il lavoro del poeta, che incorpora una lingua morta nel seno di una lingua viva, è un modo di testimoniare le ombre dei morti, un modo di testimoniare il silenzio e l'incapacità di parlare. La mia domanda dunque – più che una domanda, un invito – apre a una riflessione su questa nozione di gesto come testimone di qualcosa che è muto nella lingua, o che è difficile esprimere attraverso il linguaggio.

CHIARA GUIDI: Quando c'è un avanti e indietro, un ping-pong tra voce, parola, linguaggio e gesti, e quando il gesto – come nel caso della nostra lettura drammatica – diventa il mezzo per comunicare un ritmo, o indicare una pausa, fissare un'attesa, e quindi costruire una architettura ritmica... beh allora ho la possibilità di cambiare il mio punto di vista. Nel senso che, non appena una forma emerge dal corpo dell'azione, o non appena si compie in modo da essere in grado di uscire dal corpo, di emergere dalla vita del corpo, essa diventa subito qualcosa di schizofrenico. Nel momento in cui utilizzo un gesto, quello stesso gesto mi permette di sentire le parole come se stessi usando le mie orecchie. E così io sento attraverso il gesto. Vi è una sorta di schizofrenia dei sensi, della percezione, della sensazione. Credo che il gesto, il gesto storico, con tutti gli oneri politici che ha prodotto nella storia, debba essere l'equivalente delle parole. Come dice Joe, c'è un passaggio tra parola e gesto, dove il gesto viene purificato in uno stile retorico. Ma la cosa fondamentale, per quanto riguarda la forma è la possibilità di consentire al corpo di emergere dal gesto. Oppure di far emergere tutto il corpo dalla bocca. Come la bocca diventa un corpo, così anche il gesto diventa un corpo. Dunque vi è la possibilità di vedere un supergesto attraverso il momentaneo silenzio delle parole.

¹⁸ G. Agamben, *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 78.

¹⁹ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Chiara Guidi

SULLA TECNICA MOLECOLARE DELLA VOCE. APPUNTI DI ESPERIENZE IN LUOGO DI UNA TEORIA

Da una costola della Tragedia Endogonidia, nel 2005, prende origine un evento scenico in forma di concerto che diviene uno spettacolo autonomo dal titolo The Cryonic Chants²⁰. A dipanare il suono-canto è la combinatoria e l'aggregazione di fonemi non articolati in nessuna lingua conosciuta. La partitura viene scritta arbitrariamente da un capro che tocca le combinazioni proteiche riprodotte su un tappeto e diviene autore del testo della tragedia, la cui etimologia è proprio "canto del capro". Questi esiti si collocano dentro un percorso di studio netto e determinato che vede Chiara Guidi creatrice del ritmo drammaturgico e della composizione vocalica degli spettacoli della Societas Raffaello Sanzio sin dalla sua fondazione. Anche la sua ventennale ricerca sull'infanzia ha sempre custodito la possibilità di sviluppare la voce come stadio prearticolatorio del linguaggio.

Nel 2007 Chiara Guidi coordina il Corso di Alta Formazione "Il verso, il suono articolato, la voce" di ERT Fondazione (Modena), cui segue un'opera di teatro musicale che riprende il modulo del madrigale e del recitare cantato, intitolata Madrigale appena narrabile. Concerto per sedici voci e un violoncello. La parola si genera nel movimento di caduta verso il basso e in questa caduta il testo sfiora appena la narratività aprendo all'emozione di questa genesi. Nel 2009 Chiara Guidi dirige il festival di Santarcangelo, indirizzando la sua cura verso la ricerca dell'oggetto-voce e del suono. Nel 2008 conduce, ancora per ERT, il Corso di Alta Formazione "Tecniche di vocalità molecolare", presentando lo studio Night must fall (Festival Vie, Modena 2008). Del suo percorso di ricerca fanno inoltre parte lo spettacolo Flatlandia (2008), lettura drammatica e musicale del racconto di E. Abbott. Il testo dell'autore vittoriano, fatto di parole geometriche, viene trascritto in una vocalità che disegna volumi, una voce solida e visibile come una materia. Su questo solco i progetti L'ultima volta che vidi mio padre e Ingiuria, con Alexander Balanescu, Blixa Bargeld e Teho Teardo.

Dal 2008, Chiara Guidi cura una rassegna, a Cesena, dal significativo titolo di Mantica. Si convocano il soffio e le virtù vaticinanti della voce, nuclei attorno ai quali il festival genera laboratori, visioni ed eventi vocali.

Il testo inedito che segue tocca alcuni punti nevralgici della ricerca di Chiara Guidi attraverso una serie di luoghi in cui si genera il suono, nuclei sperimentati in modo più intimo, con la sua voce, in una delle ultime produzioni: Relazione sulla verità retrograda della voce.

²⁰ Nel 1999 Chiara Guidi inizia una collaborazione con il compositore statunitense Scott Gibbons, insieme al quale ha fondato per alcuni anni un laboratorio permanente di composizione sonora e vocale e condotto diversi workshop, tra cui *Vox in tragedia* (2002) presso il MCA di Chicago, e ha dato alla luce *The Cryonic Chants*, cfr. il saggio di E. Pitozzi, *The Cryonic Chants. Note sulla costituzione di un "corpo sonoro"*, *infra*, in questo volume, pp. 246-256.

La chiamata dei suoni

Mi capita spesso di annotare inaspettate reazioni che alcuni suoni suscitano nella mia vita, il più delle volte, quando non sono in ascolto. All'improvviso qualcosa s'impone al mio orecchio e divento spettatrice solitaria di un evento che mi chiama. Un lampo sonoro apre la visione del teatro che mi incolla alla sedia immaginaria dello spettatore. Vedo in base a quello che sento, o al contrario mentre vedo sento una musica. È come se mi abitasse un *sentire* musicale che sospende l'ordine dei sensi e li confonde. Come mai certi suoni o rumori mi chiamano? Non lo so. Eppure di tanto in tanto *sento*.

Credo che l'ascolto possa generare delle intuizioni che si rivelano matrici di un pensiero. Per questo prendo appunti e utilizzo queste annotazioni per stare nel teatro. Credo che la tecnica teatrale possa suscitare in colui che guarda una fantasia musicale così viva da non avere neppure la necessità di un suono fisico. Dalla platea lo spettatore può *sentire* un'immagine, coglierne la musica, anche senza una reale messa in scena della materia sonora. Non penso ad un teatro che con il ragionamento predisponesse lo sguardo alla visione. Nel suono ricerco una chiave drammaturgica più preoccupata a manifestare che a rappresentare. La musica è l'arte dell'immaginazione *par excellence*. È l'arte che travalica tutte le frontiere, scevra dai limiti imposti dalle parole, capace istantaneamente di toccare le corde intime dell'esistenza umana.

Vorrei

A volte vorrei essere dentro la musica, come il respiro è dentro la voce. Vorrei guardarla dall'interno. Oppure andare in carne e ossa nel cuore della parola, dove gli strati del tempo sono appoggiati l'uno sull'altro. Vorrei entrare dentro per capire la tecnica di seduzione che opera su di me quando un suono, una voce, una parola mi catturano, per poi agire nel teatro, farne una tecnica per il palcoscenico. Io, forse, nella vita cerco i suoni per capirne le forme, per vederle, disegnarle e imitarle. Lo scopo è inventare *altre* forme. In questa tensione, mi accompagna uno sguardo musicale che si nutre di ascolti. È come vorrei che questo sguardo diventasse lo sguardo dello spettatore che come un bambino prima di ogni cosa agisce coinvolgendo tutti i sensi!

Per i neonati la voce della mamma e il latte sono la stessa cosa. Essi toccano la materia del linguaggio per accedervi all'interno, rompendo l'egemonia della parola. Una gnosi epidermica che permette al bambino di conoscere le cose attraverso di sé.

Disegnare l'ascolto

Quotidianamente mi nutro di ascolti. Lo faccio per vedere delle forme geometriche o dei colori, per sentire una trama che tuttavia non posso raccontare, dei profumi che di fatto non esistono. Sono sensazioni che nascono spontanee

e che traducono in atto ciò che percepisco. Per questo il mio luogo d'azione è il teatro. Lì si muove la voce che con il suo corpo fisico vive sotto le parole, nascosta e succube del significato delle parole che pronuncia. Ogni volta che salgo su un palcoscenico e uso la voce, la penso come una materia sonora. Per questo la traccio su un pentagramma per riprodurne idealmente tutta la potenza sonora che essa porta con sé.

Creo per lei una forma e contemporaneamente la nascondo. È una ricerca quotidiana, ininterrotta, e fa i conti con lo spazio che la voce abita e con il peso delle parole che deve dire. Per questo, quando un suono mi attrae e subito svanisce, incomincio a cercarlo, toccando ovunque. Ascolto una musica seguendola con le dita, come se fosse un oggetto. Trasferisco l'udito nel tatto e seguo il perimetro del suono, la sua sagoma che si fa vedere, poi ne valuto il volume e il peso. Ne scopro la forma! Io faccio sempre così. Nutro con il tatto i miei pensieri, cercando un legame indissolubile tra i polpastrelli, le sagome della mia voce, la forma delle cose per cantare ancor prima di recitare, per dare forma a immagini musicali prima che diventino verbali.

Quando un suono mi attrae o un'immagine produce un suono, cerco di toccare con le mani la forma che vedo. È il mio modo di ascoltare prima che il suono sparisca. Con la voce posso cantare ogni segno grafico seguendone la forma. Mi esercito spesso facendo disegni elementari oppure concentrandomi sulle geometrie dei fonemi ricchi di linee e di curve. Ad esempio disegno la lettera "A" e colloco il dito in un punto del suo perimetro. Poi decido il timbro e il tono e con un filo di voce vado dal basso verso l'alto e dall'alto verso il basso, spostandomi da sinistra a destra. E poi a metà di uno dei lati obliqui, traccio un taglio orizzontale nello spazio creato dalle due rette. Faccio attenzione che le durate siano equivalenti e proporzionate alla lunghezza dei segmenti, cercando un'idea di convergenza tra le rette. Ogni volta ho la sensazione che il disegno racchiuda un racconto che la voce può rendere sonoro, purché resti fedele al confine che la forma delimita. Spesso succede il contrario: mi accorgo che alcune voci (e non le parole) racchiudono una storia che potrei disegnare. In entrambi i casi il perimetro va seguito con le mani.

Le voci sono tutta infanzia (parafasando CB)

Di solito dimentico i volti, ma non il suono delle voci. All'inizio non identifico mai la voce con un sentimento, con uno stato psichico o emotivo, ma subito prevale il perimetro di una forma. Io per la voce genero un disegno che arbitrariamente s'imprime sulle parole. Quando mio padre morì ero bambina e quella notte lo sentii produrre respiri disperati che la spinta del suo cuore malato emetteva. Di quel momento ho dimenticato il suo volto. Ricordo, invece, il suono perché per comprenderlo lo imitai. È quello che capita ai bambini che attraverso la ripetizione superano la paura, la disarmano e la assumono per quello che essa è nella realtà, perché la parola non la può svelare. In effetti, non si rende felice un bambino sottraendolo ai fatti tristi e spaventosi della vita, ma raccontandogli fiabe e facendolo giocare. La fiaba e il gioco aumentano la sua

capacità immaginativa che è pronta a fare e a lasciare al mondo qualcosa.

Io associo la “VOCE” all’“INFANZIA”. È il modo per riuscire a vedere la voce sganciata dal significato delle parole che porta. Cerco sempre quella forma esatta che permette alla voce di ritrovare in ritardo il significato sospeso delle parole. Per cui, per usarla su un palco, la mia prima preoccupazione è vederla. È il mio modo per ascoltarla come prima spettatrice della mia voce. La identifico con una materia per poterla plasmare. Devo saperla descrivere e conoscerne i limiti, per orientarla. In alto e in basso, a destra e a sinistra. Di tanto in tanto, mentre la uso, mi chiedo a cosa possa essere simile. A quale animale, a quale minerale, a quale vegetale. Poi assumo l’oggetto che la identifica come un’*icona* da seguire. E quell’*icona* diventa il primo testo, quello che la voce deve pronunciare, la forma che deve produrre ancora prima delle lettere dell’alfabeto.

Esercizi di imitazione

Che forma ha la tua voce?
A quale materia la identifichi?
La vedi?
Come si muove?
In quale direzione spinge?
Dove va a sbattere?
Come risuona?
Come fai a nasconderla?
Come domarla?
Come dilatarla?
Contrarla, tenderla, distenderla?
Farla vibrare? Armonizzare?
Di quanto fiato hai bisogno?
Su quale respiro s’innerva?
E dove si trova il suono del respiro mentre odi il suono della voce?
E che effetto ti fa quando la ascolti registrata?

Mentre pronunci il tuo nome e cognome ascolta a lungo la tua voce, seguila con un dito. Scopri i limiti della sua forma. Ogni attore dovrebbe prenderne coscienza prima di salire su un palco. Se so dove si trova il mio corpo nello spazio scenico come posso non sapere dove si trova la mia voce? In alto o in basso? A destra o a sinistra? Spesso io la vedo davanti a me e la dirigo come un domatore. Per fare questo ne devo prendere coscienza, non da sola, ma insieme a un gruppo di persone, così da avere a disposizione molti timbri e toni, e vedere come essi reagiscono all’imitazione dal vero. Dal silenzio, attraverso il respiro, la voce appare, per poi ritornare nel silenzio, sempre attraverso il respiro. E proprio tra silenzio e silenzio essa mostra il suo corpo. Quanti corpi può assumere la mia voce? Per capirlo ogni giorno faccio esercizi di imitazione. La voce più difficile da ascoltare è quella degli oggetti.

Una sera, nel momento in cui la mia frase s’interruppe, la porta socchiusa emise un gorgolio che bene si adattava all’emozione che stavo provando. Mi

fermai e guardai l'uscio. In quella pausa capii che le cose ci ascoltano e hanno una voce. Era come se la porta mi avesse toccato con la sua mano. Mi aveva sussurrato qualcosa. L'afferrai e la feci cigolare ancora. La presa aveva cambiato il suono, aveva detto un'altra parola. Imparai da quel giorno a suonarla, spostando continuamente il punto di contatto e l'angolazione. Ora conosco molte parole di quella porta e la conosco meglio delle altre che si trovano nella stessa casa e sono costruite allo stesso modo.

A volte mi capita di ascoltare e poi imitare le macchine industriali. Per farlo bisognerebbe essere almeno in quattro. Anche il tuono è un suono complesso per una voce sola. Giorno dopo giorno deformato la voce trovando multipli e sottomultipli. Così vi entro dentro e imparo a conoscerla forse per non inorridire quando la sento registrata. L'imitazione delle voci mi aiuta a trasformare il suono della voce in linguaggio, in forme sempre più complesse e articolate. Metto tutto sottosopra, come se avessi perso qualcosa tra i rumori che ogni gesto quotidiano produce. Cerco un punto su cui fondare un inizio, che poi alla fine è sempre lo stesso! Solo l'angolo di ascolto si sposta. Ascolto tutti gli oggetti, alcuni li imito, altri li lascio per dopo, e mi accorgo che non posso copiare tutto. Tuttavia sempre scopro suoni nuovi. È come se volessi ritrovare con la voce la complessità e la stratificazione dei suoni della vita. Con le imitazioni cerco di scoprire la voce di quando ero bambina, quando ancor prima di parlare la lingua della mamma potevo pronunciare tutti i suoni delle lingue del mondo. Avevo tanti colori e la lingua poteva trovare tanti *clik* articolandosi tra palato, denti e labbra. Per questo mi sforzo di imitare qualsiasi cosa, cercando l'essenza del suono che riproduco. Come un artigiano preparo gli strumenti per essere pronta nella difficile "arte del dire" che il palcoscenico esige.

Uso anche microfoni ed effetti. Essi hanno la stessa funzione degli elastici: hanno la capacità di dilatare i suoni più sottili e mostrarmeli in tensione. La voce è tirata come si tira il varco che permette al chirurgo di agire nel buio del nostro corpo. Un buon microfono mette in luce quelle parti della voce che di solito vivono nell'ombra. Sono alfabeti impronunciabili, fonemi del sottosuolo che elargiscono abbondanza e ricchezza ai suoni che invece di solito si odono. Ogni emissione di voce, infatti, contiene molti suoni che si usano inconsapevolmente.

Produrre con una voce più voci

Come imitare la caduta dell'acqua che è data dalla caduta di tante goccioline che non sentiamo distinte? Il mio sforzo è quello di nascondere tanti dettagli dentro la voce. Cerco voci nelle voci perché poi la mia voce possa essere ricca di strati paralleli, che si corrugano o si intersecano con naturalezza, come quando si entra da un orologioiaio e il ticchettio del tempo si stratifica. Non voglio che si senta lo sforzo della variazione. Per questo motivo nella vita quotidiana chiedo informazioni o faccio acquisti, cercando di usare più voci, spostando timbri e toni, altezze e intensità, ma senza farmi notare. Trattengo gli scarti. Controllo i passaggi. Tiro le redini della sperimentazione che quando è

troppo manifesta diventa insopportabile. La voce si piega, si alza, si interrompe, riprende, salta, si aggrappa, lascia la presa... è un molteplice gioco di forze che mi prepara alla vita del palcoscenico. Li agisce l'idea di voce che cerco e, a sua volta, il suono della voce genera un modo di concepire il teatro che si fa musicale e infantile.

La prima esperienza di teatro che ricordo fu a 8 anni. Nella penombra l'attore sussurrava, ma quella bocca la sentivo incollata al mio orecchio. La voce era uscita dal palco per stare vicino a me, e la portai a casa. Fu il primo furto di una lunga serie, perché la voce, libera di ogni peso, separata da tutto ciò che la lega a un soggetto, si può rubare. La penso sempre con un corpo, una forma non necessariamente umana. Mi precede perché la spingo verso la platea. Siamo due, io dietro e lei davanti, diversa da me. È come stare in due su una sella. Al mio agire segue la sua risposta e in questo scambio nasce la partitura. Cerco di dare ordine a una forma che all'inizio colgo improvvisa, ma che racchiude tutta la forza dell'imitazione dal vero. Come i pittori di fronte alla modella nuda. E mi pongo delle domande sul montaggio e sulle sospensioni che le voci tra loro generano.

L'emozione nasce lì, nella tensione che si crea tra l'uscita di un suono e l'entrata di un altro suono, nel buco che si forma. Sempre mi tormenta la composizione dei passaggi, dei pieni e dei vuoti, mentre il palcoscenico scricchiola sotto i miei piedi e il testo grida la sua trama.

Cantar recitando

Non pongo la mia attenzione sulla capacità interpretativa, tipica dell'attore che si appoggia sul significato delle parole, per spiegarle. Per me l'attore deve "cantar recitando" e l'architettura della voce sulle parole mi fa pensare a una nuova generazione di madrigalisti, che ha invertito il "recitar cantando" monteverdiano. In questo ambito, nel confine ristretto della regola musicale, l'attore *deve* interpretare e restituire al teatro l'emozione.

A volte faccio cadere una sedia e, a seconda di come cade e del rumore che produce, vedo la traccia abbozzata di una storia. Rispetto alle prime volte ora so come farla cadere e ne modifico le angolazioni in base alle emozioni che cerco. La sedia può essere per me uno strumento musicale. Dopo la caduta il suono pian piano si allontana, e mentre diventa inudibile crea uno spazio dove nasce l'emozione. La caduta può generare la paura, la sorpresa, la rabbia, lo smarrimento. Non durante la caduta, ma dopo, quando il suono è ancora nell'aria. Nell'apparente silenzio della sedia a terra ritrovo il valore della pausa che sempre esiste tra un suono e l'altro, tra una forma e l'altra. La pausa non è un vuoto, ma è un altro disegno che il pubblico vede. Non si può sbagliare il disegno della pausa, non se ne può sbagliare la misura. A volte una frazione di secondo in più o in meno può distruggere la tensione che la voce aveva creato e rendere impossibile la ripresa. Quante volte in teatro quando un attore sbaglia i tempi ha come la sensazione di non ritrovare le coordinate di un cammino. Quale vergogna!

Facendo cadere le sedie imparo a costruire le emozioni: prima sospendo l'interpretazione delle parole, poi costruisco la pausa, infine cerco la voce. Non posso affidare la commozione solo alla capacità interpretativa dell'attore, perché la paura va disegnata e poi cantata, non imitata. La sedia cadendo crea lo spazio di un sentimento che posso sentire, scrivere, riprodurre, cantare, affidando il pathos alla voce.

Ogni emozione porta subito con sé un suono, e solo in un secondo momento le parole. Il gemito sostituisce la parola. Nel momento in cui ci si ferisce, il grido disarticolato spiega cosa è successo. Quando la gioia è immensa nascono spontanei dei gridolini. Nel pianto una sottile voce nasale dà corpo alle lacrime. Nella rabbia la voce graffia e nella malattia la voce cede il proprio peso diventando sempre più flebile. Io cerco questa voce, capace di stare all'interno dell'onda emotiva che assale tutto il corpo, quando ancora le parole non sono necessarie. È lei che può mettere a fuoco l'intimità del sentimento e differenziare il grido di gioia da quello di dolore, senza farsi vedere.

La voce in sé è davvero poca cosa, ma si presta all'uso e crea nella narrazione quella comunicazione sotterranea che lega colui che parla a colui che ascolta, il narratore di fiabe al bambino che ascolta. Lì si compie l'esperienza tutta pratica del teatro.

Enrico Pitozzi

THE CRYONIC CHANTS.
NOTE SULLA COSTITUZIONE DI UN "CORPO SONORO"

Introduzione

A partire dal ciclo di lavori che compone la *Tragedia Endogonia* (2002-2004), la Societas Raffaello Sanzio ha sviluppato una riflessione intorno al suono e, di conseguenza, un'esplorazione condotta nei territori della vocalità. A questi aspetti, dunque, dedicheremo il nostro intervento.

La *Tragedia Endogonia* è organizzata secondo una struttura organica suddivisa in diverse parti che, da un corpo centrale – la struttura stessa della *Tragedia* – apre verso una serie di eventi che si articolano in modo autonomo e si auto-generano dal proprio interno²¹. L'essere endogonia della *Tragedia* – termine che rinvia alle gonadi, organismi che hanno in sé la possibilità di autoriprodursi all'infinito – implica una molteplicità di manifestazioni: esse sono, nello specifico, gli *Episodi* e le *Crescite*. Ogni Episodio è un'azione, un

²¹ Sulla struttura dell'opera si veda: C. Castellucci-R. Castellucci-C. Guidi-J. Kelleher-N. Ridaut, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, London, Routledge, 2007 e la memoria videografica realizzata dai videoartisti Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti in Societas Raffaello Sanzio, *Tragedia Endogonia*, Roma, RaroVideo, 2005. Cfr. anche E. Pitozzi-A. Sacchi, *Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Endogonia*, Arles, Actes Sud, 2008.

atto davanti al quale si trova lo spettatore. Se da un lato gli episodi sono frammenti autonomi – vere e proprie monadi –, da questo organo partono delle Crescite che si sviluppano singolarmente pur rimanendo riferite a un episodio al quale sono nominalmente legate in senso evolutivo. Ogni singola crescita dilata una particolare figura o un particolare aspetto dell'episodio al quale è riferita; quindi se già l'episodio costituisce una separazione dall'organismo centrale, ogni Crescita non fa altro che rimarcare, da un punto di vista generale, il processo dilatandolo. La *Tragedia Endogonidia* disegna, allora, una geografia organica, un organismo in continua trasformazione, il cui andamento non procede per accumulo ma per trasformazione.

A questo punto è necessario fare una precisazione: in questa geografia organica, oltre alle Crescite, con *The Cryonic Chants* (2005) si apre una nuova dimensione all'interno del processo di produzione endogonidico²². In questo caso a essere esplorato è un elemento che potremmo definire “profondo” del processo interno alla Tragedia: il suo apparato *acustico*. Nel concerto è come se una delle polarità che regolano l'andamento dell'intero ciclo, vale a dire la dimensione sonora, colta nelle sue diverse manifestazioni, fosse dilatata oltremodo, rivelando così il suo potenziale drammaturgico. Sono due le direzioni che questa esplorazione percorre.

Il primo aspetto è quello di rimettere al centro dell'attenzione il potenziale drammaturgico del suono nella composizione della scena. In altri termini è come se l'intero ciclo, e *The Cryonic Chants* in particolare, contribuisse a delineare un'*immagine sonora* che affiora nelle pieghe del visivo. Dunque, così come esiste un'immagine visiva, ve n'è una di tipo uditivo. Tuttavia questa immagine non è evidente, nel senso corrente del termine. Non si tratta soltanto di cogliere ciò che si manifesta all'udito: questa immagine ha a che fare con ciò che sta dentro l'ascolto, bisogna individuarne le caratteristiche e il punto nel quale agisce l'intensità che fa di una materia sonora un'immagine e che, di conseguenza, ridisegna i caratteri dell'*ascolto*²³. Non c'è nessuna retorica del nascondimento in questo, semplicemente la necessità (ecologica) di un'archeologia dell'ascolto.

Il secondo aspetto è, invece, legato all'esplorazione dei registri e delle potenzialità vocali al di là della significazione. Tale incursione nella grammatica sonora del soffio permette alla parola, di ritorno al teatro, nuove possibilità espressive. Tendenza, quest'ultima, già presente nella *Tragedia Endogonidia*, i cui risultati sono stati esplorati nelle fasi successive a *The Cryonic Chants* attraverso il lavoro di composizione concepito da Chiara Guidi e Scott Gibbons per *L'ultima volta che vidi mio padre* (2010).

²² Questo legame è siglato anche dalle forme assunte dal concerto prima della sua definizione: dalle prime sperimentazioni a Chicago passando per la *Crescita VIII* RomaEuropa (2004), fino alla configurazione assunta con *The Cryonic Chants* (2005), che inviterei tuttavia a non considerare un punto d'arrivo ma semplicemente una fase di apertura verso una riorganizzazione dei materiali interni, fase che persiste tutt'ora.

²³ Determinante sarà per noi la ridefinizione della nozione di ascolto. Cfr. R. Barthes, *L'ascolto*, in AA.VV., *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1976; P. Szendi, *Ecoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001; J.-L. Nancy, *All'ascolto*, Milano, Raffaello Cortina, 2004.

L'intersezione tra questi due registri porta a una considerazione di ordine estetico. Il suono, sia come materia sonora che come sua esplorazione vocale, è il tessuto drammaturgico sul quale si appoggia la composizione visiva della scena. *L'immagine sonora* – e non il registro visivo – detta la temperatura e l'intensità di ciò che accade scenicamente. *L'immagine visiva*, in questo schema, ne è il contrappunto²⁴. Se questo è valido per l'intero ciclo della *Tragedia Endogonia*, allora *The Cryonic Chants* – sul quale concentreremo la nostra attenzione – ne è la radiografia: la manifestazione di questa potenza sotterranea portata in superficie. È allora necessario esplorare, in tutti i suoi differenti aspetti, questa pulsazione divenuta udibile, questa forma che ha acquisito, nel tempo, piena autonomia.

I. Corpo sonoro

Secondo quanto delineato, possiamo cominciare a introdurre la nozione di *corpo sonoro* sulla quale sviluppare, in seguito, l'analisi di *The Cryonic Chants*. Il corpo sonoro rinvia, in primo luogo, a un dato evidente: il suono è un materiale. È qualcosa sul quale possiamo intervenire – soprattutto a partire dallo sviluppo delle tecnologie – elaborandolo, manipolandolo. Tuttavia questa possibilità è subordinata a una questione di ordine concettuale: la relazione tra l'*udibile* da un lato e l'*inudibile* dall'altro²⁵, là dove quest'ultimo è la condizione necessaria perché si dia il primo. Si tratta di esplorare ciò che sta oltre il *fin-qui-udito*.

Il suono è utile per captare delle forze, per dar loro una forma e, attraverso questa, renderle udibili. Si tratta di un vero e proprio processo *metafisico*: μετά τα φυσικά, oltre le cose; questo *oltre* indica un dentro le cose, dentro la materia, nella sua struttura profonda, là dove *The Cryonic Chants* si fa radiografia del suono e della voce. Dunque, per comprendere a fondo come questo aspetto operi all'interno del concerto della Societas Raffaello Sanzio, è necessario interrogare la materia di cui esso è composto.

²⁴ Pensando un tratto comune alle due dimensioni dell'immagine, potremmo parlare di un'*erotica della distanza*, per dirla con Christine Buci-Glucksmann: vale a dire qualcosa che, come un impulso, attrae e allontana. Per cogliere quest'intimità dell'immagine non basta soltanto guardare o ascoltare. Questo impulso o intensità che attraversa l'immagine, non è altro che il segno di un altrove, la convocazione, sulla scena, di uno spazio-tempo altro da lì. Questo altrove che è l'immagine, concepita sul doppio registro, ci riguarda profondamente, altrimenti rimane solo un esercizio dello sguardo e dell'ascolto, qualcosa che non ci attraversa ma ci inchiocchia. È qui, dunque, che ritroviamo i presupposti per la ridefinizione dell'ascolto. Si veda E. Pitozzi, *L'impermanente trasparenza del tempo. Per un'estetica dell'effimero*, conversazione con Christine Buci-Glucksmann, in "Art'O", n. 20, primavera 2006.

²⁵ D. Smoje, *L'udibile e l'inudibile*, in J.-J. Nattiez-M. Baroni, *Le avanguardie musicali del Novecento*, (a cura di), in *Enciclopedia della Musica*, vol. III, Torino, Einaudi, 2001. Cfr. H. Stuckenschmidt, *Nel mondo delle sonorità ignote. Un contributo all'estetica della musica elettronica*, in "aut aut", n. 41, 1957.

I.1. Radiografia della materia (o dell'organico)

Da un punto di vista etimologico il termine “suono” ha tre diverse declinazioni: deriva dal greco ακουσμα [akusma], che rinvia all'invisibilità della fonte di emissione; ηχώ [eco], che richiama una riverberazione nello spazio e, infine, da φωνή [phoné] che invece mette in gioco il registro vocale, separando nettamente le qualità sonore della voce e, dunque, delle parole dalla significazione che queste ultime assumono²⁶. A partire da quest'ultimo aspetto, possiamo introdurre una caratteristica centrale nell'elaborazione sonora di Scott Gibbons e Chiara Guidi: la dimensione *organica* del suono.

Alla base di tutti i suoni elaborati per il concerto c'è la voce, per questo è necessario tenere strettamente correlati i due registri, quello del suono e quello della voce, in un'unica prospettiva analitica. Lavorare sull'organicità significa, in primo luogo, lavorare con la voce: ma questa voce non è solo umana, può essere anche quella dell'animale – un pappagallo per esempio – oltre che provenire da fonti disparate come l'acqua o suoni ambientali registrati e poi manipolati. Essa è, allora, il punto di partenza da cui prende avvio la biforcazione, sulla quale torneremo, tra la *scrittura ad alta voce* e la *composizione sonora*. Entrambe queste dimensioni prevedono un'incursione *dentro* la materia del suono.

Dunque, da un punto di vista sonoro, intervenire sulla sua materia significa lavorare – grazie alla mediazione tecnologica di sintetizzatori – su singole porzioni di suono, anche infinitesimali. La materia sonora si decompone come un prisma in una pluralità di tempi e durate eterogenee, i cui rapporti si allontanano da una forma metrica unificante, come potrebbero esserlo l'armonia e la melodia. Manipolato, il materiale acustico è soggetto a una dinamica di avvicinamento-allontanamento del suono attraverso il dispiegamento della

²⁶ Dobbiamo distinguere, in primo luogo, il suono dalla musica: la musica – in accordo con la posizione di John Cage – non è altro che una parte, organizzata, di suono. Ne deriva che il suono occupa una gamma d'udibile molto più vasta e articolata rispetto a quella percepibile grazie alla sua elaborazione armonica. Si pensi agli esperimenti e alle analisi di Pierre Schaeffer sulla musica concreta, vale a dire una musica fatta *concretamente* attraverso la registrazione di suoni e rumori e che si oppone alla musica *astratta*, composta attraverso il sistema delle note. Rinviamo inoltre al lavoro di Pierre Henry e John Cage e, successivamente, al concetto di *sound landscape* di Murray Schafer. In queste esperienze non è più questione di “sentire” solamente, bensì di percepire le variazioni minimali, la grana del suono. In tutte e tre le declinazioni, il suono è una vibrazione periodica o quasi periodica di un'onda che si propaga in un ambiente dalle caratteristiche elastiche, come l'aria. Ogni suono sposta particelle d'aria. Questa vibrazione è qualcosa che infrange la separazione tra noi e lo spazio. Esistono diverse tipologie di suono. *Suono concreto*, prodotto concretamente e fissato su un supporto; *Suono elettronico*, i cui parametri sono stabiliti da un computer o da un sistema; *Suono elettroacustico*, è una forma ibrida tra il concreto e l'elettronico – estrazione di un parametro di un suono concreto in vista di una elaborazione elettronica che differisce dalla matrice. Questo terzo aspetto è quello sul quale Scott Gibbons lavora. Cfr. P. Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète*, Parigi, Seuil, 1952. J. Cage, *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961 (tr. it. R. Pedio, *Silenzio*, Milano, Feltrinelli, 1971); J. Cage, *Pour les oiseaux, Entretien avec Daniel Charles*, Parigi, Belford, 1976 (tr. it. D. Bertotti, *Per gli uccelli. Conversazione con Daniel Charles*, Torino, Testo&Immagine, 1999); M. Schafer, *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977 (tr. it. N. Ala, *Il paesaggio sonoro*, Milano, Unicopli, 1985); F. Bayle, *Musique acoustique: propositions... positions*, Parigi, Éditions Buchet/Chastel, 1993.

sua onda. Questo intervento si appoggia su tre diversi parametri al contempo tecnici e concettuali: il processo di *molecolarizzazione*, che investe sia il suono che la voce, e la gestione delle loro caratteristiche spaziali e temporali²⁷.

I.1.1. La molecolarizzazione

Pensare il suono come insieme di molecole significa avere la possibilità di lavorare a partire dalle caratteristiche specifiche di ogni suono (altezze, timbri, tempi ecc). La sintesi granulare – esistono diversi tipi di sintesi, la più comune prende un tono e ne rimuove le informazioni sonore attraverso dei filtri²⁸ – utilizza interi campi di dati e li risintetizza in suono. Grazie a questo processo, una fotografia può, mediante l'attribuzione di parametri di corrispondenza colore-suono, diventare un suono. Tuttavia, grazie a questo processo, oltre al suono anche la voce si fa materia. Il timbro di una voce può essere applicato a un'altra, così come lo spettro di un suono può essere applicato a un altro suono. La questione è, quindi, quella di capire come la voce in sé, a prescindere dal contenuto, possa diventare un corpo sonoro, restituire quella grammatura, quella consistenza propria a una fisicità che si riversa all'esterno per mezzo della voce prendendo *forma*, così come il suono elettronico di Gibbons disegna *figure* acustiche nello spazio.

La voce è la *forma*, mette le lettere di una parola al microscopio per poter entrare vocalmente dentro ognuna di esse: perderne l'unità di significato per esplorarle nella loro sonorità. Stare dentro la lettera, vederla dall'interno, mutare il punto di vista sulla lettera, stare dentro la sua struttura, le sue maglie: operare in questa direzione permette di avere accesso a tutte le sue sfumature sonore e risolvere, al contempo, il proprio corpo in suono. A partire da questo processo d'immersione nella lettera, Chiara Guidi e Scott Gibbons hanno delineato le prime architetture, i primi impianti, le ripetizioni, i ponti tra le sonorità, tra timbri diversi, fino a costituire un vero e proprio archivio che ha originato l'intero materiale vocale e sonoro della Tragedia²⁹.

²⁷ Cfr. C. Cox-D. Warner, *Audio Culture*, New York-London, Continuum, 2006 e D. Cascella, *Scultori di suono*, Arezzo, Tuttle Edizioni, 2005.

²⁸ C. Roads, *Microsounds*, Cambridge, MIT Press, 2001.

²⁹ Attraverso il processo di molecolarizzazione il suono, così come la voce, diventa materiale manipolabile: non si tratta più di lavorare una materia che trova nella forma (rappresentativa) una realtà corrispondente ma di elaborare un materiale che sia in grado di captare prima, e di restituire poi, forze sempre più intense. Pertanto il processo di trasformabilità che si delinea a partire dall'intervento sulle qualità timbriche di un suono o di una voce avviene su un altro piano rispetto a quello della rappresentazione: sia l'immagine, materiale visivo, sia il sonico, materiale sonoro, sono lavorati al fine di rendere visibili (e non produrre semplicemente il visibile) e rendere udibili (e non produrre semplicemente l'udibile) forze che non lo sono in se stesse. Cfr. G. Deleuze-F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980 (tr. it. G. Passerone, *Mille Piani*, 2 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987). Si veda, inoltre, P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Saint-Amand, Éditions Gonthier, 1963 [Parigi, Gallimard, 1987] (tr. it. L. Bonino Savarino, *Pensare la musica oggi*, Torino, Einaudi, 1979).

I.1.2. Lo spazio del suono

Intervenire sulla materia sonora secondo il processo di molecularizzazione ci permettere di introdurre e affrontare un secondo, determinante aspetto inerente l'elaborazione contemporanea del suono: la relazione con lo spazio³⁰. Possiamo parlare, in questo caso, di uno *spazio interno*, che rinvia all'intervento sulle caratteristiche di ogni singolo suono, e di uno *spazio esterno* che riguarda, invece, la disposizione delle traiettorie sonore nell'ambiente esterno.

— *Spazio interno*. Spazio delle "qualità sonore". È qui che opera la molecularizzazione. Possiamo *entrare* dentro il suono manipolandone le caratteristiche nei termini di timbro, frequenza, altezza, ampiezza, intensità e volume. Si tratta di lavorare sulla tridimensionalità della forma del suono³¹. Questo livello è diventato componibile nel momento in cui si ha avuto accesso alla rappresentazione del suono su supporto elettronico, che permette, grazie a un codice, di operare direttamente sul suo materiale. È quindi possibile controllare lo spettro di un suono sganciandolo dalla sua causa originaria (sorgente) e associando ad esso parametri che non gli appartenevano in origine³².

— *Spazio esterno*. Se è l'onda che proviene e non il suono, essa si propaga in tutte le direzioni a partire da un corpo sonoro che la emette. Ogni suono possiede un proprio vettore spaziale; un suono sarà quindi orientato, in funzione delle frequenze e delle altre caratteristiche, in una direzione diversa da un altro. Se, come appena ricordato, il suono ha uno spazio interno misurabile e componibile, il problema è allora quello di far passare questa articolazione di tempi e durate diversi in una sala. Parliamo, allora, di *spazializzazione* del suono. Essa definisce la disposizione spazio-temporale delle sorgenti sonore (*speakers*) in uno spazio fisico e permette di introdurre nozioni di ordine drammaturgico come quella di *spazio relativo* – punto di concentrazione in cui il suono agisce – oppure di *distanza* come risultato della somma delle traiettorie sonore proiettate nello spazio³³. È qui che si rivela la dimensione *acusmatica* del suono, i cui punti di emissione sono nascosti e de-centrati. Il suono arriva, letteralmente, da tutti i punti dello spazio. Tuttavia questa dimensione, presente nell'intero ciclo della *Tragedia Endogonidia*, non lo è nel concerto³⁴. In *The Cryonic Chants* questo non si verifica, non si dà nessuna disposizione delle onde sonore nello spazio della sala mediante *speaker*: tutto è articolato a partire da una gestione dello spa-

³⁰ Cfr. *Espaces*, "Cahiers de l'IRCAM", 5, 1994.

³¹ Si veda la rivista "Organised Sound", 3, Cambridge University Press, 2008.

³² H. Vaggione, *L'espace composable. Sur quelques catégories opératoires dans la musique électroacoustique*, in J.-M. Chotel-M. Solomos (a cura di), *L'espace. Musique/Philosophie*, Parigi, L'Harmattan, 1998. Cfr. A. Di Scipio (a cura di), *Teoria e prassi della musica nell'era dell'informatica*, Bari, Laterza, 1995.

³³ Tuttavia è necessario ricordare che gli *speakers* non sono neutri ma corpi risonanti con caratteristiche proprie: attraverso il loro utilizzo con taglie e dimensioni diverse, è possibile riprodurre nell'ambiente, mediante proiezione, la composizione interna al suono.

³⁴ Cfr. E. Pitozzi, *Sonicità diasporiche. Conversazione con Scott Gibbons*, in "Art'O", n. 16, primavera 2005.

zio sonoro interno (tridimensionale) disposto in una modalità bidimensionale (letteralmente in *faccia al pubblico*).

I.1.3. *Il tempo del suono*

Se la manipolazione del suono riguarda, in primo luogo, la relazione con lo spazio, dall'altro la dimensione temporale è un parametro egualmente determinante, sul quale possiamo intervenire nel rimodulare le caratteristiche del suono³⁵. Anche in questo caso potremmo identificare due macro-categorie di intervento inerenti la sua gestione temporale: il *tempo pulsato*, tempo ritmico, e un *tempo non pulsato*, vale a dire lineare, continuo, senza interruzione³⁶.

– *Tempo pulsato*. È il tempo che possiamo misurare ritmicamente per poterlo occupare; è il dominio di *cronos*, del tempo scandito, metrico, armonico. È un tempo che riguarda lo sviluppo di una forma.

– *Tempo non pulsato*: è il tempo che viene occupato senza essere misurato; è il dominio dell'*Aion*, il tempo della durata: lavorare in questo registro particolare significa pensare il suono come una modulazione senza cesura ritmica. Questo provoca un effetto di immersione nel suono e non viceversa. Siamo inabissati in esso, nelle sue variazioni infinitesimali.

Molecolarizzare significa, allora, agire sulla dimensione inudibile di un suono o di una voce guardandoli dall'interno e, solo in una seconda fase, portarli all'esterno, nello spazio udibile.

I.2. *Genesi di un testo*

Se la dimensione sonora rappresenta il primo livello preso in considerazione, dobbiamo ora individuare qual è il punto di partenza per l'elaborazione della partitura vocale della *Tragedia Endogonidia* e di *The Cryonic Chants*, affrontandone la particolare dimensione testuale.

Il testo, per tutto il ciclo della *Tragedia*, è stato creato mediante un sistema combinatorio di fonemi provenienti dalle sequenze proteiche estratte dal DNA del corpo di un capro³⁷. Le sequenze delle lettere di ogni amminoacido delle proteine scelte – riferite essenzialmente agli amminoacidi responsabili della respirazione cellulare, della riproduzione, della crescita delle corna e della putrefazione – sono state poi disposte sul pavimento. Il capro è quindi stato lasciato libero di muoversi sul diagramma delle lettere. Chiara Guidi ha poi

³⁵ *Sonic Process*, Parigi, Centre Georges Pompidou, 2002.

³⁶ Cfr. G. Deleuze, *Le temps musical*, conferenza IRCAM, 1978 e D. Cohen-Levinas, *Deleuze musicien*, in "Rue Descartes", n. 20, 1998; P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, cit.

³⁷ A partire da questo presupposto che ci riporta all'origine animale della tragedia – *tragos*, canto del capro – un capro in carne e ossa diventa corpo di scrittura, ne diventa letteralmente il testo. Cfr. R. Castellucci, *Lettera sul Capro, che un tempo donò il suo nome alla tragedia*, e il testo di C. Guidi, *1° impresa grammaticale su 20 amminoacidi*, in "Idioma, Clima, Crono", Cesena, Casa del Bello Estremo, 2002, rispettivamente p. 2 e 3.

trascritto la sequenza tracciata dal percorso del capro sul tappeto considerando il battito della sua zampa su di esso come l'unità ritmica fondamentale della partitura. Tale ritmo è stato poi applicato, in un primo momento, all'insieme delle parole ottenute. Il testo che ne è derivato è dunque oggettivo; questo insieme di fonemi – e qui riemerge potentemente la declinazione del concetto di suono che rimanda alla *phoné* – ha permesso di spostare l'attenzione sulla voce e sulla sua emissione, non più sul significato da veicolare *attraverso* di essa. Da questo processo nasce la performance vocale di Chiara Guidi, basata sui fonemi indicati, sul loro timbro, sulla melodia e sull'armonia, piuttosto che sul testo. Ciò che ci interessa qui è la ricerca di un paesaggio sonoro – in questo caso vocalico – in grado di restituire la gamma della voce, lo spettro ampio dei suoi timbri, quella che Roland Barthes ha chiamato la *grana della voce*³⁸, piuttosto che il suo livello semantico.

L'Alfabeto, dunque, è il centro di questo meccanismo, il punto di partenza di questa ricerca sulla dimensione molecolare della lingua che abbiamo precedentemente tratteggiato. Abbiamo parlato di fonemi: qui i fonemi sono singole lettere, quelle dell'alfabeto appunto. Tuttavia sottoporre l'alfabeto a questo trattamento di scarnificazione, o meglio di de-significazione, lo riporta alle sue origini *foniche*, lo riconduce alla gola³⁹. Siamo di fronte a un doppio movimento: tradurre tutto in alfabeto, ridurre tutto ad alfabeto. L'imbuto del linguaggio si assottiglia e si restringe. A questo processo non rimangono che le sillabe, le lettere, solitarie e isolate. Poi, a partire da queste unità minime – i fonemi – la rotta si inverte e l'imbuto – per restare nella metafora – si allarga, i fonemi si associano, disegnano delle assonanze, delle combinazioni, vengono restituite in un linguaggio a-logico e a-significante, per essere vocalizzate, *sgolate*⁴⁰.

II. Pulsazioni

Possiamo, giunti a questo punto della nostra analisi, definire i due principali registri attorno ai quali i punti sollevati trovano la loro ricaduta. Essi sono la *scrittura ad alta voce* come processo di costruzione della partitura vocale e la dimensione *sonica* strettamente legata all'intervento sul materiale sonoro.

– *Scrittura ad alta voce*: abbiamo parlato fino a ora del testo, della sua composizione; non ci rimane che indagare la sua *emissione*. La componente vocale funziona secondo una tripla articolazione: la meccanica respiratoria;

³⁸ R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, a cura di C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999 (I ed. 1973), p. 126.

³⁹ In scena, sullo schermo, la sequenza delle lettere dell'alfabeto si fa sempre più incalzante; le lettere sono così veloci che lasciano il posto a macchie. Le macchie di Rorschach che compaiono sullo schermo a intervallare le lettere. Oltre una certa soglia percettiva, la figura della lettera diventa macchia, il suono stesso – anch'esso coinvolto in questa accelerazione – diventa una sorta di macchia acustica. La percezione dello spettatore viene così coinvolta e spinta verso i propri limiti: la visione come *foria*: [greco *-phoría*, dal tema di *phéro*, porto], euforia (felicità) e disforia (disagio - angoscia) della visione. Un unico movimento che contiene gli opposti. Cfr. T. Scarpa, *The Cryonic Chants*, in http://www.ilprimoamore.com/testo_152.html

⁴⁰ *Ibidem*.

la vibrazione della laringe e la faringe assunta come risuonatore. È possibile pensare, in *The Cryonic Chants*, questa dinamica secondo l'articolazione di un *canto-pieno* (motivo) e di un *sotto-canto* (marca). In altri termini il canto-pieno sembra essere preceduto da un sotto-canto che ne segna la tonalità generale e la durata. Tuttavia il canto-pieno opera, nei confronti del sotto-canto, una trasformazione nell'esecuzione, lavorando su modulazioni di velocità e lentezze. Si creano così le parti più incisive del concerto: una sorta di oratoria polifonica e poliritmica come nelle sezioni denominate *Alleu met* e *Alla cis*⁴¹. Possiamo dunque individuare una regola generale valida per questi due canti: una melodia molto semplice di partenza e, in seguito, un allontanamento della stessa per mezzo di un movimento in profondità, entrando dentro. Allontanamento dalla melodia per penetrazione. Si tratta quindi di scavare dentro la melodia. Una lontananza dalla matrice che si fa evocazione. Evoca quella matrice.

In *The Cryonic Chants* è come se ci trovassimo, allora, di fronte a una proiezione di corpi per mezzo della voce: quello del capro, veicolato dai fonemi, ma anche quello di chi quei fonemi vocalizza. La voce, liberata attraverso la membrana dello *speaker*, è un potente meccanismo tattile di fascinazione uditiva, parla alla fisicità attraverso una ripartizione delle sue multiple varianti, modulazioni e intensità. Assistiamo a una forma di *scrittura ad alta voce*, una scrittura che non partecipa al feno-testo, l'espressione, ma al geno-testo, alla significanza; partecipa della *grana* della voce che, come sottolinea Barthes⁴², è un modo di condurre il corpo: in questo caso, si conduce al contempo il corpo del capro e il proprio corpo-voce⁴³. *La scrittura ad alta voce* non è quindi riconducibile all'ambito di senso fonologico ma a quello fonetico, il suo obiettivo non è la chiarezza dei messaggi, ma una comunicazione pulsionale che permette allo spettatore di percepire il corpo dell'animale attraverso l'articolazione della lingua. Articolazione profonda di un corpo e di una lingua, quindi, non quella del significato e del linguaggio⁴⁴. Lo scrivere del capro rimanda ad un *dictare*, ad una sorta di "dire ad alta voce". Il *dire* delle Ambasciatrici – così come chiamate negli episodi della *Tragedia Endogonidia* – richiama a sua volta un *mostrare* (dall'etimo di *dicere*): come se il sonoro-vocalico fosse un'intensificazione del vedere, un vedere *altrimenti* o *altrimenti che vedere*: una messa in tensione della presenza attraverso la voce.

— *Sonico*: un'analogia risoluzione, in termini di corporeità, è inerente la dimensione sonora lavorata da Scott Gibbons e che definiremo "sonica", vale a dire un suono-corpo di origine organica che, attraverso un processo di sintesi, tende a rendere irricoscibile la sorgente d'origine, mantenendone

⁴¹ C. Guidi-S. Gibbons, *The Cryonic Chants*, Rednoise, 2009 (cd).

⁴² R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, cit.

⁴³ Sulla nozione di corpo-voce, al di là dell'applicazione che qui ne facciamo, si veda il contributo di F. Gasparini, *Poesia come corpo-voce. Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi*. (Yeats, Lorca, Artaud, Bene), Roma, Bulzoni, 2009.

⁴⁴ R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, cit.

tuttavia una traccia, una memoria⁴⁵. I suoni di *The Cryonic Chants* sono geometrie fluttuanti le cui frequenze vibrano nel corpo dello spettatore, prima e oltre il suo orecchio.

Seguendo l'articolazione tra questi due piani, al contempo presenti in *The Cryonic Chants*, possiamo arrivare a una conclusione di fondo che concerne la traiettoria aperta con questo lavoro.

Da un lato, l'indagine sulla dimensione molecolare del suono e della voce è un mezzo per esplorare le potenzialità di quest'ultima, segnando così una fase di esplorazione del *suono della voce* a-significante, che si manifesta nella sua potenza dirompente con la *Tragedia Endogonidia* e si sviluppa fino a *Madrigale appena narrabile* (2008), passando per *The Cryonic Chants*; dall'altro, possiamo evidenziare una fase – quella attuale – che segna, invece, il passaggio a un *teatro della voce*, cioè a una dimensione nella quale il significato delle parole è reintrodotta (e amplificato) a partire dal loro tessuto sonoro. Questo significa, come nel recente *L'ultima volta che vidi mio padre*, che l'esplorazione sonora della parola è una strategia per definire, a livello sonoro, l'*atmosfera* che il suo significato è poi incaricato di veicolare⁴⁶. Questo processo di esplosione della parola si dà in due tempi: essa è prima scarnificata, sondata dal punto di vista sonoro, per poter essere poi ricomposta a partire da una gamma fonica potenziata in grado di *colorare* timbricamente la significazione, darle un tono, una lucentezza.

III. Verso una ridefinizione dell'ascolto (o della tattilità)

Tuttavia, e qui ci avviamo a concludere, potremmo attribuire a entrambe le dimensioni – alla *scrittura ad alta voce* come al *sonico* – una proprietà tattile. Il suono e la voce, elaborati secondo la strategia di molecolarizzazione, instaurano una costante relazione con i corpi in ascolto.

Là dove nell'immagine si dà *palpitazione* attraverso la messa in gioco di uno sguardo aptico, tattile-visivo, nel suono si dà *pulsazione* tattile-uditiva.

The Cryonic Chants non va, tuttavia, nella direzione di esporre il pubblico ad una condizione sonora estrema: la comunicazione passa per la resa dei diversi livelli cromatici del suono e della voce, diversi livelli di vibrazione in cui il pubblico è immerso. È qui che l'*inudibile* produce i suoi effetti sulla superficie dell'udibile: ogni suono, anche se impercettibile in sé, contribuisce a creare la tensione della *texture* generale del lavoro. In altri termini, le singole unità sonore o vocali restano *subliminali*, ma ogni parte è trasparente in rapporto alla struttura globale in modo tale che ogni modificazione del dettaglio con-

⁴⁵ Cfr. F. Acca (a cura di), *Scott Gibbons, l'essenza organica del suono*, in "Prove di drammaturgia", anno XI, n. 1, luglio 2005; E. Pitozzi, *Sonicità diasporiche. Conversazione con Scott Gibbons*, cit.

⁴⁶ Un'analoga tensione verso la ridefinizione della parola a teatro segna da molto tempo la ricerca della Societas Raffaello Sanzio e la possiamo ritrovare nella *Lingua Generalissima* elaborata intorno agli anni Ottanta. Cfr. C. Castelluci-R. Castelluci-C. Guidi, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Milano, Ubulibri, 1992.

duca al cambiamento, anche lieve, dell'effetto generale. È qui che l'ascolto si ridefinisce mediante un'esposizione al *corpo a corpo* con il suono e con la voce. Lo spettatore diventa un timpano, un risuonatore. La voce entra dentro le nostre orecchie – percepiamo il corpo del capro dentro il nostro orecchio – ma al contempo il suono, che proviene dalla scena, ci proietta dentro la sua materia pulsante. Si tratta, in altri termini, di modificare radicalmente l'intensità d'ascolto che viene richiesta. Entrare con l'orecchio nel suono e al contempo essere abitati dalla voce⁴⁷.

La penetrazione è qui totale e chirurgica: lo spettatore è così posizionato *all'interno* del suono, là dove è possibile avvertire tutte le sue varianti, le sue impercettibilità e, partendo da questo punto raccolto nel suono – da quella che abbiamo chiamato *immagine sonora* –, ricostruire la *musica* che il suono nasconde, il lato *atmosferico* che la parola veicola prima e oltre il significato. In entrambe i casi l'*ascoltare* è un divenire: divenire-suono, -fonema, -materia. Divenire è, come hanno ricordato Deleuze e Guattari, accostarsi il più possibile alle intensità che definiscono la forma che si sta per assumere: divenire-suono, modulazione, particella, pulsazione vocalica. Dunque, se non basta più l'occhio per vedere l'*invisibile*, non è nemmeno sufficiente l'orecchio per sentire l'*inudibile*.

⁴⁷ *Musique et perception*, in "Inharmoniques", n. 3, avril 1988.

ANTOLOGIA

IL PENSIERO VOCALE a cura di Lucia Amara

Questa antologia compone una panoramica di studi teorici che hanno spiegato un pensiero a partire dal tema della voce. L'ordine è di tipo cronologico e si svolge nell'arco che va dal primo Novecento fino ai nostri giorni. Il punto di partenza è l'opera del poeta Andrej Belyi, Glossolalia. Poema sul suono. Pubblicato nel '22 e ispirato alle ricerche sull'euritmia di Rudolf Steiner, il testo di Belyj interroga un limite difficilmente collocabile nel solo gesto della scrittura, quello, cioè, tra poesia e teatro della voce. La poesia è campo privilegiato di studio sul vocale. Di questo dato imprescindibile è stato consapevole il Novecento teatrale.

Tuttavia il criterio cronologico non è, e non vuole essere, esaustivo. Si trattava di restituire secondo un certo ordine una serie di punti fermi, per costruire una selezione che desse conto di più campi disciplinari. Dalla critica letteraria alla fonetica sperimentale, dalla filosofia all'estetica fino all'antropologia. Alcuni studi prendono le mosse, più da vicino, dal teatro, ma offrono una prospettiva in cui tutte quelle discipline vengono contemplate per andare verso la ricostruzione dell'emissione e la riuscita della voce. In questo senso, la posizione dell'antologia all'interno del volume ha la funzione di raccogliere in forma più ampia molti dei riferimenti che si trovano nella prima parte del volume. Tuttavia essa può avere anche un valore autonomo, cioè quello di scoprire e delineare un orizzonte possibile di strumenti necessari allo studioso di teatro che affronta la prospettiva della voce e la questione del vocale.

Il criterio cronologico, poi, non esclude altri criteri. Se infatti si è voluta restituire l'ampiezza e la diversità degli ambiti disciplinari che si dispiegano e possono dispiegarsi attorno alla voce, la selezione mette tuttavia l'accento su alcuni piani, i più rilevanti dei quali si esplicitano in tre livelli: l'apparato fonatorio o il corpo della bocca, l'esecuzione, il rapporto con il testo.

“La voce non appartiene che strumentalmente a questa gola umana” – dichiara Paul Zumthor, chiosando le tre dimore esemplari della voce: lo strumento, la gola e, infine, i luoghi da cui l'emissione si genera e da cui al contempo sfugge disegnando altri scenari. Legare il vocale al pensiero, per concludere, significa dichiarare un altro criterio di selezione e combinazione del florilegio: l'imprescindibile vincolo tra i due.

Andrej Belyi, *Glossolalia. Poema sul suono*, tr. it. di G. Giuliano, Milano, Medusa, 2006, pp. 24-41 (ed. orig. 1922).

Nel 1922 venne pubblicato Glossolalia. Poema sul suono, del poeta russo Andrej Belyj (1880-1934). Si tratta di un testo piuttosto anomalo che si pone in un singolare crocevia tra saggio di linguistica e componimento poetico. Il Poema sul suono conferisce un certo rilievo a un dato fondamentale del linguaggio e cioè il rapporto tra i procedimenti attraverso cui si produce il suono nella cavità orale e le lettere, la cui forma si genera da una postura della bocca. Il poeta russo collaborò piuttosto intensamente con l'inventore dell'euritmia e sperimentatore di teatro Rudolf Steiner. Non è un caso che riecheggino molti dei motivi presenti nelle conferenze steineriane del 1924.

4. Tutto il movimento della lingua all'interno della nostra cavità orale è il gesto di una ballerina senza braccia che attorciglia l'aria come una sciarpa gassosa danzante; volando in tutte le direzioni, i capi della sciarpa solleticano la laringe; e risuona la secca, aerea, veloce "h", che si pronuncia come la russa "ha"; il gesto delle braccia distese (in alto e di lato) è "h".

I gesti delle braccia rispecchiano tutti i gesti di una ballerina senza braccia che danza in una buia prigione: sotto le volte del palato; il movimento delle braccia rispecchia una mimica senza braccia. Quei movimenti sono giganti di un mondo enorme invisibile al suono; così la lingua dalla sua caverna dirige la sua mole, il suo corpo; e il corpo disegna per noi dei gesti; e le tempeste del significato sono sotto di essi. La nostra lingua senza braccia ha spiato il gesto del braccio; e lo ha ripetuto in suoni; i suoni conoscono i misteri dei più antichi movimenti dell'anima; come noi pronunciamo i significati sonanti delle parole, così in tempi remoti venivamo creati noi: venivamo pronunciati con un significato; i nostri suoni – le parole – diverranno il mondo: creiamo gli uomini dalle parole; e le parole sono azioni. I suoni sono gesti antichi in millenni di significato; nei millenni del mio essere futuro il braccio canterà per me come pensiero cosmico. I gesti sono i giovani suoni di pensieri che non hanno ancora preso forma, racchiusi nel mio corpo; in tutto il mio corpo col passare del tempo accadrà lo stesso che accade ora in un solo punto del corpo: sotto l'osso della fronte.

Tutto il mio corpo si riempirà del pensiero.

5. Nel suono "r" la lingua vola in alto: la sua punta trema; il flusso d'aria da dietro spinge la lingua; e questa si alza dal suo posto, sforzandosi di correre in direzione dell'uscita, verso la luce. L'imitazione del gesto della corsa attraverso il tempo è "r".

Nel suono "s", tra i denti, attorcigliandosi in forma di spirale, il flusso dell'espiazione vola fuori, disegnando per noi dei gesti come la spirale delle braccia sollevate.

Nel suono "b" le labbra si serrano; e la forza di questa copertura dalle labbra (come una pressione dalla periferia al centro) ci ributta indietro il suono "b"; e perciò ecco i gesti di "b": facendo un passo indietro, chinata la testa a valle,

sollevo il braccio al di sopra di essa nascondendomi sotto la copertura.

Nel suono “p” il gesto è un altro.

Lì la mimica dei suoni compone per noi una danza; l’arte dei suoni ritmici è la lingua delle lingue.

6. Ho visto un’euritmista¹: la ballerina del suono; ella esprime le spirali della composizione dei mondi; esse sono tutte universi; rivela come fummo pronunciati dal Suono Divino; come abbiamo volato per il Cosmo nei suoni; soli, lune e terre bruciano nei suoi gesti; per la prima volta bruciano le allitterazioni e le assonanze del poeta.

Verranno i giorni: ora distese precipitosamente le braccia, ora lasciandole cadere, uno sciame di euritmiste ci dispenserà sotto le stelle gesti sacri; sulle linee dei gesti si caleranno i suoni; e discenderanno significati chiari. La gesticolazione e l’euritmia sono l’arte della parola; la filologia ai giorni nostri è l’arte delle letture lente; in futuro essa sarà la danza veloce di tutte le stelle: delle orbite, dei pianeti, dei loro corsi, delle loro combustioni; le acquisizioni della sapienza sono note e danze; la capacità di costruire il mondo con i gesti significa che la radice della coscienza è svelata: il pensiero si è unito alla parola. Così: l’espressione del suono è conoscenza; e la risposta a una domanda è un gesto mimico che imita la vita della domanda dentro di me; senza la capacità di imitare la vita della domanda non abbiamo soluzioni alla domanda.

Ho visto l’euritmia (questa arte è nata); in essa c’è la conoscenza dei codici della natura; la natura come la terra è stata depositata dal suono; sull’euritmista risplende il suono; e in esso c’è la natura della coscienza; e l’euritmia è l’arte delle cognizioni; qui il pensiero fluisce nel cuore; e il cuore con le ali-braccia parla senza parole; e parla il doppio raggio delle braccia. Con l’euritmia gli spiritici ci hanno fatto scendere sulla terra; noi siamo in essi, come angeli.

Ho viste delle euritmiste (vicino alla cupola, fortificata dal suono): le loro sciarpe si agitavano; e le loro braccia oscillavano come archi di ali; e le loro sciarpe scendevano in basso; accadeva che una stesse ferma e l’altra stendesse verso di noi le braccia, disegnando suoni lontani; sembrava che dietro di lei ci fosse qualcuno; e l’Antichità stessa risplende con le scissioni di un suono: – Una volta noi, i suoni, vivevamo nell’antica Aeria, nell’ “Aere”; e i suoni vivono fino ad oggi; noi li esprimiamo con la parola-suono [...].

20. Come è sorto il mondo delle consonanti?

Fu gettato nel nulla – nella cavità della bocca – il calore dell’espiazione; e i suoni si formavano, dopo aver installato il cerchio della laringe: arie calde correivano, si allargavano come un flusso verso l’uscita della faringe; nell’immaterialità volante del suono stava la leggerissima “h” ... Il rumore del calore delle espirazioni sono i Principi. In Principio era caldo; e l’insenatura della

¹ Qui Belyj racconta delle sue esperienze durante il soggiorno a Dornach, in Svizzera, tra il 1915 e 1916, all’inizio della Prima Guerra Mondiale. L’immagine della cupola del Goetheanum torna più volte nel corso del poema e in particolare alla fine. È nella sala del Goetheanum che Belyj scopre l’euritmia di Steiner, ovvero l’arte del “discorso” visibile, un insieme di movimenti armonici del corpo che esprimono suoni. [NdT]

nascita del suono è la faringe. Il flusso di calore portava una vocale indistinta, la “e” rovesciata, che coincideva con l’alfa non sillabica; così insegnano i linguisti; e insegnano che: questa “e” rovesciata, oppure “a” in “ar” e “al”, si è rivoltata in “ir” e “ur”; “U” è un suono semivocalico; è a metà tra “u” e “w”; in “u” noi muoviamo la laringe: – uh-uh – correva dalla faringe; le impossibilità di esprimere il rumore, il caldo sono in russo *užasy* [“orrori”]; e dietro un suono distinto si stendeva un serpente di fuoco nelle insenature della laringe e un suono tardo, rivoltosi verso se stesso, verso l’uscita della faringe, verso i suoi istanti infantili, avrebbe visto che quei suoni avevano iniziato a strisciare fuori dietro di lui da una buca, dal profondo.

Un tempo i suoni erano: un movimento della laringe in dilatazioni e restringimenti tormentosi il calore strisciava dalla “u” (“u” è la laringe). [...]

22. [...] Il suono grida un significato terribile; e nessuno capisce cosa ci griderà lì; grida, il vecchio suono; come lui, il suono, lì striscerà fuori dalla fessura della gola.

Marius Schneider, *La musica primitiva*, tr. it. S. Tolnay, Milano, Adelphi, 1992 (ed. orig. 1960), pp. 13-47.

Il libro di Marius Schneider (musicologo, 1903-1982) è un classico nella letteratura sul suono in campo sia musicale sia etno-antropologico. Qui si presentano alcuni passaggi sul suono come creatore del mondo e sull’essenza sonora dell’uomo. Schneider affronta la mitologia della fuoriuscita della voce dalla bocca attraverso diversi miti fondatori. Vi si riconoscono alcune mitologie rintracciate da Artaud negli scritti sui Tarahumara, redatti dopo il viaggio in Messico nel 1936.

Il suono creatore del mondo

[...] Tutte le volte che la genesi del mondo è descritta con sufficiente precisione, un elemento acustico interviene nel momento decisivo dell’azione. Nell’istante in cui un dio manifesta la volontà di dare vita a se stesso o a un altro dio, di far apparire il cielo e la terra oppure l’uomo, egli emette un suono. Espira, sospira, parla, canta, grida, urla, tossisce, espettora, singhiozza, vomita, tuona, oppure suona uno strumento musicale. In altri casi egli si serve di un oggetto materiale che simboleggia la voce creatrice. La fonte dalla quale emana il mondo è sempre una fonte acustica. L’abisso primordiale, la bocca spalancata, la caverna che canta, il *singing supernatural ground* degli Eschimesi, la fessura nella roccia delle *Upanisad* o il *Tao* degli antichi Cinesi, da cui il mondo emana “come un albero”, sono immagini dello spazio vuoto o del non essere, da cui spira il soffio appena percepibile del creatore.

[...]

L’essenza sonora dell’uomo

Dal momento che l’uomo è nato dal suono, la sua essenza rimarrà sempre

sonora. Abbiamo visto come il canto di un tordo beffeggiatore, seduto all'uscita della caverna degli Hopi, avesse aggiunto al suono fondamentale di ogni individuo una melodia appropriata. Per mezzo di quella melodia, al neonato erano state assegnate una determinata lingua e tribù. Il canto che l'uccello attribuisce a ogni individuo è un canto di stato civile che legalizza il posto occupato dal suo possessore nella società. Sulla terra non ci possono essere più uomini di quanti siano i canti o i nomi disponibili. Quando il repertorio dell'uccello (che è l'eroe civilizzatore) si fu esaurito, nessun uomo poté più uscire dalla caverna. Per questo i cacciatori di teste uccidono le vittime soltanto dopo averle costrette a confessare il proprio nome. Essendosi liberato un nome con la morte del suo possessore, essi possono darlo a uno dei loro figli, i quali, proprio per mancanza di nome, non hanno ancora potuto ottenere un posto legale nella società.

Vi sono poi altri due canti di carattere più intimo rispetto alla melodia personale. Li chiameremo "suono fondamentale" e "canzone individuale". Il "suono fondamentale" è il protoplasma della forza vitale dell'uomo. Lo conosce soltanto l'individuo cui esso appartiene. Costituisce la realtà metafisica ultima e personale del suo possessore. È il frutto dell'individuazione della forza attiva e anonima che risiede nella caverna della vita. Senza dubbio esso precede il primo vagito del neonato che, secondo una credenza molto diffusa, attira l'anima nel corpo e determina il nome intimo dell'individuo. La "canzone individuale" è una melodia che esprime il ritmo individuale di una persona. È conosciuta da tutti ma, in linea di massima, può essere cantata soltanto dal suo "proprietario". Non è necessario che sia una composizione originale; basta che venga eseguita in maniera molto personale. Una canzone che rifletta in questo modo il comportamento individuale è infatti pressoché inimitabile. Di questi tre tipi di canti propri a ciascuno, il primo è innato e immortale; il secondo è spesso veicolo di virtù terapeutiche dovute a un morto apparso in sogno. Il "canto personale", conferito generalmente dall'eroe della cultura, corrisponde a un individuo, ma, per estensione, può anche esprimere lo stato civile di una famiglia o di una società. Secondo Granet, il termine cinese che significa vita e destino (*ming*) non si distingue da quello (*ming*) che serve a designare i simboli vocali. Poco importa se i nomi o i canti di due esseri si somigliano al punto che ci sia la possibilità di confonderli. Ciascuno di quei nomi esprime integralmente un'essenza individuale.

La voce è l'uomo; il canto è l'anima o il veicolo dell'anima. Un uomo attirato in cielo, mentre gli dèi partecipavano a un banchetto antropofago (mangiavano la sostanza sonora di un uomo), si accorse che il morto era suo cognato. Spaventato, scese sulla terra e raccontò quanto aveva visto; ma venne preso per pazzo, perché proprio in quel momento suo cognato si trovava fra amici a cantare una melodia sacrificale. La leggenda aggiunge poi che, poco tempo dopo quegli avvenimenti, una tribù vicina fece irruzione nel paese, si impadronì del cantore e lo sacrificò agli dèi (Isole Marchesi).

Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura, seguite da Il piacere del testo*, a cura di C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999 (ed. orig. delle singole opere: 1994 e 1973).

Non si può concepire un'estetica del piacere testuale senza tener conto di una pratica immanente al testo, quella della lettura, pratica antichissima ma dimenticata, se si eccettuano i casi di autori moderni come Antonin Artaud e Philippe Sollers. Roland Barthes, ne Il piacere del testo, in un celebre e breve passaggio, che chiude lo scritto, pone una serie di questioni fondamentali per sciogliere la dicotomia tra orale e scritto. Vi si parla, infatti, di scrittura vocale, che non è altro che la scrittura ad alta voce, uno strato fondamentale del testo in cui corpo e linguaggio si fondono e si articolano in quella che Barthes chiama stereofonia della carne profonda e chiosa in un'unica espressione: la grana della voce. Nel lemma Lettura, estratto da Variazioni sulla scrittura, il filosofo attraversa alcune tappe della tradizione della lettura ad alta voce nell'antichità classica dalla tragedia attica a Cicerone, fino a sant'Agostino, dopo il quale la pratica della lettura-scrittura si perde nei meandri di un Occidente che fonderà il sapere sulla tipografia del testo e la trasmissione delle conoscenze sulla scrittura. Il testo, invece, secondo la concezione antica – sottolinea Barthes – doveva passare dalla gola, dai denti, dalla faringe, attardarsi a fior di labbra: un'erotica, una pratica clandestina in cui lettura e scrittura sono un tutt'uno.

[Da *Il piacere del testo*, pp. 126-127]

Se fosse possibile immaginare un'estetica del piacere testuale, bisognerebbe includervi la scrittura ad alta voce. Questa scrittura vocale (che non è affatto la parola), non si pratica mai, ma è senza dubbio questa che Artaud raccomandava e Sollers richiede. Parliamone come se esistesse.

Nell'antichità, la retorica comprendeva una parte dimenticata, censurata dai commentatori classici: l'*actio*, insieme di ricette atte a permettere l'esternamento corporeo del discorso: si trattava di un teatro dell'espressione, l'oratore-attore "esprimendo" la sua indignazione, la sua compassione, ecc. La scrittura ad alta voce, invece, non è espressiva; lascia l'espressione al feno-testo, al codice regolare della comunicazione; per parte sua appartiene al geno-testo, alla significanza; è portata non dalle inflessioni drammatiche, le intonazioni maligne, gli accenti compiacenti, ma dalla *grana* della voce, che è un misto erotico di timbro e di linguaggio e può quindi essere anch'essa, al pari della dizione, la materia di un'arte: l'arte di condurre il proprio corpo (dove la sua importanza nei teatri estremo-orientali). Tenendo conto dei suoni della lingua, la scrittura ad alta voce non è fonologica ma fonetica; il suo obiettivo non è la chiarezza dei messaggi, il teatro delle emozioni; ciò ch'essa cerca (in una prospettiva di godimento) sono gli incidenti pulsionali, è il linguaggio tappezzato di pelle, un testo in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda: l'articolazione del corpo, della lingua, non quella del senso, del linguaggio. Certa arte della melodia può dare un'idea di questa scrittura vocale; ma poiché la melodia è morta, è forse al cinema, oggi, che si potrebbe trovare più facilmente. Basta infatti che il cinema prenda molto da vicino il suono della

parola (è in fondo la definizione generalizzata della “grana” della scrittura) e faccia sentire nella loro materialità, nella loro sensualità, il respiro, l’increspato, la polpa delle labbra, tutta una presenza del muso umano (che la voce, la scrittura, siano fresche, morbide, lubrificate, finemente granulose e vibranti come il muso di un animale), perché riesca a trascinare lontanissimo il senso e a gettare, per così dire, il corpo anonimo dell’attore dentro al mio orecchio: qualcosa granula, crepita, accarezza, raspa, taglia: gioisce.

[Da *Variazioni sulla scrittura*, pp. 60-61]

Letture

Per rianimare le opere del passato, nulla è più sorprendente che il ricollocarle nella pratica di lettura che fu quella del loro tempo. La tragedia di Sofocle che si presenta ora in tascabile e che leggiamo scorrendola con rapide occhiate (saltando i passi che ci annoiano) non è in definitiva che un testo del tutto astratto, che non ha alcun rapporto, nell’atto della sua fruizione, con il nostro corpo. Fino al IV secolo, all’epoca di sant’Agostino, era tutto molto diverso: gli Antichi, si suppone, non leggevano che ad alta voce – o almeno a voce più o meno alta, a mezza voce o sottovoce, ma sempre, ed è l’essenziale, articolata: il testo passava allora necessariamente per la gola, il muscolo laringeo, i denti, la lingua, il corpo insomma nella sua densità muscolare, sanguigna, nervosa. Riportiamo ancora più indietro il problema: come scrivevano, gli Antichi? Vi immaginate Euripide, scrivere le sue tragedie? È possibile (Aristofane lo rappresenta, in quest’attività, in posture inverosimili), ma la scrittura era certo assai meno solipsistica di oggi: Plinio il Vecchio aveva un lettore (greco) e uno scriba (latino); circondato da questi due sostituti (si potrebbe persino parlare di protesi), egli scriveva e leggeva durante i pasti: nulla si può pensare di meno interiorizzato, nulla di minore sacertà. Lo stesso dicasi per Cicerone: egli scriveva molto rapidamente (su tavolette che teneva in mano), ma era lo scriba a ricopiare il libro: il testo era destinato, sin dall’inizio a una esteriorità senza disagio, si vorrebbe dire impudica. In effetti la nostra scrittura attuale, prodotto di solitudine, ha qualcosa d’interiore, di segreto, di perverso o di domestico, a seconda dei casi. Nulla di più indiscreto, per la mia sensibilità, che veder qualcuno mentre scrive; a maggior ragione se lo vedo leggere, dolcemente, a fior di labbra. Sade si è lasciato sfuggire questa scena (troppo tenera, per il suo gusto): captare sulla bocca di chi legge sottovoce, il testo nell’istante dell’articolarsi, di esplodere. Nulla di quell’erotica del passato è oggi più possibile: la scrittura e la lettura sono delle pratiche clandestine.

Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, tr. it. di S. Echer, Venezia, Marsilio, 1979 (ed. orig. 1974), pp. 208-210.

Un capitolo consistente del classico studio di Julia Kristeva s’intitola Ritmi fonici e ritmi semantici. A partire dalla nozione fondativa di chōra semiotica – il livello precedente la significazione che coincide con il ritmo vocale – vi si attraversano le questioni riguardanti le basi pulsionali della fonazione, l’emis-

sione fonica, la ripetizione, lo stato prefonemico della comunicazione verbale. Dal balbettio come soglia critica del linguaggio si giunge alla pulsione orale. L'approccio della filosofa franco-bulgara risulta oltremodo importante, laddove si voglia cogliere la voce attraverso l'anatomizzazione di stati pre-, post- e translinguistici.

Abbiamo potuto constatare che i bambini cominciano molto presto a pronunciare suoni articolatissimi e superano di molto il registro della loro madrelingua. Questi suoni non corrispondono a niente di significativo nel senso di "inerente al segno" (referente/significante-significato), anzi precedono la formazione di intonazioni frastiche o di costruzioni olofrastiche, eppure tale capacità fonica indica un'intensa "attività" pulsionale, un'esplorazione dell'apparato vocale e delle parti del corpo spezzettato per articularle in unità². Jakobson precisa che questo balbettio "ancora ancorato nel biologico"³ si distingue dall'"austerità fonemica" delle prime acquisizioni linguistiche: queste tendono ormai a una significazione, esigono non più "suoni selvaggi" ma "valori linguistici". Ma, *sulla soglia del linguaggio*, il bambino può cogliere "certe differenze fonetiche fra le parole senza però capire la loro significazione"⁴. Se si osservano fenomeni analoghi nell'afasia o in certe forme di schizofrenia, la funzione poetica, in particolare e più nettamente il *testo*, tocca questa soglia critica del linguaggio (semiotico/simbolico), per trarne effetti translinguistici. Come se il funzionamento del testo presupponesse un tempo zero durante il quale il valore linguistico distintivo del fonema fosse sospeso, il senso del morfema dato si eclissasse, e come se ad affluire fossero le pulsioni sospese a questo "suono selvaggio", come pure gli altri possibili "valori semantici" del fonema. I differenziali significanti assumono così una funzione di "gesti vocalici", di "schiocchi" che per Van Ginneken sono prelinguistici, ma, come dimostra lo studio dell'afasia, possono essere anche postlinguistici e translinguistici: questo è pure il loro statuto nel testo. Una soglia critica del linguaggio è così toccata, come abbiamo già detto, dal testo, in cui la significazione si pluralizza e contemporaneamente si perde e il rischio di sospensione minaccia persino la possibilità vocalica. I frequenti "bianchi" o "vuoti" o "nulla" di Mallarmé indicano questa cresta che d'altronde è segnalata anche da un sonno pesante, senza suoni o dai suoni mutilati⁵.

² "Tuttavia col rischio di attirarci il rimprovero di sopravvalutare la precocità dei bambini, desidereremmo riportare abbastanza indietro nel corso del primo anno *una particolare sorta di linguaggio* che non è obbligatoriamente lo stesso per ogni bambino e che non sembra abbia sufficientemente attirato l'attenzione [...] tutte queste manifestazioni di attività non sembrano completamente inconse. Egli (il bambino) si è mostrato fin dal nono mese abile creatore di fonemi [...]. Si direbbe che si diverta a studiare la molteplicità dei fonemi [...]" (A. Grégoire, *L'apprentissage de la parole pendant les deux premières années de l'enfance*, "Journal de psychologie normale et pathologique", gennaio-aprile 1933, p. 387).

³ R. Jakobson, *Linguaggio infantile e afasia*, in *Il farsi e il disfarsi del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1971, p. 23.

⁴ *Ivi*, p. 35 n.; cfr. anche M. Isserlin, *Die pathologische Physiologie der Sprache*, "Ergebnisse der Psychologie", n. 29, 1929, pp. 130-249.

⁵ R. Jakobson, *Linguaggio infantile e afasia*, cit., pp. 63 e sgg.

Questo funzionamento prelinguistico o translinguistico del vocalismo è sotteso, come espone Fónagy, da un'intensa attività pulsionale. Via via che la funzione simbolica emerge dalla *chôra* semiotica, questa pulsionalità si limita, si disciplina e si organizza in un'unità che sarà quella del corpo proprio del soggetto parlante.

[...]

Insomma, il ritmo semiotico in questione dispone dei valori fonici dell'ordine del *timbro*, e quest'ultimo termine designa differenze foniche dipendenti dalla base articolatoria che le produce.

Attraverso le differenze fonologiche nel sistema di una lingua nazionale, il ritmo semiotico dispone svariati investimenti vocali e quindi pulsionali che restano sottostanti al fenotesto ma che lo raddoppiano con uno "strato" semiotico in grado di attualizzarsi in diverse significazioni per spostamento e per condensazione. Attraverso questo strato la cui funzione si avvicina a quella del timbro in musica, possono lasciare la loro impronta *esperienze soggettive molto differenziate* in un materiale uniformante come quello della lingua. Uno dei fondamentali apporti di Mallarmé consiste precisamente nel fatto di aver scoperto questo valore del "timbro" proprio della *chôra* semiotica che sottende il sistema della lingua e di aver organizzato la nuova ritmicità del testo sulla base di queste distinzioni acustico-pulsionali.

Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, pp. 279-285 (traduzione di L.A.)

Si propongono alcuni passaggi di Le poème et la voix, una parte del volume Critique du rythme, del linguista Henri Meschonnic (1932-2009), studioso di poesia e traduttore della Bibbia. Il filosofo francese vi affronta la possibilità di fondare l'antropologia della voce a partire dalla sua storicizzazione. Il discrimine tra il verso e la sua realizzazione si colloca nell'esecuzione e, dunque, essenzialmente nella voce. Il concetto di esecuzione-realizzazione del poema mette in campo la dizione, che cambia a seconda delle istituzioni poetiche o sceniche che la fondano nel corso della storia. Si stabilisce una bipolarità tra naturalità della voce e artificio della dizione, un fatto, quest'ultimo, prettamente culturale. La dizione imita la voce, che è soggetto. L'oralità è, invece, collettività e storicità. La critica del ritmo può fondare uno sguardo antropologico sulla voce e impone di rileggere i concetti di esecuzione e dizione. In questo senso la poesia è un campo privilegiato di indagine per esplorare la vocalità.

Non si tratta di ricadere sulla confusione così giustamente criticata. Se una critica della critica è necessaria, essa non può che portare su ciò che, a sua volta, la critica ha lasciato non teorizzato. Sono i rapporti che il poema, o il ritmo, più generalmente, intrattiene con la voce. La voce, dato individuale, è stata abbandonata sia all'interpretazione sia alla fisiologia, alla confusione tra soggettività e individualità, soggettivismo e individualismo. Confusione anche, che sembra ci si sforzi un po' di districare, tra la voce fisica che pronuncia, e la

voce – metafora dell'originalità più intima.

La critica del ritmo, critica del discorso, presuppone un'antropologia della voce, una storicizzazione della voce. Tuttavia non confondere il verso dalla sua esecuzione non deve far dimenticare uno statuto storico della dizione: la dizione circonflessa dell'alessandrino del teatro del XVII secolo in Francia, la dizione monocorde della poesia simbolista. È uno statuto culturale: non è la stessa cosa in Europa e in Africa, per esempio. Questo statuto partecipa delle condizioni di produzione del poema, o del discorso in versi.

Nello stesso modo in cui, come mostrerò più avanti, la tipografia è storica, culturale-collettiva e individuale allo stesso tempo, anche l'oralità è storica. In questo senso, la voce, la vostra voce unica, non è solamente individuale. Ella possiede, oltre a suoi caratteri fisiologici, delle marche culturali ben precise. Non si può escludere, senza neanche concepirli o esaminarli, se non vi sono lì degli elementi che entrano in rapporto con ciò che viene emesso da questa voce.

L'oralità non è separabile dal dire qualcosa e, in una certa misura, da ciò che è detto. C'è un'oralità di massa e un'oralità da camera, ciò che si grida, ciò che si dice a bassa voce, quasi dentro. Dire non è intransitivo. Ciò che si dice è anche nel dire. Una de-oralizzazione della poesia – di una certa poesia – francese contemporanea, è un eccellente esempio che ciò che si scrive solo nel visivo è sempre meno adatto a essere letto ad alta voce. Legame della storicità e dell'oralità. Così lo scritto *manca*. Già Saint-John Perse concludeva dalla sua poesia che la poesia non doveva essere recitata. L'oralità è un indice di condizione poetica. Non mi riferisco qui alla tradizione inversa, su cui mi soffermerò più avanti, che comincia dal dadaismo e si sviluppa nella poesia concreta, includendo il lettrismo, e che si è collocato interamente nel sonoro: il sonoro non è l'oralità, così come il linguaggio non è fatto di suoni e di rumori.

L'oralità è il rapporto necessario, nel discorso, del primato del ritmico e del prosodico su ciò che il discorso dice. L'oralità è collettività e storicità. Con o senza la prova del guelfi alla Flaubert. L'oralità appare al meglio in quei testi trasmessi in prima istanza da una tradizione orale: la Bibbia in ebraico, o Omero, i testi africani, tutta la letteratura popolare. È chiaro che tanto il teatro è oralità, quanto è generatore di confusione, laddove si mettono assieme dei versi di teatro e della poesia che teatro non è. L'opposizione tra poeta e attore ne è interamente contaminata.

Non citerò che un esempio di oralità, e di questo rapporto necessario tra la dizione, la voce e il detto: quello di Gogol che legge *Il cappotto*, così come lo descrive e lo analizza Eikhenbaum. La lettura di Gogol partecipa della "declamazione melodiosa" e del "racconto mimato", senza essere una "lettura teatrale". Essa dà l'impressione di un *metro conosciuto*, senza essere metro. Le parole sembrano presenti per un "effetto armonico". Il dettato dell'inizio de *Le anime morte*, anche se è accompagnata da gesti, conserva un "corso regolare". [...] C'è così più che una continuità tra lo scritto e la dizione, c'è questa dizione perché c'è questo scritto. Gogol ha la dizione della sua scrittura. Donde la questione a cui tornare: un autore ha la dizione della sua scrittura, e la scrittura della sua dizione? Ci sono tradizioni del dire. Claudel riferisce che

Dullin basava la dizione dell'attore sulla consonante. L'imitazione della natura è una linea fondamentale della tradizione teatrale, e della teatralizzazione. [...] Così, alla voce-natura si oppone la dizione, dove la convenzione e la ricerca della natura sono una sola cosa, l'una essendo la tentazione dell'altra, circolarmente. Essendo il respiro la vita della voce, Jouvét aveva scritto: "Il testo è una respirazione scritta".

[...] La dizione è culturale. È quando essa è un'arte della voce che non è più voce. Da qui l'interesse di Mejerchol'd per la convenzione, la stilizzazione, contro il naturalismo. [...]

La voce e la dizione, nel loro rapporto necessariamente stretto, svelano che la voce, che sembra l'elemento più personale, il più intimo, è, come il soggetto, immediatamente attraversato da tutto ciò che fa un'epoca, un contesto, una maniera di collocare la letteratura, in particolare la poesia, oltre che una maniera di collocarsi. Non è solamente la propria voce che si colloca. È un documento del sociale, che è ogni individuo. Tutti i dualismi si ritrovano nella voce. Si rapportano essenzialmente, per e attraverso il poema come rivelatore, al dualismo dell'interiorità e dell'esteriorità, all'opposizione, che non può essere una contraddizione, tra l'autore e il lettore.

Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 137-139.

*Nella prefazione a *Infanzia e Storia*, del 1978, Giorgio Agamben afferma che esiste sempre un'opera mai scritta, di cui quella che ci si accinge a scrivere costituisce il prologo o la cera persa. E quest'opera mai scritta è, nel suo caso, La voce umana. Quello della voce è un tema persistente nella ricerca di Agamben, anche se mai affrontato frontalmente in un solo libro. Negli stessi anni di *Infanzia e Storia*, Agamben attiva un seminario di studio che confluirà nella pubblicazione (1982) de *Il Linguaggio e la morte*. Un seminario sul luogo della negatività. *La Voce*, per Agamben, è il luogo del linguaggio e in quanto tale essa apre sempre *l'Essere e il Tempo* (Heidegger). Il linguaggio umano è "voce" della coscienza, perché è voce articolata contro la "voce vuota dell'animale" (Hegel). La voce dell'uomo è il linguaggio e, nel momento in cui questo si emette, quella diventa il luogo dell'etica. Tra queste pendenze si produce il pensiero.*

La fine del pensiero

A Giorgio Caproni

Avviene come quando camminiamo nel bosco e a un tratto, inaudita, ci sorprende la varietà delle voci animali. Fischi, trilli, chioccolii, tocchi come di legno o metallo scheggiato, zirli, frulli, bisbigli:

ogni animale ha il suo suono, che scaturisce immediatamente da lui. Alla fine, la duplice nota del cucco schernisce il nostro silenzio e ci rivela, insostenibile, il nostro essere, unici, senza voce nel coro infinito delle voci animali. Allora proviamo a parlare, a pensare.

La parola pensiero ha in origine, nella nostra lingua, il significato di an-

goscia, di ansioso rovello, che ha ancora nell'espressione familiare: "stare in pensiero". Il verbo latino *pendere*, da cui la parola deriva alle lingue romanze, significa "stare in sospenso". Agostino lo usa in questo senso per caratterizzare il processo della conoscenza: "Il desiderio, che è nella ricerca, procede da chi cerca e sta, in qualche modo, in sospenso [*pendet quodammodo*] e non riposa nel fine a cui tende, se non quando ciò che è cercato viene trovato e si unisce a colui che cerca".

Che cosa sta in sospenso, che cosa pende nel pensiero? Pensare, nel linguaggio, noi lo possiamo solo perché il linguaggio è e non è la nostra voce. C'è una pendenza, una questione non risolta nel linguaggio: se esso sia o no la nostra voce, come il raglio è voce dell'asino e il frinito è voce delle cicale. Per questo non possiamo, parlando, fare a meno di pensare, di tenere in sospenso le parole. Il pensiero è la pendenza della voce nel linguaggio.

(La cicala – è chiaro – non può pensare nel suo frinito).

Quando camminiamo a sera nel bosco, a ogni passo sentiamo fra i cespugli che fiancheggiano il sentiero frusciare animali invisibili, non sappiamo se lucertole o ricci, tordi o serpenti. Così avviene quando pensiamo: importante non è il sentiero di parole che andiamo percorrendo, ma lo zampetto indistinto che a volte sentiamo muovere a lato, come di una bestia in fuga o di qualcosa che, all'improvviso, si desti al suono dei passi.

La bestia in fuga, che ci pare di sentir frusciare via nelle parole, è – ci è stato detto – la nostra voce. Pensiamo – teniamo in sospenso le parole e stiamo noi stessi come sospesi nel linguaggio – perché speriamo di ritrovare in esso, alla fine, la voce. Un tempo – ci è stato detto – la voce si è scritta nel linguaggio. La cerca della voce nel linguaggio è il pensiero.

Che il linguaggio sorprenda e anticipi sempre la voce, che la pendenza della voce nel linguaggio non abbia mai fine: questo è il problema della filosofia. (Come ciascuno risolve questa pendenza è l'etica).

Ma la voce, la voce umana non c'è. Non c'è una nostra voce che noi possiamo seguire alla traccia nel linguaggio, cogliere – per ricordarla – nel punto in cui dilegua nei nomi, si scrive nelle lettere. Noi parliamo con la voce che non abbiamo, che non è mai stata scritta (*ágrapta nómina*, *Antigone*, 454). E il linguaggio è sempre "lettera morta".

Pensare, noi lo possiamo solo se il linguaggio non è la nostra voce, solo se in esso misuriamo fino in fondo – non c'è, in verità, fondo – la nostra afonia. Ciò che chiamiamo mondo è quest'abisso.

La logica mostra che il linguaggio non è la mia voce. La voce – essa dice è stata, ma non è più, né mai potrà essere. Il linguaggio ha luogo nel non-luogo della voce. Ciò significa che il pensiero ha da pensare nulla della voce. Questa è la sua pietà.

Dunque la fuga, la pendenza della voce nel linguaggio deve aver fine. Possiamo cessare di tenere in sospenso il linguaggio, la voce. Se la voce non è mai stata, se il pensiero è pensiero della voce, esso non ha più nulla da pensare. Il pensiero compiuto non ha più pensiero.

Del termine latino che, per secoli, ha indicato il pensiero, *cogitare*, nella no-

stra lingua è rimasta appena una traccia nella parola tracotanza. Ancora nel secolo XIV *coto, cuitanza*, vogliono dire: pensiero. Tracotanza deriva, attraverso il provenzale *oltracuidansa*, da un latino **ultracogitare*: eccedere, passare il limite del pensiero, soprappensare, *spensare*.

Ciò che è stato detto, si potrà dire di nuovo. Ma ciò che è stato pensato, non potrà più essere detto. Dalla parola pensata, tu prendi congedo per sempre.

Camminiamo nel bosco: a un tratto sentiamo un frullo d'ali o d'erba smossa. Una fagianella spicca il volo e appena la vediamo sparire fra i rami, un istrice s'interna nella macchia più folta, sgrigliano le foglie arse su cui rotola la serpe. Non l'incontro; ma questa fuga di bestie invisibili è il pensiero. No, non era la nostra voce. Ci siamo avvicinati al linguaggio per quanto era possibile, quasi lo abbiamo sfiorato, tenuto in sospenso: ma il nostro incontro non è avvenuto e ora torniamo ad allontanarcene, spensieratamente, verso casa.

Dunque il linguaggio è la nostra voce, il nostro linguaggio. Come tu ora parli, questo è l'etica.

Ivan Fónagy, *La vive voix. Essais de psycholinguistique*, Paris, Payot, 1983, pp. 43-52 (traduzione di L.A.)

Si presentano alcuni passaggi del celebre studio del fonologo ungherese (1915-1995). I brani sono scelti da due capitoli particolarmente importanti, che segnano una svolta negli studi sia di fisiologia fonatoria che di fonetica: La mimique audible e Les bases pulsionnelles de la phonation. L'assunto fondamentale sta nell'aver individuato il legame imprescindibile tra organi buccali della fonazione (per esempio la glottide, luogo deputato dell'emissione poetica, a cui si conferisce il gesto del colpo della glottide) e i sentimenti che la persona esprime. Fónagy conia l'espressione di mimica udibile, ravvisando nei movimenti dell'apparato fonatorio lo sviluppo di vere e proprie performance drammatiche occulte. Attraverso l'analisi laringoscopica si possono rintracciare i passaggi di un combattimento ancestrale, che lascia traccia nel movimento dell'apparato fonatorio e, di conseguenza, testimonia il passaggio della voce.

La mimica glottale

L'impronta particolare che la vocalizzazione – il modo di vibrare delle corde vocali e la configurazione glottica – offre alla parola, ha da sempre portato i romanzieri a distinguere una voce dolce, accarezzante, da una voce dura, contratta, e il bisbiglio astioso dal bisbiglio tenero. La glottide reagisce in modo sensibile ai cambiamenti emotivi – collera, odio, tenerezza, angoscia, eccitazione sessuale, gioia, tristezza. La glottide, primo livello nella genesi dei messaggi vocali, resta l'organo per eccellenza dei messaggi vocali emotivi non-articolati.

Agli inizi degli anni Sessanta abbiamo tentato di esaminare il funzionamento della laringe in quanto organo deputato all'emissione di messaggi emotivi elementari. È questo punto di vista particolare che suscita ancora un certo interesse per i risultati ottenuti, malgrado il numero consistente di studi più recenti.

Nel corso dell'analisi laringoscopica, quattro soggetti maschi dovevano pronunciare le medesime vocali (*a* e *i*), per quanto sia possibile durante un'esper-
ta analisi laringoscopica:

- a) con una voce dolce e piena;
- b) con una voce bisbigliata dolce, tenera;
- c) con una voce bisbigliata ma forte, collerica
- d) con una voce strozzata, astiosa;
- e) con un ringhio impastato (*creak*⁶),

Le osservazioni fisiologiche si rapportano alle performance giudicate adeguate dagli uditori.

- a) Per una voce dolce, le corde vocali erano leggermente accostate e si poteva osservare un leggero ondeggiamento verticale delle bande ventricolari. Quando la voce era flebile, tra le corde vocali si osservava una fessura di mezzo millimetro circa che è sparita quando la voce diveniva più forte.
- b) Per un bisbiglio dolce, tenero, le corde vocali si toccano da dietro in avanti, formando un'apertura ellittica, la divaricazione raggiungendo pressappoco i due millimetri.
- c) Nel corso dell'espiazione rumorosa e collerica, la glottide è aperta, le bande ventricolari (dette "false corde vocali") si avvicinano sensibilmente.
- d) La simulazione di una collera repressa, la voce astiosa, "strozzata", è accompagnata da un restringimento molto forte delle bande ventricolari.
- e) Nel corso di un ringhio (*creak*) di disprezzo, le bande ventricolari si gonfiano e si avvicinano per formare una fessura affusolata. Le bande vocali s'intrecciano mentre predispongono una piccola apertura al centro da dove l'aria fuoriesce formando delle piccole bolle.

Il laringoscopio non rileva che un certo aspetto della mimica glottale. Ci si accorge che in superficie le corde vocali, dal momento in cui i ventricoli laringei entrano in azione, scappano completamente o quasi alla vista.

[...]

Nel corso di una vocalizzazione astiosa (collera repressa), invece, lo sforzo dei muscoli espiratori è controbilanciato da uno sforzo non meno violento dei muscoli costrittori dello sfintere glottico. Si prova a domarne la collera, ma secondo l'indicazione contenuta nel termine suggestivo di *voce strozzata*.

Malgrado questa costrizione che si sta imponendo, l'atto fonatorio è accompagnato da un fantasma omicida. Strozzandosi, ci si identifica con l'interlocutore: si prefigura la morte.

La teoria filogenetica delle emozioni ci permettere di ritrovare le tracce del combattimento ancestrale nella fonazione di furia o di odio, a livello sublin-

⁶ Il *creak* (detto anche *vocal fry*) si caratterizza per una vibrazione bifasica estremamente lenta, che si aggira attorno ai 40 Hz, delle corde vocali. Solo una piccola parte di queste, quelle più prossime alla cartilagine tiroidea, entra in vibrazione. L'impressione acustica del *creak* ricorda il ronron del gatto. [NdT]

giale – faringeo, laringeo e polmonare – considerato a buon diritto come arcaico in rapporto alla cavità buccale, principale responsabile della genesi dei segni articolati, composti di fonemi (“Lettere”).

La glottide – in quanto organo totalizzatore dei movimenti corporei espressivi – riproduce nell’espressione delle emozioni i momenti essenziali di questa o quella attività ancestrale. Il mormorio aggressivo e la vocalizzazione d’odio mettono in rilievo differenti aspetti del combattimento intrapreso dai nostri antenati. Lo scoppio di collera riproduce l’attività vigorosa, debordante, senza restrizioni, mentre la vocalizzazione d’odio mette l’accento sul parossismo dello sforzo muscolare, sulla presenza dei due avversari che si lasciano andare a un combattimento senza pietà. Il locutore si può identificare, di volta in volta, con uno dei due avversari, sia con l’aggressore che rappresenta le forze aggressive (lo sforzo dei muscoli espiratori), sia con l’aggredito che rappresenta le forze represses (la contrazione dei muscoli adduttori della glottide).

In questa prospettiva, l’assenza di contrazioni spasmodiche, il felice equilibrio delle forze che caratterizzano la vocalizzazione tenera, corrisponderebbe all’assenza di qualsiasi intenzione aggressiva o nociva. La metafora della *voce carezzevole* ci suggerisce un contatto che caratterizza sia il rapporto parentale sia le attività che preparano l’atto sessuale.

È più difficile interpretare il *creak* e proiettarlo in questo spazio ancestrale. I muscoli della laringe sembrano più distesi che durante la sonorizzazione tenera, ma molto meno distesi che durante lo scoppio di collera o la vocalizzazione d’odio. Le corde vocali raccolte, embricate – per opposizione al contatto leggero delle corde allungate che producono una voce tenera – generano necessariamente una voce molto grave che potrebbe evocare il ringhio minaccioso delle bestie. Dal momento che la minaccia “sorda” è legata in scala al registro basso, questo confronto non può risultare arbitrario. Di conseguenza, l’assenza di una forte tensione (glottale, toracica o addominale) sembra indicare che l’attacco non è imminente e che l’uomo non si sente minacciato. Al contrario, è lui che minaccia, essendo in una posizione di forza. L’uso attuale del *creak* – disprezzo, disgusto, ironia, minaccia – sembra rispondere a questa congettura.

La mimica udibile

Non si può fare a meno di ammirare l’economia e l’eleganza di un procedimento che riduce dapprima i movimenti espressivi del corpo intero – residui simbolici di attività corporee – alle dimensioni della laringe e delle cavità faringo-buccali, per poi, in un secondo momento, reintegrare queste performance drammatiche miniaturizzate all’interno della comunicazione linguistica. Si può, tuttavia, esprimere dei dubbi quanto all’utilità, l’efficacia di performance occulte che si svolgono per forza alla vista degli interlocutori che non ne percepiscono che la mimica labiale.

Esprimendo questi dubbi si rischia di tralasciare le condizioni molto particolari di queste rappresentazioni mimiche che si recitano in un medium sonoro. La mimica glottale, faringea e buccale si riflette nei suoni che genera.

La possibilità di fruire la performance degli attori nelle rappresentazioni

radiofoniche sembra addurre un argomento decisivo a favore della “mimica udibile”.

Quando l'attore interpreta un ruolo, egli traspone il testo scritto in parole e in gesti. I gesti e la mimica facciale difficilmente sono segnalati dal testo, ancora più rare sono le prescrizioni concernenti la vocalizzazione, la trasformazione di una sequenza di fonemi in suoni concreti. Egli deve prendere in ogni momento delle decisioni individuali, e completare il messaggio dell'autore facendo ricorso ai propri mezzi.

[...]

Cosa succede quando una pièce di teatro è ritrasmessa in radio? In cosa si trasformano i messaggi che inizialmente sono stati previsti per un canale vivo? La mimica e i gesti possono essere ricostruiti dall'uditore che percepisce solo messaggi sonori?

Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Milano, Feltrinelli, 1984, (ed. orig. 1983), pp. 121-128.

Medievalista e critico letterario, Paul Zumthor ha dato un forte impulso alle ricerche sull'oralità, il canto e la poesia. In particolar modo lo studio pubblicato nel 1984, La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale, si può considerare una sintesi delle sue indagini in questo campo. Nell'introduzione al saggio, lo studioso ginevrino invoca la fondazione di una scienza della voce che riesca ad abbracciare, superandoli, gli approcci dell'antropologia, della storia, della fisiologia e della fisica. “Anteriore a ogni differenziazione, indicibilità adatta a vestirsi di linguaggio, la voce è una cosa” – afferma Zumthor – e soprattutto essa abita il corpo. Da qui l'idea di spessore concreto e tattilità del soffio che si realizzano nell'esecuzione, una delle emanazioni corporee essenziali della voce. Al centro dell'analisi si staglia, dunque, il concetto di poesia orale, dispiegato in più direzioni. Dall'oralità pura delle società senza scrittura, attraverso l'epica omerica fino alle fogge più diverse che il canto ha assunto nel corso dei secoli. La poesia orale (o vocale) è quella forma di scrittura che ha la sua realizzazione nell'emissione sonora e nella voce. Nel passo che qui si riporta lo studioso sottolinea l'origine fondatrice del canto. La voce si pone sempre all'inizio della linea genealogica che va dal rito al mito, e viceversa. È una linea che sembra voler normalizzare la carica fortemente perturbante del fenomeno vocale. Eppure, nonostante si sia oramai lontani dall'uso rituale della poesia orale e nonostante si pensi che questa costituisca una manifestazione predominante delle società arcaiche, la poesia orale sopravvive sotto altre sembianze. La voce si è emancipata e corre verso l'orizzonte ancora aperto dei possibili, disegnando un universo che tuttora sfugge al gesto conchiuso della scrittura.

Il rito e l'azione

Nella poesia si annida la speranza che un giorno una parola dirà tutto. Il canto esalta questa speranza, e emblematicamente la realizza. È perciò che la poesia orale conferisce alla voce la sua dimensione assoluta, e al linguaggio

umano la sua piena misura. Di qui le due funzioni che, simultaneamente o alternamente, la poesia orale svolge tra noi: la prima, ricreativa, suscita la conoscenza o provoca il riso; la seconda, pratica, specifica o fa scattare l'azione. Il contesto culturale le differenzia secondo modalità diverse. Almeno, la voce che canta si sottrae sempre alle perfette identità del senso: la sua eco risuona nelle ombre inesplorate del suo spazio; essa le rivela, finge per un istante di svelarcele, poi tace, avendo attraversato tutti i segni.

Non più di chi racconta, chi canta non nomina ciò di cui parla, ma piuttosto lo chiama, con un discorso preliminare e singolare, che fa riferimento all'incomunicabilità di un soggetto. Nel prendere un determinato avvenimento o un determinato oggetto per dare a essi un'esistenza che è nello stesso tempo poetica e vocale, il cantore li rende probabili, atti a destare desiderio o paura, a causare dolore o piacere: senza tuttavia es-plicarli, ma, al contrario, im-plicandoli.

Le civiltà africane considerano la parola ritmata o cantata come potenza di vita e di morte, luogo d'origine di ogni invenzione: il nome fa essere, l'esistenza si concepisce in termini di ritmo. È questa la chiave delle saggezze, delle arti, delle pratiche quotidiane, non meno che della sopravvivenza degli stati. Ma questi valori che l'Africa ha esemplarmente esaltato non sono sconosciuti a nessuna cultura al mondo. Nessuna cultura infatti è stata inconsapevole del legame genetico che unisce l'azione alla poesia. "A che serve?", chiede il *senso comune*. Il punto interrogativo si riferisce a *che*, non a *serve*. Il testo poetico, animato dalla voce, si identifica con ciò che esso fa esistere nell'ordine delle percezioni, delle emozioni, dell'intelligenza, di modo che non ne sarebbe possibile nessuna parafrasi, anche se ne sentisse, per assurdo, il bisogno.

Una canzone che evochi l'infanzia, la terra lontana, o una persona cara provoca nella maggior parte degli esseri umani una reazione affettiva molto più intensa di quella suscitata da una frase ordinaria che proponga lo stesso tema. Di qui l'universalità dei canti di nostalgia, e a volte la brutalità dei loro effetti su persone rozze. Si racconta che Luigi XIV proibì nei reggimenti svizzeri il canto del *Ranz des vaches*, perché questo lamento di pastori induceva alla diserzione mercenari peraltro assai poco sospetti di sentimentalismo. La parola che la voce scandita o cantata proietta verso l'ascoltatore aggredisce o pacifica, separa o media. La scrittura, comunque sia, attenua e rende irreali; nella voce esplode e si trasmette senza intermediari concilianti il No che oppone l'arte alla richiesta dell'Istituzione, nel momento in cui questa si fa più pressante.

La voce, dalla sua profondità spaziale, si discosta dall'Ordine muto e costituisce naturalmente uno scandalo. Anche quando, nelle culture tradizionali, il poeta che si crede con la coscienza a posto sottopone la sua parola all'autorità e la assoggetta alle censure, la sua stessa voce, che si innalza calda e corporea in mezzo a tanti discorsi effimeri e senza alcun peso, significa un'altra cosa. Può anche succedere che una società molto chiusa riconosca, come male minore e allo scopo di neutralizzarlo, questo desiderio di trasgressione e lo faccia proprio: nascono da qui le tradizioni di canti destinati a sfidare i tabù scatologici, sessuali o religiosi, come quella delle *jotas* aragonesi studiata da Fribourg.

Si tratta di forme di "recupero" con altri fini? Il termine è ambiguo, perché

è una delle costanti della storia delle società la volontà di asservire la voce e di servirsene. Ma basta che risuoni qui e lì questo appello al godimento e all'inquietudine, questo rimescolamento del sangue, perché l'effetto di recupero venga annullato.

Non è stato sempre così. La poesia orale nacque da riti arcaici: ontologicamente, se non (chi può saperlo?) storicamente. Il rito la conteneva. Ma un giorno evase, e da allora... Poco contano i dettagli con cui si potrebbe abbellire questo apologo. Intendo qui per rito (termine di cui spesso si abusa) quello che, abbracciando il gruppo sociale, definisce in esso dei ruoli sociali, mentre ne assicura le relazioni con il divino. Un rito è tanto più efficace se si attualizza in dramma: mimando i simboli sacri del vissuto e dell'inimmaginabile. Un gesto lo costituisce, che la voce, scandita e cantata, viene a esplicitare. Il mito, altra forma originaria, ha invece alla base una parola che il gesto esplicita. Il mito genera il racconto; il rito genera il canto, entrambi in ogni istante rianimati dalla speranza di cui è portatrice la voce. La voce rituale pronunzia in uno spazio-tempo eternizzato la parola segreta e imperativa che ordina alla divinità di essere presente, di occupare il luogo vuoto al centro dell'assemblea. Uno Sconosciuto di passaggio, un angelo musicista, Orfeo, in tempi immemorabili ne insegnò la formula ai nostri maghi, che da essa hanno derivato i loro poteri: teatralizzata fino al punto di contrarsi a volte in pura danza, come a Bali nel rituale di Rangda.

Il rito riassicura, conferma i tabù protettori; oppure li supera, e fa presa sull'incondizionato. Nell'uno e nell'altro di questi funzionamenti, la sua operazione si combina alla magia: il suo agente, stregone o sciamano, porta il segno dello strano; ora, questo segno risiede appunto nella sua voce. Una voce che non è affatto umana: il timbro, l'altezza o l'articolazione la distinguono dalle nostre. Tra gli amerindi Kwakiutl, lo stregone porta una maschera che serve a deformare la voce, e a manifestare che è lo Spirito che parla in essa. La voce non appartiene che strumentalmente a questa gola umana. È perciò che i miti sull'origine della poesia la collegano sempre a qualche divinità, come le Muse.

Nel rito, infatti, la voce poetica parla una lingua comune ai mortali e agli dei: le "belle parole" dei veggenti guarani, in cui risuona ancora il ricordo di un soggiorno anteriore e già la promessa della "Terra senza male". La voce fonda sull'origine la sua profezia, mescolata alla nostra storia in cui riecheggia ma che improvvisamente interrompe, a vantaggio di un altro presente, che è, come scriveva splendidamente Blanchot, questa presenza degli uomini soli con se stessi, poveri e nudi. Profezia nomade, quella dei poeti di Israele, che rifiutano tutto ciò che non sia erranza, e che annunziano per l'avvenire ciò che nessuno saprebbe mai vivere qui e ora; più umilmente, poesia mantica degli indovini africani: sempre la voce canta, vibra nel suo riso teurgico, aprendo un iato nell'ordinamento del sapere, alla stessa maniera dell'enigma che la Sfinge, secondo lo scoliasta di Euripide, "cantava come un oracolo".

Si ritiene, senza molte prove, che l'uso rituale della poesia orale predomini nelle società arcaiche. Ne sopravvivono ancor oggi tracce sufficienti per soddisfare le curiosità etnografiche: inni sciamanici di lutto, di partenza, di nozze,

raccolti nel XIX secolo tra i popoli turchi dell'Asia centrale in Polinesia; e ancora ai nostri giorni, canti magici di cacciatori amerindi, canti di iniziazione di molte etnie africane, incantesimi collettivi che accompagnano una nascita tra Pokot del Kenia. Ma anche, fino a ieri, patetiche reviviscenze, come negli inni del profeta zulu Isaiah Shembé, fondatore della Chiesa africana di Nazareth nel primo terzo del nostro secolo... Oppure, reliquie insignificanti, minuscole pietre di questo lungo tratto di storia: nel XVI secolo italiano o inglese, alcuni cantastorie o cantanti si facevano il segno della croce o si scoprivano il capo all'inizio dell'esecuzione: omaggio ultimo ai sacri poteri della voce. Rito trasformatosi in costume, abitudine sociale resa fossile e priva di motivazione.

Di quanto abbiamo perduto, sopravvive fino a noi come l'eco di un desiderio cancellato, questo appello all'identificazione che continua a risuonare in ogni forma di poesia vocale. Ma il rituale iniziale si è socializzato; la sua potenza drammatica si è attenuata nel sincretismo delle religioni e nel conservatorismo dei costumi. I *griot* africani non hanno nulla dello sciamano. La loro funzione è quella di sedare, con la musica e la parola, le rivalità sociali. La voce del poeta cambia di destinazione e di timbro. Il rito ha smesso di contenerla. Il suo dinamismo, liberato, la sospinge verso l'orizzonte confuso dei possibili, nel tentativo di suscitare un'azione. Forse la società percepisce in quest'emancipazione un pericolo, e ne ha paura. Inventerà degli pseudo-riti, per contenere questa voce, e per neutralizzarne almeno l'elemento perturbatore: fu certamente così che nella notte dei tempi si inventò la scrittura; [...]

Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 23-27; pp. 47-54.

La prefazione del libro di Corrado Bologna, è stata curata da Paul Zumthor. Si tratta di un passaggio molto importante perché in pochissime pagine il famoso medievalista stabilisce un nucleo importantissimo nell'approccio degli studi sulla voce. Zumthor tiene a precisare che sono proprio gli studi di Bologna ad avergli chiarito la portata della distinzione tra oralità e vocalità: "Definisco oralità il funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio; vocalità l'insieme delle attività e dei valori che le sono propri, indipendentemente dal linguaggio. La specificità della seconda, l'ordine del vocale, costituisce l'oggetto del lavoro di Corrado Bologna".

Voce, Parola, Linguaggio

Prima ancora che il linguaggio abbia inizio e si articoli in parole per trasmettere messaggi nella forma di enunciati verbali, la voce ha già da sempre origine, c'è come potenzialità di significazione e vibra quale indistinto flusso di vitalità, spinta confusa al *voler-dire*, all'*esprimere*, cioè all'*esistere*. La sua natura è essenzialmente *fisica, corporea*; ha relazione con la *vita* e con la *morte*, con il *respiro* e con il *suono*; è emanata dagli stessi organi che presiedono all'*alimentazione* e alla *sopravvivenza*. Prima d'essere il supporto ed il canale di trasmissione delle parole attraverso il linguaggio, dunque, la voce è impe-

rioso grido di presenza, pulsazione universale e modulazione cosmica tramite le quali la storia irrompe nel mondo della natura: di una simile Metafisica della Voce è testimonianza in quasi tutte le culture antiche ed anche moderne, che all'emanazione sonora annettono un valore demiurgico, fondatore, addirittura iatrico-taumaturgico, incastonandola nell'orizzonte sacrale e individuando nel luogo dell'Origine lo spazio che essa colma. Solo in una seconda istanza si potrà dare un quadro della modellizzazione sociale di quel *prius* biologico-ontologico, nei termini di un'Antropologia della Voce storicamente determinata e culturalmente differenziata entro diversi campi dell'*epistème*.

La Voce dev'essere anzitutto distinta, perciò, dalla Parola (da intendersi come *facoltà* di espressione orale, ma anche scritta, e quale *prodotto* di tale facoltà)⁷ e dal Linguaggio che le parole ritma per segni, fonetici e non. La voce, in quanto *prius* biologico, anticipa qualsiasi opposizione di distinti, cioè qualsiasi differenza: mentre i fonemi si individuano per contrastività, all'interno di un sistema di opposizioni che garantisce l'identità di ogni termine, gli elementi fisico-acustici che sono alla base della fonazione non determinano di necessità (lo notava già Saussure)⁸ alcuna caratterizzazione positiva. La voce è una pulsione che *tende* ad articolarsi, ma che nell'articolazione medesima *si annulla* in quanto "pura potenzialità", generando la parola differenziata e significante. La voce si confonde con il ronzante turbiniio delle pulsazioni corporee, che sfuggono alla coscienza perché la precedono. Al di fuori delle dottrine linguistiche d'impianto scientifico, il "primato dell'acusticità" proclamato da Saussure e ribadito da Jakobson⁹ trova un'impressionante conferma nel pensiero mitico-cosmogonico ed in quello filosofico che ad esso in ampia misura si richiama.

Non esiste forse testo più efficace e denso di una pagina giovanile di Hegel¹⁰ per dare avvio al discorso sulla Metafisica della Voce. In quella notte che si distende immobile prima dell'emergere della luminosa coscienza, scrive Hegel, nessuna voce interrompe il silenzio. La *nominazione* (fin da quella di Adamo, che diede senso alle cose ignote e indicibili nel giardino dell'Eden, prima della storia) è la genesi del linguaggio e della memoria che lo garantisce, rendendolo trasmissibile, utilizzabile: negando ciò che nomina, il *nomen* lo conserva come segno sonoro. L'animale non possiede ancora una voce "sonora": la sua è "voce vuota", pura vocale indifferenziata, grido privo di uno specifico contenuto; solo nell'atto della sua morte, l'animale esalando l'anima "ha una voce, esprime come annullato e conservato", si cancella quale "mero risuona-

⁷ R. Barthes, *Parola*, in *Enciclopedia*, X. *Opinione-Probabilità*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 418-437.

⁸ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Parigi, Payot, 1922 (tr. it. Bari, Laterza, 1970, pp. 56 e sgg.).

⁹ R. Jakobson, *Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves*, in "Travaux du Cercle linguistique de Prague", n. II, 1929 (ora in *Selected Writings*, I. *Phonological Studies*, L'Aja, Mouton, 1962, pp. 7-116).

¹⁰ Il testo risale al 1803-04; lo si legge in *Jenenser Realphilosophie (Naturphilosophie und Geistphilosophie)*, I. *Die Vorlesungen von 1803-04, aus dem Manuskript*, hrsg. von J. Hoffmeister (*Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Lasson, Bd. XIX), Lipsia, F. Meiner, 1931 (tr. it. Bari, Laterza, 1971, pp. 65-66).

re”, mantenendo e trasformando l’urlo della propria vocalità morta: oltre la barriera dell’animalità, “il puro suono viene interrotto mediante le consonanti mute, il vero e proprio arresto del puro risuonare, attraverso il quale principalmente ogni suono ha un significato per sé (...). Il linguaggio in quanto sonoro ed articolato è voce della coscienza per il fatto che ogni suono ha significato, cioè che in esso esiste un nome, l’idealità di una cosa esistente, l’immediato non-esistere di questa”. E perciò (come commenta Giorgio Agamben), “solo perché la voce è morte e memoria dell’animale, il linguaggio umano che articola e nega il puro suono di questa voce, che articola, dunque, questa morte che ricorda, può diventare voce della coscienza, linguaggio significante”¹¹.

Si compie, nella coscienza, l’evento di una nascita, che è insieme memoria d’una morte. “La coscienza – è stato detto – parla unicamente e costantemente nel modo del silenzio”¹²; con ciò essa non perde la percepibilità: in quel silenzio che le è sostanziale, essa “chiama”, “è udita”, “richiama”. La voce, prima d’essere voce della coscienza, è indistinto richiamo del silenzio; unendosi al senso, la voce (*phoné*) genera in unità perfetta la parola (*logos*), in essa distendendosi e negandosi, e scomparendo in quanto “pura voce” nell’unione del pensiero e della vocalità entro il *logos*. “L’epoca della *phoné* è l’epoca dell’essere nella forma della presenza”; “l’avvento ‘storiale’ della *phoné* impone il pensiero dell’oggettività dell’oggetto”: e ad esso occorre pensare, “per comprendere bene in che cosa risieda il potere della voce e perché la metafisica, la filosofia, la determinazione dell’essere come presenza siano l’epoca della voce come padronanza *tecnica* dell’essere-oggetto, per comprendere bene l’unità della *téchne* e della *phoné*”¹³.

La voce dell’animale, come tutto il pensiero dell’Occidente ribadisce, è “voce della natura”. L’irruzione della “voce della coscienza” è violenta, impone l’interruzione e la frattura, articola il grido confuso per dargli senso e forma nel linguaggio “fatto di parole” che, solo, consente la *com-passione*, il rapporto con l’altro (con l’esterno, nell’esterno): che, solo, garantisce dunque la socialità. L’opposizione fra *voce* e *scrittura*, nella filosofia occidentale da Platone a Heidegger, coincide con l’opporci della libertà di pensare il tempo all’impossibilità di sfuggire alla storia, alla temporalità: “la voce e la coscienza della voce, cioè puramente e semplicemente la coscienza, come presenza a sé, sono il fenomeno di una auto-affezione vissuta come soppressione della differenza. Questo *fenomeno*, questa soppressione presunta della differenza, questa riduzione vissuta dell’opacità del significante sono l’origine di ciò che chiamiamo la presenza. È *presente* ciò che non è soggetto al processo della

¹¹ G. Agamben, *La voce, la morte*, in “Alfabeta 2”, n. XV-XVI, luglio-agosto 1980, p. 26. Cfr. anche, dello stesso autore, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi, 1982.

¹² M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tubinga, M. Niemeyer, 1927 (tr. it. Milano, Longanesi, 1970, p. 411).

¹³ J. Derrida, *La voix et le phénomène*, Parigi, P.U.F., 1967 (tr. it. Milano, Jaca Book, 1968, pp. 108-110). Ha ripreso temi derridiani G.E. Simonetti, *Hyde Park*, Milano, Memorie, 1978 (allegato al disco di Demetrio Stratos, *Cantare la voce*, coll. “Nova Musicha”, n. 19, Milano, Cramps Records).

differenza”¹⁴. In Rousseau¹⁵ la voce si oppone alla scrittura come la presenza all’assenza sul piano filosofico, e la libertà alla schiavitù su quello politico. Esistette però, “all’inizio”, coincidenza perfetta fra “voce di parola” e “voce di canto”, così come (si legge nel *Dictionnaire de musique* composto in origine per l’*Encyclopédie*, poi pubblicato autonomamente)¹⁶ nella lingua degli antichi Greci “ci fu probabilmente un’unica voce per parlare e per cantare; e questo è forse ancor oggi il caso dei Cinesi”. Ovvero di quegli uomini paradisiaci, in quella Cina in cui la sapienza antica, per i contemporanei di Rousseau, parlava ancora nei geroglifici il linguaggio allegorico ed enigmatico, improprio e silenzioso, con cui nell’Eden furono nominate le cose: lo stesso sapere arcaico che giaceva, per gli eruditi cinquecenteschi, nella voce muta delle mummie in Egitto. Come sa in quel torno d’anni anche Giacomo Leopardi, quella voce s’accende di umane parole, *ma cantando*, per profetizzare, ogni cinquecento anni, secondo un ritmo cosmico¹⁷. Una voce più veneranda (*semnotéra phoné*) avevano gli antichi che parlavano in versi, secondo Plutarco¹⁸.

L’autorità della Voce

Di quella stessa Voce che risuona in tutto l’Occidente, da Parmenide a Heidegger, rinviando a se stessa come esplicazione dell’univoco e perpetuandosi nella propria eco, occorrerà dire l’autorità, la tremenda autorevolezza.

“Una sola voce suscita il clamore dell’essere. (...) Non ci sono due vie, come si era creduto, nel poema di Parmenide, ma una sola voce dell’Essere che si riferisce a tutti i suoi modi, i più diversi, i più vari, i più differenziati”¹⁹. L’identità di quella Voce garantisce, nel suo trasciversi e ridirsi come Parola, come Scrittura, come Testo, come speculare Commento, la stabilità del sistema sacrale, teologico-filosofico, cui l’immagine di un Dio unico, eterno, trascendente, fornisce il modello categoriale. La voce di Dio è, per il pensiero occidentale pre-cristiano e cristiano, la voce dell’Essere le cui modalità infinite di differenziazione costituiscono la storia, il tempo, il potersi-dire del linguaggio umano. Per questo la metafisica in Occidente può confluire in una teologia della *Phoné* che attraverso il suo dirsi, al di là di ogni distinzione di “contenuti”, si distingue nel *Logos*, in una copula atemporale che genera e feconda (“salvandolo”) il tempo della storia: ma di essa *Phoné* nulla è predicabile, e tutto deve essere taciuto. L’autorità della Voce impone il silenzio, si dice nel silenzio: infatti, che cosa potrebbe dirsi intorno alla Voce che in sé nulla dice, fuorché se stessa? Così i seguaci di Pitagora di Samo, narra la *Vita di Apollonio Tianèo* composta da Filostrato²⁰, sulle rivelazioni del loro maestro, che ritene-

¹⁴ J. Derrida, *De la grammatologie*, Parigi, Minuit, 1967 (tr. it. Milano, Jaca Book, 1969, p. 190).

¹⁵ J.-J. Rousseau, *Essai sur l’origine des langues*, Parigi, Belin, 1817, cap. XX (tr. it. Torino, Einaudi, 1989).

¹⁶ Id., art. *Voix*, in *Dictionnaire de la musique*, Parigi, Duchesne, 1768.

¹⁷ C. Bologna, *Mostro*, in *Enciclopedia, IX. Mente-Operazioni*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 556-680: 574.

¹⁸ Plutarco, *De Pyth. or.*, 24, 406C.

¹⁹ G. Deleuze, *Différence et répétition*, Parigi, P.U.F., 1968 (trad. it. Milano, Jaca Book, 1968, pp. 64 sgg.).

²⁰ *Vita Apollonii*, I 1, [19], ed. F.C. Conybeare, 2 vol., Londra-Cambridge, Heinemann-Harvard

vano “un messo di Zeus”, mantenevano “il silenzio (*siopé*) che si conviene alla divinità, poiché ascoltavano molti misteri ineffabili, che era difficile afferrare se non avessero prima appreso che anche il tacere è un discorso”.

Nell’esperienza della teofania mistica tardo-antica e medievale quei presupposti presero corpo in una perfetta costruzione. Già nella cultura ebraica, l’udire la Voce era esperienza rara, oneroso onore concesso a pochissimi. E l’interdizione gravava poi, assoluta, sull’enunciabilità del Nome divino (dei Nomi divini) e della scrittura che, nel tetragramma, concentrava il suo potere magico-demiurgico. Lo stesso Mosè, il quale spesso udì la voce profonda e tonante di Colui Che È, dovette scandire quel Nome (esso è anzitutto *un Luogo*, il luogo di un’assenza che si fa presente nella Voce) secondo una profilassi rituale, che i rabbini dettagliano minuziosamente nei loro commentari, con l’ossessione normativa propria dei *midrashim*: “egli, che era il saggio dei saggi, il grande dei grandi, pronunziò il nome del Luogo solo dopo ventuno parole; a maggior ragione nessuno oserà pronunciare invano”, ammonisce il *Sifré* sul *Deuteronomio*²¹, replicando nella traccia memoriale il dettato imperioso del *Decalogo*. E il *Mekhilta*, “la Misura”, commento sull’*Esodo*, afferma che “le dieci parole sono la voce di Yahweh”²². Ad ogni modo, la pronuncia del Nome dovrà essere incompleta, arrestarsi prima del naturale compimento delle sillabe; una maledizione apocalittica pesa sui trasgressori: la impone Abba Shaul nel *Pea* sul *Levitico*²³.

[...]

Il dio *Aius*, o *Aius Locutius*, come ha dimostrato il Benveniste²⁴, venne così chiamato perché volle farsi voce egli stesso, senza intermediari umani che “traducessero” il suo messaggio: Varrone dice che “*Aius deus appellatus araque ei statuta quod eo in loco divinitus vox edita est*” (“il dio *Aius* fu chiamato così e gli fu innalzato un altare perché in questo luogo, proveniente dalla divinità, si è fatta udire una voce”)²⁵. Essenziale è l’impiego del verbo *aio* (tramite il quale è espressa anche l’opinione comune, l’autorità del “si dice”, *ut aiunt*, o del “la legge afferma”, *lex ait*): esso “ha valore di affermazione categorica e positiva. Colui che proferisce *aio* assume in proprio un’asserzione di verità. Il dio *Aius* è chiamato così *quod divinitus vox edita est*, perché una voce divina si è fatta sentire” (e per questo Diderot, nell’articolo al dio dedicato nell’*Encyclopédie*²⁶, ne farà l’emblema della superstizione oscurantista). “Il suo nome non è *Dicius*,

Un. Press, 1969, I, p. 4.

²¹ XXXII 3 § 347 (J. Bonsirven, *Textes Rabbiniques des deux premiers siècles chrétiens. Pour servir à l’intelligence du Nouveau Testament*, Roma, Pontificio Istituto Biblico, 1955, p. 79).

²² *Mekhilta*, XV 26, § 104 (*ivi*, p. 24).

²³ *Mekhilta*, I 16b, § 500 (*ivi*, p. 119); cfr. § 1900 (*ivi*, p. 515).

²⁴ E. Benveniste, *Le vocabulaire latin des signes et des présages*, in *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, II. *Pouvoir, droit, religion*, Parigi, Minuit, 1969 (tr. it. Torino, Einaudi, 1976, II, pp. 477-484).

²⁵ G. Dumézil, *Les dieux des Indo-européens*, Parigi, P.U.F., 1952, pp. 138 e sgg.

²⁶ D. Diderot, voce *Aius-Locutius, dieu de la parole*, in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, t. I, Parigi, Briasson-David-Le Breton-Durand, 1751, p. 241a (peraltro la voce è anonima). Una trad. it. si può leggere in: *Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze delle arti e dei mestieri (1751-1772)*, a cura di A. Pons, 2 voll., Milano, Feltrinelli 1966, I, pp. 98-99.

ma *Aius*, è una voce investita di autorità²⁷. In sé, ogni prodigio è autorevole, poiché in esso è la voce a rendersi visibile, ad aprirsi-verso l'interprete luminosamente: “*prodigium* è caratterizzato dall'emissione (*prod-*) di una voce divina (*-agium*)”²⁸. L'Autorità parla sempre, perché può tacere. Anche il silenzio è per lei discorso (come sapevano i pitagorici, e Apollonio di Tiana). Alla fissità allucinatoria della formula magica, direttamente operante, l'Autorità preferisce il mormorio confuso, la riduzione della parola significativa a mera emissione di fiato sonoro. “Voce divina” è il demone che ispira Socrate²⁹. Voci celesti odono i mistici, si è detto: e spesso si tratta di *voci luminose*, ovvero di luci emananti sonorità. Santa Caterina da Siena, secondo la testimonianza del suo allievo e insieme padre spirituale Raimondo da Capua, ogni volta che veniva rapita *in aera (...) ab Angelis* (il che accadeva *septies in die*), ammutoliva estatica: e quando rientrava nel tempo e nello spazio normali lasciava andare la lingua in un borbottio sommesso (“*audivique mussitantem vocem submissam*”), nel quale continuava a mormorare le stesse parole stremate e rinunciatarie: “*Vidi arcana Dei: (...) ineffabilia sunt*”. Ed era travolta dal fervore interiore, che le riscaldava la mente, sottoponendola ad una tremenda pressione interiore (tali *mentis fervores* non potevano *ab intra retineri*). L'intero suo corpo partecipava a quell'armonizzarsi al cosmo, nel silenzio e nel mormorio interiore; anzi, per l'indicibile gioia di tanto in tanto il cuore le balzava nel petto, “*faciendo strepitum sonorosum sive sonantem, quem clarissime audiebant sociae circumstantes*”³⁰.

[...]

Strano che nessuno abbia ideato finora una scienza della vocalità. Riconoscereste uno spirito dal suo farsi voce sonora? Deve esistere una griglia referenziale, così come esiste (lo vedremo) un reticolo di rapporti fra il “tono”, il “timbro”, il “registro” della voce ed i “sentimenti”, o gli “stati d'animo”, che generano le parole. La voce “denuncia” la verità dell'anima, lascia spirare il cuore messo a nudo. Si provi a riconoscere la voce dietro alle parole. Ben lo sapeva quel grande, barbarico psicologo che fu il poeta-assassino François Villon, il quale s'appellò (invano!) al testimone più veridico, attendendo in silenzio la sentenza... *Jugie me feusse de ma voys...*³¹.

²⁷ Questa frase e la precedente fra virgolette si leggono in E. Benveniste, *Le vocabulaire latin*, cit., tr. it. p. 483.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Platone, *Apol.* 31c.

³⁰ Tutte le frasi citate sono tratte da: Raymundus Capuanus, *Vita S. Catharinae Senensis*, pars I, cap. VI, §§ 184-185, in *Acta sanctorum Aprilis*, t. III, Antwerpen 1675, pp. 853 A-959 A (in particolare 890 C-901 B).

³¹ F. Villon, *Testament*, XXI 166; cfr. l'ed., con trad. it., a cura di M. Liborio, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 148-149.

Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 74-79.

A partire dal dato di fatto della devocalizzazione del logos inaugurata da Platone, con conseguente subordinazione della voce nel processo comunicativo, Adriana Cavarero rintraccia il filo perduto del legame tra pensiero e respiro, recuperando un "rimosso" dell'Occidente.

Quando si pensava con i polmoni

Per gli antichi, la voce è d'altronde generata dall'alchimia dei fluidi interni, si coagula negli organi vitali, presso il cuore e il diaframma, là dove ha sede il thymós che è forza, energia, ira, impulso istintivo (la sua etimologia è la stessa di fumus: e in Dante il fumo esala dal petto quando pulsano le passioni).

Corrado Bologna, Flatus Vocis

La devocalizzazione del *logos* inaugurata da Platone, oltre a fissare il primato ontologico del pensiero sulla parola, tende soprattutto a liberarla dalla corporeità del fiato e della voce. Radicata com'è negli organi di respirazione e di fonazione, la parola allude alle viscere, al corpo profondo dove ribollono gli umori delle passioni. Come suggerisce Platone, il pensiero sta invece nella posizione assai più nobile della testa e, precisamente, in quella parte divina del midollo che costituisce il cervello. Per il filosofo, la centralità del pensare finisce così per orientare l'immaginario fisiologico che riguarda il parlare. Quando è costretta a occuparsi dell'ubicazione corporea della parola, la metafisica è infatti propensa a collocarla nella bocca, a poca distanza dal cervello, senza scendere troppo in dettaglio sulla faccenda del respiro. Il ruolo subordinato della voce nel vocalizzare i significanti rientra nella coerenza del disegno. Ben saldo nel cervello, il pensiero decide la fisiologia della parola.

Sembra invece che, prima dell'avvento della metafisica, fosse più naturale credere che il pensiero fosse un prodotto dei polmoni. A sostenerlo, in uno studio che incrocia filologia e antropologia, è Richard Broxton Onians, secondo il quale si tratta di un'opinione condivisa dalla fase più antica di parecchie culture, relativa a "una primordiale individuazione dell'importanza delle parole per il pensiero", unita all'ovvia associazione delle parole "al respiro insieme al quale vengono emesse"³². Nei poemi omerici, per esempio, il "pensare" tende a definirsi come un "parlare" la cui sede è per lo più individuata negli organi corporei che vanno dalla zona del petto a quella della bocca. Il ragionamento è elementare: il pensiero si lega alla parola, e la parola alla voce e al respiro. Per i greci più antichi, tale respiro ha la sua fonte principale in organi nerastri (le *phrenes*), ossia i polmoni, contenenti una sostanza aeriforme che Omero chiama *thymós*. "Spirito" – in quanto esalazione del sangue che, secondo la fisiologia dell'epoca, si concentra intorno ai polmoni e al cuore – il *thymós* rimanda non solo alle emozioni ma anche alle funzioni intellettuali, al pensiero. Per dirla con Empedocle, il cuore "dimora nel mare di sangue che ribolle intorno

³² R. Broxton Onians, *Le origini del pensiero europeo*, Milano, Adelphi, 1998, p. 36.

a esso, laddove principalmente si trova ciò che gli uomini chiamano pensiero [*nóema*]³³. Per quanto strano possa sembrarci, prima del trionfo della metafisica, i greci sono dunque convinti che si pensi con i polmoni, non con il cervello. Secondo Onians, questa convinzione è talmente spontanea da essere presente nella fase arcaica di altre culture. L'affinità fra pensiero e parola, anzi, la *derivazione* del primo dalla seconda, situa la mente e le attività intellettuali nell'apparato respiratorio e negli organi di fonazione. È, per così dire, la *phoné* a decidere della fisiologia del pensiero. Tant'è vero che il battersi il petto, cioè la cassa profonda del respiro da cui la voce proviene, è "un gesto diretto dell'io cosciente"³⁴. Così si comporta Ulisse, presso i Feaci, prima di parlare e raccontare la sua storia: quasi a suggerire che, oltre al pensiero, nell'aria dei precordi risieda anche la memoria.

[...] "La mente, i pensieri, la conoscenza sono fiato che può anche essere espirato"³⁵. Per la fisiologia degli antichi, le orecchie sono infatti fornite di condotti che le collegano direttamente alla bocca e, perciò, ai polmoni. Come dice il proverbio, ci sono situazioni in cui qualcuno si *beve* le parole pronunciate da qualcun altro.

I poemi omerici raccontano che gli dèi soffiano negli uomini non solo emozioni, ma anche propositi, intenti, pensieri. Tutta la gamma di esperienze umane, che afferiscono al precursore più antico dell'"io cosciente" – come lo chiama Onians – hanno un carattere aeriforme e si radicano nei polmoni. Ciò è vero non solo per il *thymós*, che Platone stesso è disposto a collegare con i bollenti spiriti delle passioni situati intorno ai precordi, ma anche per il *nous*: un vocabolo metafisicamente assai più decisivo, che, secondo Platone, denota l'intelligenza pura intenta a contemplare le idee. Se diamo retta a Onians, sembra infatti che, in tutta coerenza con la fonte polmonare del pensiero, il termine *nous* sia originariamente imparentato con quello che indica il naso, *noos*, più che con la facoltà del vedere.

Siamo sempre nell'ambito delle funzioni respiratorie, il potere olfattivo del naso, come del resto le papille gustative della bocca, fanno però transitare la sede del pensiero addirittura nella zona delle funzioni alimentari. Trascurando, in questo caso, la lingua omerica, che attraverso il verbo *idein* collega esplicitamente il sapere al vedere, Onians dirige infatti la propria attenzione alla cultura latina per segnalarci un curioso legame fra il sapere e il gustare. Nonostante le apparenze, la cosa è tutt'altro che stupefacente. Come è ancora vero per l'italiano, il latino *sapere* si dice sia di un'operazione della mente, sia di un aroma percepibile al gusto. Dante lo *sa* per certo quando, da buon fiorentino, scrive che il pane altrui *sa* di sale. C'entra, ovviamente, anche il naso, perché il verbo si riferisce "non solo al succo assorbito nell'atto di assaggiare, ma anche alla sua esalazione o soffio, cioè all'odore, assorbito dalle narici nell'atto di respirare"³⁶. Respirazione e digestione, naso e bocca, appunto, insieme si confondono e – sulla scorta della spontanea identificazione del pensare con il

³³ Empedocle, DK B 105.

³⁴ R. Broxton Onians, *Le origini del pensiero europeo*, cit., p. 216.

³⁵ *Ivi*, p. 81.

³⁶ *Ivi*, p. 87.

parlare – trascinano nella loro sfera anche le attività che noi considereremmo squisitamente intellettuali.

Secondo Onians, l'immaginario arcaico procede infatti con una serie di associazioni che, per una mentalità non ancora imbevuta di metafisica, risultano ovvie. Il pensare rimanda al parlare, e il parlare al complesso di funzioni fisiologiche – situate fra bocca, naso e petto – che riguardano la respirazione e l'alimentazione.

Val la pena sottolineare che, al di là del punto di vista filologico, anche dal punto di vista scientifico la bizzarria del quadro è solo apparente. Come osserva un celebre otorinolaringoiatra dei nostri giorni, il parlare è infatti privo di “un organo fisiologicamente preposto a tale effetto, [perché] siamo stati forniti di un apparato digerente e di un apparato respiratorio: ma non ci è stato dato nulla finalizzato al linguaggio”³⁷. Benché l'uomo sia generalmente definito un animale parlante, per raggiungere tale scopo deve utilizzare due sistemi finalizzati ad altre necessità vitali. Deve, per così dire, distorcerli dalla loro funzione naturale. Nel corso del processo di ominazione, “un primo insieme, costituito da parte dell'apparato digerente, cioè labbra, bocca, volta palatale, lingua, denti ed un secondo, collegato all'apparato respiratorio, cioè laringe, fosse nasali, polmoni, diaframma e cassa toracica, si sono aggregate per scopi acustici”³⁸. In quanto è innanzitutto un lavoro di fonazione, il parlare è radicato nei meandri del corpo anche per la scienza moderna. In ultima analisi, la bizzarria antica dipende quindi da un solo fattore: quello che lega fisiologicamente il pensiero alla parola e, perciò, lo ancora nel petto.

Sta invece appunto nella testa il pensiero, secondo Platone che, per lo meno in questo senso, anticipa un quadro scientifico a noi più familiare. Che si pensi con il cervello, piuttosto che con i polmoni, è infatti indiscutibile. Dal punto di vista scientifico, Omero e gli altri rappresentanti del mondo arcaico hanno torto. Da un punto di vista più generale è tuttavia interessante notare come questa curiosa avventura dell'immaginario fisiologico narrata da Onians abbia puntuali risposdenze con la vicenda metafisica che devocalizza il *logos*. Nel trasloco scientificamente corretto dai polmoni alla testa, si gioca infatti non solo la residenza del pensiero ma, anche e soprattutto, la sua sovranità rispetto alla parola. Alla convinzione che il pensare sia un succedaneo del parlare, si sostituisce la convinzione che il parlare dipenda dal pensare.

Il passaggio è decisivo perché, oltre a configurarsi come una prevalenza della testa sui polmoni, sposta anche la misura dell'essere umano dalla fisicità del corpo all'impalpabilità della mente. Mentre prima il pensiero era un co-prodotto delle funzioni vitali della respirazione e dell'alimentazione, esso viene ora per *primo* e non è prodotto dal corpo. Per dirla con Platone, sta nel cervello – nel midollo dell'encefalo – ma non è un *effetto* del cervello, perché la materia grigia non è affatto la sua *causa*³⁹. *Spostandosi dai polmoni alla testa, il pensare, ossia l'attività dell'anima noetica, si autonomizza da ogni causa*

³⁷ A. A. Tomatis, *L'orecchio e il linguaggio*, Como-Pavia, Ibis, 1995, p. 56.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Cfr. Platone, *Timeo*, 73c-d; 44d.

corporea e guadagna il suo statuto metafisico.

*In tutta coerenza con la liquidazione della phoné, ridotta a un ruolo ancillare, sostanzialmente superfluo e in ogni caso inadeguato rispetto al regime della verità, questo statuto metafisico del pensiero è appunto quello che caratterizza il pensiero stesso come attività insonora. Isolata dagli organi di fonazione, la materia molle del cervello, in cui il pensiero fa il proprio nido, infatti è muta. Per i greci, essa è la sede primaria della *psyché*, ossia dell'anima. La quale può avere anche altre parti che stanno altrove nel corpo, ma è sostanzialmente situata nella testa come suo scrigno naturale. Secondo Platone, si tratta di una *psyché* con specifiche funzioni intellettuali e, perciò, come la chiama Onians, della mente. Tale identificazione della *psyché* con la mente, poi passata con successo alla tradizione filosofica, ha scarsi riscontri nella cultura precedente. Nel periodo arcaico, la *psyché* denota una sostanza con funzioni procreative del tutto priva di funzioni intellettuali. Il pensiero sta appunto nei polmoni, non nella testa. Pensare è parlare, e parlare è respirare. Se nella *psyché* non c'è respiro, non c'è voce e, perciò, non c'è pensiero.*

Eppure la *psyché* – dal verbo *psycho*: soffiare – non poteva non suonare a un orecchio greco che come un fenomeno collegato all'emissione di aria. Come già segnalato, lo stesso si può dire del termine latino che le corrisponde: *anima*, dal greco *ánemos*, vento, soffio. Secondo Onians, in questi casi, non si tratta però di un'aria che concerne i polmoni e la respirazione, bensì di un soffio che riguarda gli organi sessuali del maschio nell'atto della procreazione. Come per un meccanismo pneumatico attivato dall'eccitazione, il seme viene “soffiato” fuori dal pene. Tale seme proviene dalla materia cerebrale che, come lo sperma, è molle e vischiosa. Emerge così un collegamento naturale con il cervello e, perciò, con la testa. Per la fisiologia della Grecia arcaica, il contenuto della scatola cranica è, insomma, seme procreativo che, passando attraverso il tubo osseo della spina dorsale, raggiunge il pene e viene da esso “soffiato” all'esterno. Fedele al suo etimo, come l'*anima* dei latini, la *psyché* trova così il suo senso più ovvio: essa è precisamente uno spirito vitale che genera “soffiando”⁴⁰.

Platone conosce questa accezione arcaica della *psyché* e, nel *Timeo*, quando si mette a fare il fisiologo, non senza un certo divertimento, la asseconda. Egli dice infatti che gli dèi, incaricati di plasmare il corpo umano, fecero un condotto nella vescica “di modo che ricevesse il midollo [*muelón*], che scende dalla testa lungo il collo e la spina dorsale, e che si chiama sperma [*sperma*]; e questo midollo, poiché è animato [*émpsychos*] e soffiante [*anapnoén*], provoca un desiderio vitale di emissione in quella parte dove soffia, e così provoca il desiderio della generazione”⁴¹. Nello stesso *Timeo*, si afferma tuttavia che solo quella invisibile e dotata di intelligenza (*nous*) può rigorosamente essere detta *psyché*⁴². *Si tratta dell'anima noetica cui gli dèi avvolgono intorno la materia grigia, ma che non si identifica con il cervello ed è del tutto immateriale. Essa*

⁴⁰ Cfr. R. Broxton Onians, *Le origini del pensiero europeo*, cit., pp. 121-149.

⁴¹ Platone, *Timeo*, 91b.

⁴² *Ivi*, 46d.

è eterna, incorporea e non “soffia”. Molto più vicina a un concetto di mente piuttosto che a quello di un midollo spermatico, è precisamente l'anima che si identifica con il lavoro del pensiero.

Platone è dunque perfettamente in linea con le convinzioni del tempo quando sostiene che la *psyché* ha sede nella testa. Come egli sa per certo, secondo tali convinzioni la *psyché* tuttavia non pensa, bensì insemina, procrea. E, in tutta coerenza, “si rivela come la parte dell'uomo destinata a sopravvivere alla morte”⁴³. Sede della vita piuttosto che della coscienza o del pensiero, la *psyché* preplatonica è un *soffio* vitale capace di generare nuove vite e di sopravvivere alla morte del corpo: per poi andare ad abitare, nell'Ade, sotto la forma di una sostanza aeriforme che è paradigmaticamente incosciente. In ultima analisi, il rovesciamento operato da Platone non consiste quindi nel collocare la *psyché* nella testa, bensì nel cambiarne la funzione: identificandola con una mente che era prima situata nei polmoni.

[...]

Carlo Severi, *Il percorso e la voce. Antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 9-12.

Si suole chiamare “orali” soltanto le tradizioni dei popoli che non conoscono l'uso della scrittura. Tuttavia, scrive Severi nell'introduzione: “Un gran numero di etnografie mostra che, molto spesso, queste tradizioni sono iconografiche almeno quanto orali, fondate sull'uso dell'immagine quanto su quello della parola. Nel canto rituale, in Oceania come nell'America indiana, due diversi esercizi dell'immagine generano memoria. Nel primo, essa si articola in percorso mentale seguendo una logica rigorosa. Nel secondo, essa diventa sonora. La voce, non solo per le parole, ma in tutti i suoi registri costruisce l'immagine di un enunciatore complesso, che prende la parola per la tradizione, e occupa il luogo di un io-memoria che trascende l'identità individuale. Si profila così, tra percorso e voce, l'esercizio di una memoria iconografica e orale, più complessa di quella affidata al puro concatenarsi delle storie, e capace di generare credenza”. Al centro dell'analisi, in questo caso, è la particolare relazione che l'arpa zande stabilisce tra voce e immagine. Questo strumento africano viene sempre accordato alla voce dell'esecutore. Severi ripercorre i meccanismi per cui l'arpa diviene immagine rituale della voce.

Rito, racconto, memoria

[...] Ora, questa definizione, impeccabile nel nostro linguaggio, è profondamente erronea per quanto riguarda la natura di questo oggetto, e in particolare il rapporto tra voce e immagine che vi si stabilisce. Chiediamoci: quest'arpa è uno strumento? La risposta è sì, se, attenendosi a quel che abbiamo chiamato l'universo delle verità inerti, si vuol dire che si tratta di un meccanismo capace di produrre suoni. La risposta è invece negativa, se si intende implicitamente

⁴³ R. Broxton Onians, *Le origini del pensiero europeo*, cit., p. 159.

assimilare la natura a quella di uno strumento occidentale.

Cerchiamo ora di sfuggire all'opposizione tra "noi e loro", e invertiamo il processo: invece di classificare questo oggetto e le sue parti rispetto a quel che conosciamo, per opposizione o per simmetria, cerchiamo di costruirgli intorno un contesto più fedele, e soprattutto di cogliere quale idea ne orienta il concepimento. L'arte africana, anche in situazioni culturalmente vicine a quella delle arpe zande di cui ci occupiamo ora, ha in molti luoghi posto e risolto, in termini visivi, un problema che potremmo formulare in questo modo: come rappresentare un suono tramite una forma visibile? Guardiamo un gruppo di tamburi bamileké, banum e luba-shaba. Capita di leggere, a proposito di immagini di questo genere, che si tratta di rappresentazioni antropomorfe di spiriti. I nostri musei si affrettano dunque a catalogarli sotto la categoria dello strumento musicale, cui si aggiunge per decorazione un'immagine, ad esempio antropomorfa.

Se invece prestiamo attenzione, prima di catalogarlo, all'intreccio di forma e pensiero da cui scaturisce un oggetto di questo genere, scopriamo che quel che appare a prima vista come una decorazione sovrapposta a una funzione (lo strumento musicale) è invece l'*idea* che domina l'immagine, e ciò ben prima che l'oggetto in questione possa assimilarsi alla categoria di "strumento musicale". In questi oggetti, in realtà, nessuna decorazione è visibile. Si tratta di tutt'altro. L'animale, o l'antenato scolpito nel tronco, *presta al suono del tamburo un volto*. E così lo trasforma, per chi ascolta, in una voce. L'immagine d'uomo o animale è inerente al suono, ne qualifica la natura, e ciò precisamente attraverso un modo particolare (di una particolare sinestesia) di rappresentare una voce. Di qui una complessità impreveduta della relazione tra immagine e voce, che nasce, in modo per noi sorprendente, da un legame stabilito tra registri diversi della percezione. Legame strettissimo, così stretto da rendere suono e volto indissociabili, e insieme capace di rendere sensibile un paradosso: la presenza di un essere scomparso per sempre (l'antenato), o di una presenza che si vuole scongiurare (lo spirito minaccioso). Si tratta quindi, nell'atto stesso di stabilire una relazione tra suono e immagine, di designare un tipo particolare di presenza che, nei due casi, si trova legata strettamente a un'assenza.

Torniamo all'arpa zande, che immaginiamo in mostra, protetta da una teca di vetro. Non è utile riprendere qui tutta l'etnografia, relativamente ricca, che riguarda questi strumenti. Sottolineiamo solo pochi punti essenziali che riguardano la relazione fra strumento e voce. Tutti gli osservatori sottolineano che, pur se esiste nella cultura zande un modo specifico di accordare un'arpa, ad esempio agli intervalli di uno xilofono, ogni strumento di questo genere resta sempre dotato di una irriducibile esistenza individuale, e non somiglia a nessun altro. La ragione di questa individualità dello strumento africano (così lontana dall'esistenza di uno strumento occidentale, che prende naturalmente posto in un sistema regolato e meccanico di suoni e che è sempre, in linea di principio, membro di una classe di oggetti, fino a un certo punto intercambiabili) è che un'arpa zande è sempre *accordata alla voce dell'esecutore*.

Non va dimenticato che la relazione tra strumento e voce, nella nostra tra-

dizione musicale, è sempre e dappertutto resa possibile dal fatto che la voce è quella, impostata, potenziata ed educata, del cantante (d'opera o di musica sacra). L'esercizio di questa voce è per così dire programmaticamente rivolto verso quello dello strumento, le sue possibilità sono ampliate e ristrette in funzione di un certo uso che prevede l'esecuzione in orchestra, insieme con uno o più strumenti. La tradizione africana rovescia completamente la situazione occidentale, dove gli strumenti orientano, fin dall'accordatura, l'esercizio del canto. [...]

Un'immagine porta qui a compimento la trasformazione del suono meccanico dello strumento in voce, e così l'arpa diventa, prima di tutto – prima ancora di essere toccata – e grazie alla morte simbolica di cui l'esecutore deve portare il lutto, *un'immagine rituale della voce*. La differenza tra “noi e loro” in questo caso non è dunque soltanto nella musica, ma anche nella natura stessa dell'oggetto, e nel tipo di sinestesia che una cultura immagina e mette in pratica. Nell'arpa africana, la divisione netta e la mimesi successiva, così complessa e affascinante, che ha luogo nella nostra tradizione musicale tra vocalità e musica strumentale non è avvenuta, o ha piuttosto trovato un'altra via per formulare la loro relazione. In quell'oggetto, la testa scolpita è compenetrata nella musica, ne è diventata l'enunciatore simbolico. La corda pizzicata porta così a ogni gesto, ben viva, la traccia della presenza di una voce.

Daniel Heller-Roazen, *Ecolalie. Saggio sull'oblio delle lingue*, Macerata, Quodlibet, 2007 (ed. orig. 2005), pp. 18-20; pp. 29-31.

Rimane forse nei linguaggi dell'adulto qualcosa del balbettio da cui sono emersi? Dove c'è una lingua, il balbettio infantile è da tempo scomparso, almeno nella forma che aveva nella bocca del bambino ancora incapace di parlare. Rimarrebbe solo allora l'eco di un'altra lingua, e di qualcosa d'altro dal linguaggio: un'ecolalia, custode della memoria di quel balbettio indistinto e oblio di lingue morte. Vi sono fonemi, come la e finale in francese, che non si pronunciano più. Essi, però, hanno una funzione nella poesia in metrica, dove vige la regola del computo. I fonemi in via d'estinzione attestano uno stadio morto della lingua, suono privo di voce e muto, come dicono i grammatici. Sta al poeta ridare loro voce e fiato.

Esclamazioni

[...] Qual è mai la relazione tra le esclamazioni, sia infantili che adulte, e le lingue in cui sono pronunciate? In un certo senso le interiezioni sembrano rappresentare una dimensione comune a ogni lingua in quanto tale, poiché sarebbe difficile, se non impossibile, immaginare una forma di linguaggio che ne fosse priva. D'altra parte, le esclamazioni denotano necessariamente un'eccezione nella fonologia di una lingua singola, poiché sono composte di suoni specifici per definizione non contenuti altrimenti nella lingua. Gli “elementi fonologici distintivi anomali” sono, in breve, contemporaneamente inclusi in una lingua e da essa esclusi; più precisamente, sembrano inclusi in una lin-

gua proprio in quanto sono esclusi da essa. Equivalenti fonetici di quelle entità paradossali che la logica degli insiemi ha bandito dalla propria disciplina all'atto stesso della sua fondazione, i rumori delle esclamazioni costituiscono gli "elementi" interni a ogni lingua che appartengono e non appartengono all'insieme dei suoi suoni. Sono i membri sgraditi ma inalienabili di ogni sistema fonologico, dei quali nessuna lingua può fare a meno ma che nessuna riconoscerà come propri.

Che tali elementi fonetici siano meno "anomali" di quanto potrebbero sembrare, lo suggerisce nientemeno che un pensatore e creatore di lingua quale Dante, affermando – nel suo incompiuto trattato sulla lingua, il *De vulgari eloquentia* – che, dalla Caduta di Adamo in poi, il discorso umano è sempre iniziato con un'esclamazione disperata: "Heu!"⁴⁴. (Quindi con un'espressione la cui forma scritta contiene almeno una lettera rappresentante un suono che doveva essere assente dal latino medievale noto a Dante: la consonante aspirata pura *h*). Il suggerimento del poeta è degno di essere preso in seria considerazione. Cosa può significare che la forma primitiva del linguaggio umano non sia un'asserzione, una domanda, una nominazione, ma un'esclamazione? Presa troppo alla lettera, l'osservazione di Dante rischia di essere fraintesa, poiché non definisce tanto le condizioni empiriche del discorso, quanto quelle strutturali che consentono la definizione del linguaggio in quanto tale. Queste condizioni sono quelle dell'interiezione: appena è possibile un'esclamazione, suggerisce il poeta-filosofo, può esserci una lingua, ma non prima; una lingua in cui non si potesse gridare non sarebbe affatto una lingua umana. Forse perché l'intensità del linguaggio non è mai maggiore che nell'interiezione, nell'onomatopea, e nell'imitazione umana di ciò che non è umano. Mai una lingua è più "se stessa" che quando sembra abbandonare il territorio del suo suono e del suo senso, assumendo la forma fonica di quanto non ha – o non può avere – un linguaggio proprio: versi animali, rumori naturali o meccanici. È qui che una lingua, gesticolando oltre se stessa in un discorso che non può dirsi tale, si apre alla non-lingua che la precede e la segue. È qui, nell'emissione di quegli strani suoni che i parlanti si ritenevano incapaci di produrre, che una lingua si manifesta come una "esclamazione" nel senso letterale del termine: un "chiamar-fuori" (*ex-clamare*, *Aus-ruf*), oltre o prima di sé, nei suoni del linguaggio inumano che essa non può né completamente ricordare né del tutto dimenticare.

[...]

Fonemi in via d'estinzione

[...] Ci si potrebbe chiedere perché i linguisti non abbandonino completamente questo "fonema problematico". Perché dedicare tanta attenzione ad un singolo suono, che non sembra nemmeno tale, e che a rigore non può essere opposto a nessun altro in termini fonologici, che apparentemente non svolge

⁴⁴ Dante, *De vulgari eloquentia*, 1.4.4, in Id., *Opere minori*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo e Bruno Nardi, Napoli-Milano, Ricciardi-Mondadori, 1966, vol. III, parte I, *De vulgari eloquentia*, *Monarchia*, pp. 42-44.

alcun ruolo funzionale in termini semantici, e che nella migliore delle ipotesi è un mero “lubrificante fonetico”? La risposta è semplice. C’è un ambito in cui l’*e* “obsoleta”, “silenziosa”, o “non-tonica”, gioca un ruolo decisivo: la poesia. Non è possibile percepire il ritmo di un verso francese senza considerare, nel conteggio delle sillabe, l’eventuale sua presenza. Si prenda, ad esempio, questo verso di Mallarmé: “Ce lac dur oublié que hante sous le givre”⁴⁵. Sebbene non possa essere stabilito con certezza esaminandolo isolatamente, questo segmento linguistico – composto di dodici sillabe, e diviso da una cesura sintattica dopo le prime sei – costituisce un alessandrino. Ma può essere percepito come tale solo facendo risuonare, silenziosamente o ad alta voce, la *e* finale “obsoleta” di *hante*: pronunciando le parole come nel francese contemporaneo, si produce un endecasillabo, perdendo completamente il metro del verso.

Il “fonema in pericolo” può essere scomparso dal paesaggio della lingua francese, e tuttavia sopravvive, se pur dietro le sbarre, nella sua poesia. Nessun lettore di versi francesi può escludere dal suo orizzonte quel suono minacciato. Chi voglia percepire la musica della lingua non può trascurare completamente l’“*e* problematica”, poiché senza di essa non è possibile discernere la reiterata serie di sillabe che costituisce il ritmo di un poema. Non c’è scelta: chi desidera aver a che fare con la musica della lingua deve lasciare una porta acustica aperta, caso mai la sillaba minacciata volesse presentarsi. Nulla di certo, tuttavia. Il suono elusivo può farsi sentire nel verso, oppure no; la sua presenza o assenza dipendono da una serie di complessi fattori linguistici, storici e prosodici. Certo, gli specialisti di metrica francese hanno a lungo cercato di specificare questi fattori, ma il loro compito evidentemente non è facile: dopotutto, come essere certi delle mosse caratteristiche di un animale ormai introvabile?

[...]

Cos’è un suono che “avrebbe potuto essere attualizzato”, ma non lo è stato? Ammettiamolo: il fonologo “non può seriamente chiamarlo *vocale* o assegnargli il nome di una vocale, perché non esiste”. Ma nemmeno lui può eliminarlo del tutto. Deve ancora – almeno – “menzionare” il fatto che avrebbe potuto essere attualizzato, ma non lo è stato, e che una determinata “opzione” della lingua avrebbe potuto essere attualizzata, anche se, di fatto non lo è stata. Impercettibile ed inesistente, la nominata ma innominabile *e* resta dunque nell’intimo della poesia, infestandola come uno spettro; neppure l’analisi più rigorosa della struttura del verso può bandire il “fonema problematico” dal suo territorio. Avendo ceduto al silenzio nella propria lingua, essendosi sottratta alla vista anche nell’estrema dimora della poesia, la lettera “instabile” è ora, in realtà, ben più che “in via di estinzione”: essa è morta. Come sottolinea il linguista, con necrologica precisione, sarebbe eccessivo anche definirla un suono “privo di voce o muto”. Nondimeno, essa persiste: l’“assenza di suono” rimane nella sua sparizione, ed è compito dei poeti darle forma, traendo essi dalle evanescenti lettere della loro lingua la materia della propria arte.

⁴⁵ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, a cura di H. Mondor e G. Jean-Aubry, Parigi, Gallimard, 1945, p. 67.

Mario Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 34-37.

Bettini rintraccia l'origine della parola greca phoné, che nelle raccolte lessicografiche greche è usata per designare la vocalità degli animali. Ancora una volta sembra indispensabile passare dalla voce animale per indagare quella umana. Bettini percorre il lessico della voce attraverso i termini greci boá, klangé e quelli latini vox, clangor e murmuratio. Si disegna una sequenza di sfaccettature che l'emissione della voce assume nel luogo dove animale e umano si toccano e cioè nella phoné, che è emissione sonora. Vi si intravede il ricco ventaglio lessicale e concettuale di cui la voce si è arricchita nel corso dei secoli.

Versi di uccelli, cinguettii di poeti

D'accordo, se a Roma i leoni *rugiunt* e i cani *baubantur* – se in Francia i serpenti *sifflent* e gli asini *braislent* – per certo in Italia gli elefanti “barriscono” e le rondini “garriscono”, e così *ad infinitum*. Ma a parte le singole distinzioni di specie, come fanno (si dice così) gli animali in generale? Insomma, come si definisce complessivamente la vocalità delle creature animate che non sono uomini? Ecco una domanda che vale la pena di porsi. Quando emettono le loro sonorità, gli animali compiono più o meno la stessa azione compiuta dagli umani – ma umani non sono, la qual cosa significa in primo luogo che essi non possiedono linguaggio e non articolano parole. E allora, in quali categorie vocali rientrano i vari “abbaiare”, “ululare”, “ragliare” o “ruggire”?

Voci di voci

Nelle raccolte lessicografiche greche, quelle che sembrano risalire a Zenodoto, per designare la vocalità degli animali si fa generalmente ricorso alla parola *phoné*. Si tratta in effetti dello stesso termine usato da Aristotele per designare le sonorità emesse dagli animali dotati di laringe e di polmoni: egli distingue infatti fra il semplice *psóphos* (suono), prodotto dagli esseri privi di tali organi, la *phoné*, emessa dagli animali che invece ne sono provvisti, e la *diálektos*, il linguaggio articolato, che prevede il possesso della lingua ed è proprio degli esseri umani, ma anche, come vedremo, degli uccelli. Tornando a *phoné*, fin da Omero questa parola indica l'emissione sonora in generale, indipendentemente dal fatto che si tratti di voce di uomini o di animali. Ecco per esempio come si esprime l'Odissea a proposito dei compagni di Odisseo mutati in porci da Circe: “E quelli di maiali avevano i musi e la voce (*phoné*) e le setole e il corpo, la mente invece era salda come in passato”⁴⁶.

Queste creature della metamorfosi sono caratterizzate da un contrasto fra natura umana e forma animale. Pur mantenendo intatta la coscienza originaria, gli imprudenti compagni di Odisseo sono divenuti animali a tutti gli effetti: hanno muso, setole, corpo di porco, e di porco hanno assunto la *phoné*. La metamorfosi è anche sonora. Il medesimo termine viene ugualmente utilizza-

⁴⁶ *Odyssea*, 10, 239 e sgg. (Le note sono state ridotte. *N.d.C.*).

to per designare il muggito che si leva, in maniera inquietante, dagli spiedi su cui arrostiscono le carni delle vacche proibite: “Fremevano le pelli, muggivano le carni intorno agli spiedi, cotte e crude; si udiva come una voce di vacche (*boón phoné*)”. Un discorso analogo vale anche per il bizzarro latrato di Scilla, il mostro canino: “La sua voce (*phoné*) è come quella di un cucciolo neonato (*skúlakos neogillés*)”⁴⁷.

È strano, ma almeno in Omero la voce degli animali – quando viene definita *phoné* – sembra sempre accompagnata da un’aura perturbante, come se evocasse una sonorità impropria, inusuale. Un grugnito che, in realtà, soffoca le grida di un uomo; una voce bovina – che c’è di più ovvio di un muggito? – che, levandosi da carni che arrostiscono e pelli che fremono, costituisce al contrario un prodigio minaccioso; un abbaiare leggero, proprio di un cucciolo neonato – Svetonio avrebbe detto: *glattire* – che ben poco si adatta alle caratteristiche di un mostro divoratore come Scilla. Anche l’unica volta in cui *phoné* in Omero sembra essere attribuita “propriamente” a una creatura non umana, ossia a un usignolo, il contesto in cui ciò avviene lascia turbati⁴⁸.

[...]

La voce dell’usignolo corrisponde sì al canto di un uccello, ma è contemporaneamente quella di una madre che piange e compiange il proprio figlio, da lei stessa ucciso. Siamo ai confini fra la vocalità animale, quella umana – perturbata – e il regno del soprannaturale.

Per designare le voci degli animali, comunque, i Greci potevano ricorrere anche al termine *óps*. In Omero, per esempio, è definito *óps* tanto il frinire della cicala quanto il belato degli agnelli. È bene ricordare, però, che si tratta di un’espressione dallo spettro sonoro più ampio, tramite la quale si può indicare ugualmente bene sia la parola umana, sia il lamento, sia il grido inarticolato⁴⁹. In particolare, è stato notato che in Omero, nei casi in cui il termine *óps* è riferito alla sfera umana, esso indica spesso una voce a carattere insolito, tendenzialmente estranea alla normale sfera della comunicazione. Se è *óps* la voce potente che Agamennone rivolge ai guerrieri achei, lo è anche il pianto di Penelope, così come il sussurro rivolto all’orecchio di un compagno per non essere uditi. Quando riferiscono questa espressione alla vocalità umana, con *óps* i Greci tendono dunque a indicare un’emissione sonora suscettibile sì di essere intesa, ma che può essere anche sopra, o sotto, le righe. La lista delle voci di voci, in Grecia, potrebbe continuare a lungo – *boá*, *phthóggos* e *phtéigma*, per esempio, termini in verità abbastanza generici, così come l’ugualmente generico *klangé* –, ma adesso sarà meglio trasferirsi a Roma. Come si comportava, a questo proposito, la lingua latina?

Possiamo essere certi del fatto che già Varrone, per designare la voce degli animali, ricorreva all’espressione *vox*, quella usata anche nella tradizione successiva. In un passo del *De lingua latina*, infatti, egli affermava: “Molti termini sono stati trasposti (per metafora) al mondo umano dai versi degli animali”

⁴⁷ *Ivi*, 12, 395 e sgg.; 12, 85 e sgg.

⁴⁸ Il riferimento è a *Odissea*, 19, 518 e sgg. [NdC]

⁴⁹ Cfr. *Ilias*, 3, 150 sgg.; 4, 433 e sgg.

(*ab animalium vocibus*). Dunque non c'è dubbio che Varrone definisce il *mu-gire* o il *bovare* con il termine *animalium voces*. In effetti *vox* è un termine di carattere neutro: indica l'emissione sonora indipendentemente dal fatto che si tratti di parola articolata o meno⁵⁰.

Rivolgiamoci adesso alla vocalità delle creature alate. Come abbiamo già visto in precedenza, il numero di *vocum discrimina* – per dirla con il poeta del *Carmen de Filomela* – usati per designare i versi degli uccelli è incomparabilmente maggiore rispetto al ventaglio sonoro dedicato alle creature terrestri: *tetrissare*, *fringulire*, *trucilare*, e via di questo passo. Non stupisce perciò vedere che, negli strati più alti della fonosfera, anche i nomi generici per le “voci di voci” si presentano più vari della semplice *vox*. Per indicare il verso degli uccelli, infatti, Plinio usa termini come *clangor* (anche in greco si usa *klangé* nello stesso senso) e *murmuratio*, a cui possiamo aggiungere *garritus*⁵¹. Soprattutto, però, la vocalità dei volatili viene inserita in una categoria sonora molto speciale, in cui rientrano soltanto loro: il *cantus*. È interessante notare, anzi, che i Romani attribuivano il *cantus* a tutti gli uccelli, dall'usignolo al cigno, al gallo, alla gallina, alle oche, alla civetta, alla cornacchia, e così di seguito. Che cosa “fanno” allora gli uccelli a Roma? *Cantano*, come del resto in Grecia o nella tradizione culturale moderna. “Cantano” alla maniera di esseri umani, si direbbe, siano essi musicisti, poeti o comunque persone dedite a tale nobile pratica vocale.

Francesca Gasparini, *Poesia come corpo-voce. Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi* (Yeats, Lorca, Artaud, Bene), Roma, Bulzoni, 2009, pp. 205-212.

Il saggio Poesia come corpo-voce indaga i rapporti tra teatro e poesia cercando la teatralità nel cuore stesso della creazione poetica. Attraverso quattro grandi artisti del Novecento, Francesca Gasparini mette alla prova questa teatralità primaria in cui la poesia, oltre ad essere al centro di una ricerca e di una riflessione sulla vocalità-corporeità, sta nel cuore di alcune tra le più significative esperienze del Novecento teatrale. Il caso di Lorca è fortemente originale perché la studiosa rintraccia il legame tra la produzione poetica e il cante jondo andaluso, scoperto da giovanissimo. Un canto di sangue, di bocca: Lorca vi cercava l'origine del grido.

Cante jondo: un canto di sangue e verdad

Tía Anica la Piriñaca, vecchia *cantaora*⁵² di eccezionale forza comunicativa, interrogata da un importante studioso di flamenco sulle proprie sensazioni nel momento dell'esecuzione, rispose con semplicità ma convinzione assolu-

⁵⁰ *De lingua Latina*, 7, 103.

⁵¹ Plinio, *Naturalis historia*, 10, 7 sg.; Eliano, *De natura animalium*, 1, 44.

⁵² Il *cantaor* è lo specifico esecutore del *cante* in quanto distinto dal canto in senso proprio; esso dunque non è né *cantador*, cioè cantante, né *cantor*, cioè cantore.

ta: “Quando canto a gusto me sabe la boca de sangre”⁵³. Per tentare di andare al fondo delle modalità esecutive di assoluta gravidanza teatrale e poetica di questa forma di canto tradizionale della Bassa Andalusia, l’istintiva e misteriosa sicurezza di una protagonista appartata del *cante* (non orientata al professionismo) mi pare un’introduzione densa di significati. Quando la *cantaora* canta con appagamento, con passione vera, dunque con pienezza d’intenti (e vedremo meglio nelle pagine che seguono la complessa strutturazione di livelli non solo strettamente musicali, ma soprattutto corporei, poetici, immaginativi, spirituali, di cui si compone la pratica del cantare *jondo*), allora le sale alla bocca un sapore di sangue. Ma forse non solo il sapore. C’è un percorso necessitato che porta dall’idea che un “cante de verdad”, un *cante* autentico, debba in qualche modo far salire il sangue in bocca all’idea della sua esecuzione come sacrificio; idea a cui soggiacciono tecniche specifiche di emissione del fiato e della voce.

Il punto di partenza è la sofferenza, perché il *flamenco*, e in particolare lo *jondo*, che è la sua declinazione più privata e rituale, è sempre stato l’espressione poetica e quasi sacrale della condizione e dei sentimenti di popoli, ma è forse meglio dire di *gente* scacciata, emarginata, desolata, incarcerata, perseguitata, deprivata. Ecco perché, come spiega Pasqualino, antropologa specializzata nell’indagine sul campo delle tradizioni dei gitani della Bassa Andalusia (specificamente di Jerez de la Frontera), il *cantaor* per arrivare al “canto de verdad” (canto che vive in una dimensione extra-quotidiana che permette rivelazioni e comprensioni al di là della ragione e della rigidità del reale), deve abbandonarsi “[...] a una introspezione sulla sua sofferenza di vivere, la sua tristezza o i suoi rancori”⁵⁴. Cioè, il *cantaor*

[...] non deve placare il suo dolore, anzi deve cercare di aumentarlo durante la sua performance. Quando il canto arriva al suo parossismo, egli “soffre” [...] e allora può darsi “fino a morire” davanti agli amici. Un canto ben interpretato deve “fare male” e un buon cantante deve “vomitare sangue”. I gitani sostengono che in quel momento affronti la morte⁵⁵.

Questo trasferimento della sofferenza interiore ed esperienziale al corpo, addirittura alle viscere, nel momento dell’esecuzione, ha riflessi permanenti sulla condizione di salute del *cantaor*, che appunto nel *cante* sacrifica se stesso a più livelli (dalla voce al fiato, agli organi interni): molti cantanti gitani erano infatti affetti da malattie polmonari anche gravi e a tutt’oggi è abitudine associare i *cantaores* al Cristo, “[...] sia perché nel momento della performance essi rivivono sentimenti che richiamano la passione, sia perché presumono di aver patito una sofferenza esemplare”⁵⁶. Il poeta Felix Grande, che con passione ha sondato il mondo del flamenco, descrive efficacemente l’immagine tipica del *cantaor* in azione:

⁵³ Cit. in F. Grande, *Memoria del flamenco. 1: Raíces y prehistoria del cante*, prólogo de J. M. Caballero Bonald, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 56.

⁵⁴ C. Pasqualino, *Dire il canto. I gitani flamencos dell’Andalusia*, Roma, Meltemi, 2003, p. 286.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 205-206.

⁵⁶ *Ivi*, p. 206.

[...] le facce sconvolte che in certe occasioni il *cantaor* compone – scompone –, le mani strette che cercano nello spazio una serenità impossibile, la lotta di tutto il suo essere, muscolo per muscolo, alla ricerca di una sua espressione, il serrarsi o lo stridio dei suoi occhi come fossero porte che si chiudono, le vene tese del collo, lo sforzo di consegnare una forma, un organismo espressivo che nasce ogni volta come un parto di musica e di ansia, direi più di ansia che di musica⁵⁷.

Vediamo meglio i diversi livelli del sacrificio nel *cante*. Ci sono due punti da considerare in prima istanza: che, come molti gitani confermano, il “canto de verdad” non viene dal petto o dalla gola, ma sempre da una zona profonda e interna, che può esser collocata sotto il diaframma ed è denominata “viscere” (da qui la caratteristica imprescindibile della voce tipica del *cante*, voce roca, rotta e pastosa); e che la tortura fisica a cui i *cantaores* si sottopongono durante l’esecuzione è direttamente collegata alla purificazione dell’interno del corpo, delle “viscere” appunto, attraverso un’espulsione forzata del respiro. Quanto l’esecuzione sia in questo caso una vera e propria azione corporea globale è dimostrato dal fatto che, per esempio nelle *siguiriyas*, una delle forme di *cante* più estreme, l’emissione di una voce speciale richiedeva contorsioni del corpo così violente da risultare imbarazzanti per una donna (e infatti quasi nessuna donna cantava *siguiriyas*).

Dal primo punto discende che uno dei due poli d’attrazione al cui interno si esplica il *cante* è appunto un particolare tipo di voce. La voce *jonda* è una voce cosiddetta *rancia* (pastosa, roca), o *bronca* (grezza, rozza), o ancora *desgarrada* (straziata, lacerata). E questa voce non è affatto una voce spontanea, cioè una dote personale del *cantaor*, a parte casi rari, ma ricercata, prodotta, o ancora meglio indotta attraverso un particolare percorso iniziatico. Anche se, va detto, c’è differenza, anche qualitativa, tra la voce contraffatta di un giovane che tenta di adeguarsi alle necessità del *cante* e la voce di un vecchio che si adagia con più facilità su questo timbro; gli anziani sono infatti considerati interpreti più grandi per la forza interiore che emerge per mezzo della loro voce, perché, in effetti, non si tratta di “[...] truccare la voce, ma di rivelare la sua vera natura facendone apparire tutto il colore”⁵⁸. Ecco che ritroviamo qui quella ricerca estrema della musica contemporanea, recuperata, come abbiamo visto nella prima parte di questo studio, da Barthes sotto la denominazione di “grana della voce”, risultata poi decisiva per le preliminari riflessioni sul rapporto tra poesia e voce, poesia e corpo: la contrapposizione con i canoni classici della musica e del canto accademici va proprio nella direzione del recupero del corpo innanzitutto come riscoperta del respiro profondo e dello spessore, della pastosità, della granulosità della voce indotto da questo.

Gli strumenti principali per il conseguimento della vera voce del *cante* sono l’alcool e il fumo. Ogni esecutore ha sempre di fianco a sé prima, come preparazione e avvicinamento, e durante, un bicchiere di qualche bevanda alcolica

⁵⁷ F. Grande, *Memoria del flamenco 2: Desde el Café-cantante a nuestros dias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 388.

⁵⁸ *Ivi*, p. 291.

che ha lo scopo di “sporcare la voce” e che si aggiunge all’effetto dell’aria chiusa e satura di fumo degli ambienti tradizionali del *cante* (le taverne o le case). Ma a questi va aggiunta anche una pratica dolorosa, adottata dalla maggior parte dei bravi *cantaores*, che consiste nel “raschiarsi la gola” fino a farsi male e a sentire, appunto, il sangue in bocca. Un aneddoto riferito alle *performance*, negli anni ’30 del Novecento, del *cantaor* Macandé, che rifiutò sempre il professionismo e l’idea che il *cante* potesse essere *venduto*, ci offre un’immagine incisiva delle pratiche ad alta valenza rituale che questi artisti mettevano in atto per ottenere la voce giusta – ciò che coincide anche con il raggiungimento della *trance* e della purificazione:

He almost never eats, but on the other hand he drinks a lot of booze from a large water-size glass, not a wine glass. Afterwards he puts a finger on his navel – another peculiarity with a good dosis of ritual – and vomits everything, becoming instantly ready. He feels a sudden strength and begins to sing, and it is in these moments, when the drunkenness is still recent, that he sings best. He almost weeps while singing, repeating each stanza; and whoever is with him sings with him and weeps with him⁵⁹.

Ma queste sono solo pratiche preparatorie⁶⁰, che non devono in alcun modo nascondere il processo decisivo per il conseguimento della voce *jonda*, e dunque della condizione di *trance*-catarsi, che ha il suo motore primo nel respiro. Così arriviamo al secondo punto relativo al sacrificio, il percorso del respiro.

Innanzitutto, la preoccupazione del *cantaor* “[...] è di ispirare il meno possibile, cercando invece di svuotare l’aria dai polmoni”⁶¹; dunque il *cante* è un’espressione che avviene quasi in assenza, o comunque in difetto, di fiato. Nel percorso del respiro è coinvolta la percezione del gioco, ma di un gioco pericoloso, tanto che gli interpreti parlano del rapporto con il *cante* come di un corpo a corpo, in un parallelismo stretto con l’azione del torero nella tauromachia. Ecco cosa diceva Lorca:

Il torero va nell’arena per incontrarsi solo con il toro. Gli applausi gli piacciono e gli danno la carica, ma è tutto preso dal suo rito e sente e vede il pubblico come se fosse in un altro mondo. E effettivamente è così. È in un mondo di creazione e di costante astrazione dal pubblico dei tori: è l’unico pubblico che non è formato da spettatori, bensì da attori. Ogni uomo combatte col toro insieme al torero, senza seguire il volo della cappa, ma con un’altra cappa immaginaria, e in modo diverso da quello che sta vedendo⁶².

Il *cantaor* gioca con il suono e con la voce un gioco di sangue, un gioco che presuppone inquietudine e rischio, perché al limite estremo potrebbe condur-

⁵⁹ T. Mitchell, *Flamenco Deep Song*, New Haven-Londra, Yale University Press, 1994, p. 132.

⁶⁰ La preparazione al *cante* è lunga, anche diverse ore, e avviene sempre nel cerchio intimo di *cantaores* e ascoltatori riuniti nella *juerga*, cioè la festa-rito dove il *cante* nasce e si manifesta, di cui parleremo diffusamente più avanti.

⁶¹ C. Pasqualino, *Dire il cante*, cit., p. 291.

⁶² F. G. Lorca, *Alocuciones argentinas: alocución segunda* (“*Ensayo o poema sobre el toro en España*”), in Id., *Obras VI, Prosa 1*, Madrid, Akal, 1994, pp. 437-438.

lo anche all'asfissia e alla morte; infatti egli spinge l'aria fuori dai polmoni fino ai limiti praticabili e nel momento di massimo svuotamento lavora la voce in modo da spezzarla: "[...] si ottiene uno strozzamento prolungato della voce che sembra un rantolo: mentre il torero uccide il toro, il cantante 'uccide' la sua voce. Quest'ultimo suono è chiamato 'grido'"⁶³. Ecco la tappa ultima del percorso del respiro: il rantolo, il grido, cioè il suono che, inizialmente prodotto dal ventre, viene in qualche modo rifiutato e sospinto di nuovo verso il basso, nelle viscere, "ingoiato", nel mentre il fiato è emesso senza economia, dilapidato.

Interessanti in questo senso risultano le riflessioni di Pasqualino sul rapporto di antinomia tra le tecniche del canto d'opera, ma anche della maggior parte delle altre forme di canto, e quelle del *cante gitano*:

I criteri gitani sono esattamente all'opposto. [...] A differenza del bel canto, tende a ottenere un respiro insufficiente e un timbro in profondo: al suono positivo del bel canto si contrappone il suono negativo del flamenco. Nella seconda fase della *juerga*, quelli che si vogliono impegnare seriamente cercano una sedia o un angolo del banco in modo da stare seduti. [...] Contrariamente al cantante di bel canto che si presenta, quasi sempre in piedi, pieno di fierezza, con un pizzico d'arroganza, l'interprete gitano, man mano che va avanti nella sua performance, si sottrae alla scena: il suo corpo non è in espansione ma in ripiegamento. Cantare da seduti è più difficile. In questa posizione il petto è compresso, infatti l'interprete deve fare uno sforzo supplementare per respirare. L'impossibilità di espandere la cassa toracica ha come conseguenza di costringere il cantante a impegnare il ventre⁶⁴.

Risulta centrale nelle modalità esecutive di questa forma, che sono quelle proprie dei gitani della Bassa Andalusia (perché, come vedremo, i *cantaores* non gitani, definiti *payos*, adottano modalità assai più vicine a quelle del canto classico), l'adozione di un massimo di impedimento fisico all'emissione del fiato e della voce: il corpo combatte contro se stesso, contro la propria voce, anche contro le naturali funzioni fisiologiche (la necessità di respirare) in una ricerca attiva della sofferenza e del rischio⁶⁵.

Ma vediamo più da vicino che cos'è questo sacrificio della voce, che in realtà soltanto i grandi *cantaores*, quelli che hanno il dono e la grazia, quelli di più profonda e inquieta sensibilità, sono in grado di conseguire, poiché richiede un'estrema prestazione fisico-corporea oltre che spirituale.

Può essere utile notare che i gitani collegano in modo diretto queste tecniche esecutive con l'immagine sacra, a loro molto cara, del Cristo dell'Espirazione, il cui ultimo respiro è un soffio d'aria che gli solleva i capelli. I *cantaores* nel canto si sacrificano come il Cristo dell'Espirazione sulla croce, e l'atto estremo

⁶³ C. Pasqualino, *Dire il cante*, cit., p. 294.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 288-289.

⁶⁵ "I gitani cercano di rompere la voce arrivando al suo spegnimento: in altri termini, la 'sacrificano'. [...] Quando il cantante si sente profondamente spinto a spezzare il grido sull'altare del silenzio, sottolinea la fine del viaggio catartico. [...] L'officiante giustizia la propria voce agendo sul respiro fino allo strozzamento, il 'grido' che, con un ultimo soprassalto, mette a morte il suono agonizzante" (*ivi*, p. 294).

di questo sacrificio si chiama *macho*:

Per eseguirlo, il cantante non prende più respiro e pronuncia le ultime parole soffocandosi letteralmente: “i polmoni scoppiano” dicono i gitani. Il suono migliore si otterrebbe quando il cantante ha la sensazione di esalare il suo ultimo respiro. [...] Giunto all’ultimo sforzo, l’interprete sentirebbe il sapore del sangue venirgli in bocca. Rafael: “Se il *macho* per *soleá* è ben fatto, si vomita sangue e questo uccide⁶⁶.”

Pare che Manuel Torres, il grande *cantaor* gitano, spirito maledetto e irrequieto, che fu anche amico di Lorca e partecipò come ospite d’onore al *Concurso de cante jondo*, fosse in grado di eseguire un *macho* di potenza insuperabile, e cioè con il massimo di sacrificio. Quest’ultimo verso dell’esecuzione non solo richiede una forza che si esplica al livello dello stomaco con intensità quasi ai limiti dell’umano, ma soprattutto deve essere cantato *senza respirare*: sono rari gli artisti in grado di farlo. Tuttavia ascoltando le registrazioni disponibili di Torres, anche quelle più antiche che risalgono al primo decennio del ’900, non ci è dato di verificare la leggenda: nelle registrazioni, che siano dal vivo o in studio, non c’è traccia del *macho* rituale, che i *cantaores* riservavano alle occasioni private e interne alla comunità gitana, offrendo invece una versione in qualche modo civilizzata, ripulita, del *cante* nella loro veste di cantanti professionali. Possiamo ascoltare qualcosa di molto vicino alle tecniche rituali (asfissia, strozzamento, voce *rancia*, *macho*) nelle registrazioni di Agujetas, un artista gitano più vicino a noi, originario del quartiere di San Miguel di Jerez de la Frontera, culla delle tradizioni flamenche più pure⁶⁷.

Il *macho* poi, e ciò mi porta a ridosso delle questioni che più agitano questa ricerca, è non solo un momento di implosione vocale e corporea, ma anche di invasione e sacrificio dei livelli linguistici e poetici propri al *cante*. Il *cantaor* giustizia sì la propria voce, il proprio corpo, ricercando l’asfissia e ripiegandosi su se stesso, ma al tempo stesso giustizia la lingua poetica: “[...] mentre canta seduto, le braccia alzate, invece di pronunciare l’ultimo verso a voce più alta, ingarbuglia le ultime parole, le rende incomprensibili o le rimpiazza con strane sonorità, strozzando la voce”⁶⁸.

Laura Santone, Egger, Dujardin, Joyce. *Microscopia della voce nel monologo interiore*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 51-58.

Lo studio prende spunto dalle ricerche di Fónagy. Il “monologo interiore”, inaugurato da Joyce nell’Ulysses, scandisce la nascita di una nuova soggettività capace di coniugare parola e scrittura, testo orale e forma espressiva, voce dal

⁶⁶ *Ivi*, p. 240.

⁶⁷ “Di solito, le parole che canta sono talmente deformate che non si riesce a comprenderne il significato, ma lo si ascolta in un’atmosfera quasi religiosa, pregna di un’autenticità senza uguali. Addirittura si rifiuterebbe di cantare se l’atmosfera non fosse abbastanza gitana, troppo *apajada*, e di lui si dice che ‘si lascia andare al canto fino a morirne’” (*ivi*, p. 66).

⁶⁸ *Ivi*, p. 155.

profondo e sua estensione alla pagina scritta. Il punto di partenza è in un testo teorico del 1881, *La parole intérieure*, di Victor Egger, testo del tutto dimenticato e riscoperto dall'autrice. L'analisi mostra come la fine del secolo XIX apra nuovi orizzonti scientifici anche in aree meno note della ricerca linguistica e in particolare in quelle del suono, che giungono a incrinare l'egemonia del segno. Un'evidenza del tutto nuova viene data in particolare alla voce, considerata non più *matière volatile* ma ormai *materia viva*. In *La parole intérieure*, dove per la prima volta appare l'espressione *monologue intérieur*, che più tardi verrà utilizzata per definire il monologo di Molly in *Ulysses* (nozione cui Edouard Dujardin consacrerà un saggio nel 1931), Victor Egger parlava di una introspezione della sostanza vocale della parola.

4. *La parole intérieure*

Sotto un titolo dall'apparenza ossimorica, che riporta in epigrafe un versetto della seconda lettera di San Paolo Apostolo ai Corinzi⁶⁹, *La parole intérieure* di Victor Egger configura già, nel 1881, la nozione di significante quale sarà avanzata da Saussure e in seguito reinterrogata da Lacan a fondamento di un "manque" costitutivo del linguaggio stesso. Laddove l'abate Rousselot e Passy si apprestano all'*ispezione* del sonoro esplorando le risorse di strumentazione verbale dell'apparato fonatorio e riformulando l'insegnamento della lingua sotto il segno della "voce" e dell'"orecchio", Egger si volge all'*introspezione* della sostanza vocale della parola nelle sue risonanze interiori, nelle articolazioni di quel *verbum in corde* dove riecheggia, secondo Sant'Agostino, "la pensée roulant en elle-même l'image des sons"⁷⁰.

Nella prospettiva globale di una dialettica dell'"interno" e dell'"esterno", la "parole intérieure" viene distinta e separata dalla "parole extérieure", e ad emergere è un'immagine puramente uditiva, vettore principale di un processo di significazione che nelle istanze del sonoro iscrive le pulsioni del corpo. "Fait psychique" osservabile in relazione con stati-limite quali le allucinazioni ipnagogiche, il sonno, l'ebbrezza, la follia, l'estasi⁷¹, quando si registra "la dissolution absolue du langage et de la pensée"⁷², la parola interiore, al pari della lingua del glossolalo, è una voce nomade, che irrompe e interrompe, un canto dello spirito e del corpo, che plana al-di-là di ogni interazione e al-di-qua di

⁶⁹ Il versetto recita: "Qui sait ce qui est en l'homme, si ce n'est l'esprit de l'homme qui est en lui?" (I Cor., II,11).

⁷⁰ *La Trinité*, XV, 19, in P. Agaësse (traduzione e cura di), *Œuvres de Saint Augustin*, vol. 16, Parigi, Desclée de Brouwer 1955. E un'immagine, quella che ci viene da Sant'Agostino, che prefigura già il "riverrun" joyciano, il cui "scorrere" sembra trovare amplificazione negli stessi effetti di traduzione. Il verbo francese "roulant", infatti, richiama da vicino, omofonicamente, il fiume Rhur, che Joyce in *Anna Livia*, nella traduzione italiana del dialogo delle lavandaie, aveva dapprima reso con "rhurlavano" e poi con "riurlavano", e dove la sfumatura del riferimento fluviale non intacca di certo la forza dell'impatto sonoro. Si veda, in proposito, il bellissimo saggio di Jacqueline Risset, *Joyce traduce Joyce*, in J. Joyce, *Poesie e prose*, a cura di F. Ruggieri, Milano, Mondadori, 1992, pp. 703-724.

⁷¹ V. Egger, *La parole intérieure*, Paris, Germer-Baillièrre, 1881, p. 64. Il riferimento allo studio di Maury sulle allucinazioni ipnagogiche interviene, invece, al capitolo II, p. 77.

⁷² *Ivi*, p. 277.

ogni articolazione. Egger, attraverso una fitta rete di ossimori⁷³, cerca di restituire gli effetti descrivendo una sorta di sintassi interiore “dont la conscience ne distingue pas les éléments constitutifs”⁷⁴, ovvero una sintassi molecolare, ellittica e sospesa, che fa già intravedere nel linguaggio l’azione dell’inconscio.

Ma vi è di più, perché Egger, concentrando l’attenzione sulla natura della parola interiore e sulle sue modalità di messa in relazione col tempo e con lo spazio del soggetto-locutore, non solo coglie la distinzione saussuriana lingua/parola e ne percepisce i due assi della simultaneità e della similarità⁷⁵, ma situa la sua inchiesta nello statuto del vocale, nella caratterologia della voce e delle sue irradiazioni – “*ma parole intérieure est l’imitation de ma voix*”⁷⁶ –, avvicinandosi sorprendentemente, e in anticipo di un secolo, agli studi sull’afasia di Roman Jakobson e toccando i due nuclei principali dell’investigazione linguistica che sarà condotta da Ivan Fónagy, ovvero le nozioni di “double encodage” e di “bases pulsionnelles de la phonation”. Poiché è nella voce e nella sua energia creatrice che *La parole intérieure* iscrive quell’ascolto secondo, di natura organica, nelle cui vibrazioni il *dire* è anzitutto un *sentire* che fa dell’orecchio un nuovo *organon* in cui, dal silenzio al sussurro al grido, risuona la posizione ultima del senso: la musica.

5. L’isotopia dell’anima

L’inchiesta di Egger, pur definendosi nel sottotitolo un “essai de psychologie descriptive”, va ben al di là dell’orizzonte psicologico portando da subito l’interrogazione intorno all’immagine fonica della voce. Centrale, sin dalle prime pagine, è il riferimento al sonno – “quand la lampe est éteinte, quand nous avons renoncé pour un temps à l’activité réfléchie, à l’intelligence raisonnable, à la conscience”⁷⁷ –, messo significativamente in relazione con l’immagine del “souffleur”⁷⁸. E dove l’associazione parola interiore-sonno-*souffleur* comporta due valenze basiche: 1. la parola interiore è *parole soufflée*, ovvero parola di un “fiato” *altro*, che si sottrae al controllo della ragione e della coscienza⁷⁹; 2. la parola interiore è vibrazione dell’intima risonanza anima-corpo, volume sonoro di una scrittura “soffiata”, e pertanto sottratta alla durata e alla materia.

“Silencieuse” e “secrète”, scrive Egger, nella parola interiore e nella sua “al-

⁷³ Parola “silencieuse”, voce “sans résonance”, emissione “non localisable”, tanto per citare alcuni esempi.

⁷⁴ *Ivi*, p. 240.

⁷⁵ “... les deux rapports d’association, le rapport d’analogie et le rapport de contiguïté, concurrent donc à faciliter la succession des mots, c’est-à-dire la formation de la phrase”. *Ivi*, p. 208.

⁷⁶ *Ivi*, p. 67; corsivo del testo.

⁷⁷ *Ivi*, p. 3.

⁷⁸ *Ivi*, p. 4.

⁷⁹ È evidente l’allusione che qui facciamo a Derrida, al gioco che il filosofo istituisce intorno ai due significati di *soufflée*: “suggerita, soffiata”, e “sottratta, rubata”. Riconosciamo che è molto ardito accostare Egger a Derrida, ma va altresì notato che proprio muovendo dall’immagine del *souffleur* Egger denuncia la separazione dell’anima dal corpo, della parola dal gesto, incrociando, seppur da molto lontano, Derrida che indaga, con la forza di riflessione che gli è propria, il teatro di Artaud. Cfr. J. Derrida, *La parole soufflée*, in *L’écriture et la différence*, Parigi, Seuil, 1967, pp. 253-292.

lure ondoyante”⁸⁰ va rinvenuto il movimento stesso di quell’essere “ondoyant et divers” che è l’anima. Il rimprovero mosso ai maestri della psicologia del suo tempo è infatti, sintomaticamente, quello di aver ignorato o di aver mal compreso la vita dell’anima, banalmente ridotta a “moteur des muscles”. L’accusa si leva in particolare contro la dottrina di Maine de Biran, responsabile di aver fatto dell’anima “l’esclave et l’écho passif de l’activité musculaire”⁸¹. Da una tale concezione discende, secondo Egger, il misconoscimento della natura stessa del linguaggio che, assimilato ad una semplice attività meccanicistica, vede abolito il senso del suo intrinseco divenire.

Le riflessioni di Egger, man mano che avanzano, delineano un reticolo in cui è possibile individuare una vera e propria isotopia dell’anima, matrice di una scrittura fonetica dove la “grana” della voce, intesa nelle sue sonorità, nei suoi echi, nei suoi mormorii, inaugura, come avveniva nelle glossolalie, un nomadismo vocale pulsante di ritmi, di respiri, di grida e di silenzi. Nell’anima, cioè, la sostanza sonora è nel contempo espressione e contenuto; nel suo “cerchio magico” l’assenza di ciò che si nomina vibra, fluttua, e il silenzio stesso si fa tacita parola di un senso multiplo e multilineare, promanante da quel versante interno del linguaggio che è *mousiké*, ovvero danza e musica insieme⁸² – e, ci pare lecito aggiungere, poesia.

È all’interno di tale isotopia dominante, nel punto di articolazione tra il corpo e il linguaggio, che Egger si pone all’ascolto della parola interiore, nel cuore di quella polifonia radicale che rende diffratti i canoni della significazione. È all’interno di tale isotopia dominante, nel punto di articolazione tra il corpo e il linguaggio, che Egger si pone all’ascolto della parola interiore, nel cuore di quella polifonia radicale che rende diffratti i canoni della significazione [...]. Tre isotopie minori, tra loro correlate intervengono allora per illuminare ulteriormente la specificità della parola interiore: l’abisso, il frammento, la passione. Isotopie che nell’anima trovano la cifra semica di base, come concorrono ad attestare in tal senso anche le dediche che costellano tutto il percorso della vicenda chiamata “monologo interiore”⁸³. Più precisamente quel percorso che dall’incipit de *La parole intérieure* di Victor Egger – “à tout instant l’âme parle intérieurement sa pensée” – porta a *Les lauriers sont coupés* (1887) di Edouard Dujardin e allo *Ulysses* (1922) di James Joyce. “Vive solo la nostra anima”, aveva scritto nel 1885 Teodor de Wyzewa su “La revue wagnérienne” suggerendo

⁸⁰ V. Egger, *La parole intérieure*, cit., p. 17.

⁸¹ *Ivi*, p. 41.

⁸² Nella parola interiore ritroviamo il fondale melodico della parola emotiva, ovvero la parola che non dice, ma che suggerisce ed evoca sull’onda della spinta ricevuta dalle emozioni. Altrimenti detto, una parola “energetica”, nella cui forza “(r)espiratoria” alita un’intonazione primigenia, quando non vi era separazione tra la musica e le parole, e le parole portavano impresse su di sé il nerbo del gesto. Siamo, è evidente, nel cuore della concezione paleontologica del segno quale sarà formulata da Fónagy. Cfr. *Linguaggi nel linguaggio. Un approccio paleontologico alla comunicazione verbale*, in *Le lettere vive*, a cura di P. Bollini, Bari, Dedalo, 1993, e *Les bases pulsionnelles de la phonation*, in *La vive voix. Essais de psycholinguistique*, Parigi, Payot, 1983.

⁸³ Cfr., in proposito, L. Santone, *La vocazione dell’anima: dalla “Revue wagnérienne” a Ulysses*, in F. Ruggieri (a cura di), *Joyce’s Victorians*, “Joyce Studies in Italy”, vol. 9, Roma, Bulzoni, 2006.

a Dujardin l'epigrafe per una sua raccolta di novelle; "l'anima crea il mondo", ribadiva Dujardin all'amico Vittorio Pica facendo tesoro della lezione di Wyzewa; "al supremo romanziere di anime", scriveva sempre Dujardin nel dedicare a Joyce l'edizione Messein (1931) dei *Lauriers sont coupés*, riadattandone l'epigrafe stessa della prima edizione, ove si leggeva: "A Racine, supremo romanziere di anime".



SOMMARIO DEL NUMERO PRECEDENTE

19, autunno 2008
FRA CINEMA E TEATRO
A cura di Giacomo Martini

G. Martini, *Dal teatro al cinema. Appunti per una riflessione critica, da Luchino Visconti a Pier Paolo Pasolini* | C. Meldolesi, *Il teatro-cinema degli attori. Alle origini della coniugabilità di queste due arti* | G. Pescatore, *L'avanguardia cinematografica francese e lo spettatore dal vivo* | M. Canosa, *Ombre corte* | S. Pesce, *Il viso di Olivier. Attore e soggettività nel cinema shakespeariano* | P. Mereghetti, *Affinità elettive: Shakespeare-Welles* | E. Martini, *Un Bardo per tutte le stagioni* | F. Pitassio, *Assenza ingiustificata. Max Neufeld e i telefoni bianchi* | E. Palombi, *Eduardo De Filippo dal cinema al teatro* | S. Casi, *Teatro e cinema in Pasolini: un'osmosi perfetta* | G. Manzoli, *Un palcoscenico ideale per il "Teatro di Parola" pasoliniano: la televisione* | J.P. Manganaro, *Homo illudens* | M. Martone - F. Luci, *Un viaggiatore tra teatro e cinema* | A. Adriatico - G. Martini, *Il testo come ponte oltre le parole* | G. Bonagiuso, *Cinema e paradosso* | R. Braga, *Lo spazio dell'immagine. L'esperienza di Studio Azzurro tra cinema, teatro e museologia* | P. Di Domenico, *Il mistero dei Dvd perduti* | F. La Polla, *"Roba da circo": il mito classico e il cinema*
INTERVENTI: S. Bottirotti, *I "felici pochi" di Emma Dante. La grazia scomoda del teatro* | M. Porzio, *Nello stesso palazzo di Eduardo*

GLI ALTRI NUMERI PUBBLICATI

1, autunno 1999

PADRI, FIGLI E NIPOTI. Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro

2/3, primavera-autunno 2000

QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO, a cura di M. De Marinis

4, primavera 2001

FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO, a cura di M. Consolini

5, autunno 2001

ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA, a cura di M. De Marinis

6, primavera 2002

LA FEBBRE DEL TEATRO. Pagine sconosciute dell'avanguardia russa, a cura di O. Calvarese

7/8, autunno 2002-primavera 2003

STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIANI

I. *Fabrizio Cruciani e gli studi teatrali oggi*, a cura di F. Bortoletti

II. *Le culture delle riviste*, a cura di M. Consolini e R. Gandolfi

9, autunno 2003

INTORNO A GROTOWSKI, a cura di M. De Marinis

10, primavera 2004

L'ARTE DEI COMICI. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004), a cura di G. Guccini

11, autunno 2004

ARTAUD/MICROSTORIE, a cura di M. De Marinis

12, primavera 2005

"DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO". PER GIULIANO SCABIA, a cura di F. Gasparini e M. Marino

13, autunno 2005

SEMINARIO SULL'ATTORE, a cura di M. De Marinis

14, primavera 2006

DANZA/900. Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo, a cura di R. Mazzaglia

15, autunno 2006

ARTISTI E UOMINI DI TEATRO, a cura di E. Tamburini

16, primavera 2007

TEATRO E NEUROSCIENZE. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale, a cura di F. Bortoletti

17, autunno 2007

ARNALDO PICCHI. Iconografia di un regista pedagogo, a cura di C. Ossicini

18, primavera 2008

RAPPRESENTAZIONE/THEATRUM PHILOSOPHICUM Due seminari del gruppo di lavoro, a cura di M. De Marinis

TEATRO E STORIA
Annale XXIV/2010

Meldolesi, Torgeir e altri attori

INTRODUZIONE ALL'ANNALE 2010

Luciano Mariti, *Sullo spettatore teatrale. Oltre il dogma dell'immacolata percezione*

Mirella Schino, *L'offerta di un krapfen. Lettera sulle emozioni*

Raimondo Guarino, *L'isola di Claudio Meldolesi. Sulla "microsocietà" e una storia a parte che diventa necessaria*

Ferdinando Taviani, *Attor fino. 11 appunti in prima persona sul futuro di un'arte in via d'estinzione*

Scritti rari di Claudio Meldolesi. Dossier. A cura di Laura Mariani Meldolesi e Ferdinando Taviani. Il Dossier comprende: *La microsocietà degli attori; Un incontro sta storici e attori; Una madre ragazzaccio; "La cosa autentica" e il grande attore italiano; La poesia delle azioni; L'attore artista; Sulle diversità culturali della regia*

Claudio Longhi, *Lettera da Avignone per "Papperlapapp"*

Matteo Casari, *"Benshi", la voce teatrale del cinema muto giapponese*

Pierangelo Pompa, *L'occhio eurasiatico di Mei Lanfang*

Per Torgeir Wethal, attore. Dossier. Lettere, immagini, interventi di Tage Larsen, Roberta Secchi, Maurizio Buscarino, Piergiorgio Giacchè, Nando Taviani, Eugenio Barba. Il Dossier comprende inoltre: *Torgeir Wethal, Istantanee. Conferenza al Teatro La Madrugada di Milano, 11 ottobre 2002.* Con una nota di Raúl Izaia

Fausto Malcovati, *Un épisode italien resté confidentiel. Les mises en scène de Nemirovitch-Dantchenko en Italie, 1931-1933*

Stefano Geraci, *Lessico familiare: lettera per Sandro d'Amico*

Francesca Ponzetti, *Riccardo Gualino e lo strano caso del teatro Odeon. Progetto per uno studio*

Marina De Luca e Valeria Freiberg, *Prove per un ritratto di Suler*

Claudio La Camera, *Una lettera dal Sud del teatro*

Giovanni Isgrò, *Il teatro degli artigiani a Palermo fra Sette e Ottocento*

Valentina Venturini, *Sull'origine (palermitana) dell'Opera dei Pupi*

Federica Roncati, Guido Salvini: nota biografica

Summaries

Indici degli ultimi numeri

Indice di "Culture Teatrali"

"Peer review"