

**Daniel Deshays, *Il teatro, un dispositivo modello di concezione sonora*, in *Pour une écriture du son*, (pp. 87-143), nella collana 50 Quéstions, Klincksieck, Paris 2006.**

Scheda e traduzioni di brani a cura di M.C. Reggio

## **INDICE**

- p. 87 Come il suono in teatro influenza la percezione?
- p. 95 Come il suono crea la forma?
- p. 99 Quando ha inizio la concezione sonora di uno spettacolo?
- p.100 Come si iscrive la voce nello spazio della sala?
- p. 102 La scenografia, molla dello spazio scenico?
- p. 107 Chi deve pensare al suono?
- p. 110 Come concepire il proto collodi messa in scena sonora di uno spettacolo teatrale?
- p. 111 Come assemblare una propria sonoteca?
- p. 113 Perché bisogna associare diversi suoni?
- p. 115 Su quali strumenti della scrittura possiamo agire?
- p. 116 Perché il teatro deve temere la musica?
- p. 120 Come entra in scena il suono?
- p. 121 Come rapportarsi alla voce, attraverso quale silenzio?
- p. 124 Come rapportarsi alla macchina scenografica?
- p. 128 Come i suono off debordano nell'in? Quale dispositivo per la diffusione?
- p. 132 C'è una economia della rappresentazione?
- p. 134 Perché il teatro non "mixa"?
- p. 139 Se la registrazione ( del suono) è scrittura, il corpo teatrale è il miglior supporto del suono?
- p. 141 Suono che "prende" e ascoltatore: questione di corpi, uno di fronte all'altro?

## **TEMI TRATTATI**

- IL TEATRO MODERNO COME LUOGO DI ARTICOLAZIONE DI UN DOPPIO SUONO: *suono off e suono in*
- LA VOCE NELLO SPAZIO SCENA- SALA
- SUONO E VOCE
- SUONO-VETTORE
- SCRITTURA SONORA E CORPO TEATRALE

## **IL TEATRO MODERNO COME LUOGO DI ARTICOLAZIONE DI UN DOPPIO SUONO**

(doppio in quanto da un lato c'è la voce originaria dell'attore, effimera e dinamica, dall'altro il suono fissato su bande, mediato attraverso lo strumento-microfono) E DI UN DOPPIO ASCOLTO ( da un lato l'erranza dell'ascolto, dall'altro l'obbligo di ascoltare) "*Ce qui semble essentiel dans la simulation du réel, ce n'est pas, comme on aime nous le faire croire, la fidélité de reproduction du timbre des sons, car l'oreille est habitué dans la réalité a rencontrer des phénomènes de masque qui dénaturent le timbres et nous obligent toujours à réinterpréter tous ce qui est entendu;*" ( p. 93) "*la conservation de la liberté de choisir ce que l'on a envie d'entendre dans ce qui nous est offert. Et de pouvoir attribuer des temps d'attention différents selon l'intérêt porté à ce que l'on a choisi*".

Il *suono off* e il *suono in* a teatro strutturano il TEMPO e lo SPAZIO della rappresentazione. Il suono è concepito qui come sintesi spaziale tra una molteplicità di suoni che provengono da un luogo reale dietro le quinte, vicino ma inaccessibile (l'off) e suoni la cui fonte si vede in scena. Tale sintesi è percepita soggettivamente dagli uditori e i suoi ritmi, dati dagli attori nella loro rappresentazione, si aggiungono a quelli del racconto. Esempio il modello della pioggia citato dall'autore (sintesi di diversi suoni di "piogge" nel tempo e nello spazio).

Alcuni testi possono, pur non avendo indicazioni nelle didascalie, offrire la possibilità di immaginare un *paesaggio sonoro* che, sebbene sia illustrativo, invita a ricche varianti.

Nel teatro classico la parola era in rima e la fonazione in versi introduceva una ritmica della lingua e una ripetizione del suono in rima, che agivano in opposizione a un'idea di sonoro che creasse un "paesaggio" naturalistico e a un sonoro di "rumore".

La musica di scena costituisce oggi invece spesso una narrazione parallela, che entra in rivalità con la narrazione già fornita dal testo e ingombra psichicamente la percezione dello spettatore. La musica di sfondo impone la sua temporalità sul mondo e i due discorsi, musicale e teatrale (ovvero del testo teatrale), secondo Deshayes, non possono coesistere.

### LA VOCE NELLO SPAZIO SCENA-SALA

Enunciato fondamentale di Deshayes: Ecco dove bisogna cominciare a capire il suono, in un *mutuo dispositivo di rinvio*, nella coppia *scena-sala*. Ogni fenomeno sonoro emesso in un luogo si manifesta infatti in forme che dipendono dal tipo di soggetto emittente e dalla sua posizione, dalla natura acustica e dal volume dello spazio nel quale avviene l'emissione, e, infine, dalla posizione del ricevente. Questi sono i dati di una situazione (*jeu* nel testo) *non prestabilita né fissata*, di cui bisogna organizzare le regole, per cercare di fare funzionare il dispositivo sonoro di uno spettacolo. Un dispositivo *sonoro* attivo tiene conto dei materiali della scena, la disposizione delle quinte e delle pareti. Il visivo e il sonoro coesistono uno accanto all'altro, rispondendo ciascuno a propri codici, e la scena è sia un dispositivo di messa in ascolto, sia di caratterizzazione di un luogo: per esempio, un monocromo rosso dipinto su acciaio genererà un'altra sensibilità d'ascolto che un cromo dipinto su tela. Concetto interessante di *colore sonoro* e di *colore della scena*.

L'autore descrive poi le caratteristiche del suono in teatro e definisce i parametri della forma sonora (tempo, velocità, spazio, intensità, densità, timbro, ricorrenze, scala dei piani sonori, sistema di diffusione del suono, associazione tra diversi suoni). Il suono in teatro non esiste come elemento a sé stante e non trova il suo posto se non confrontato con gli elementi della rappresentazione. È un evento che costruisce una sensazione, e la sensazione è relativa a una situazione frammentaria, parziale, giacché il suono non lavora se non nell'istante in cui si produce. "*Mais c'est justement cette partialité, et non une volonté de totalité, qui doit être travaillé. Une partialité déviante, relativisant le regard sur la situation à peine institué de l'instant.*"

### SUONO E VOCE:

Tra gli elementi costituenti della macchina teatrale, il primo riferimento secondo Deshayes è il "corpo che dice" dell'attore. È come una "squadra misuratrice, come un metro-campione", che marca il limite su cui calibrare il suono: tutto si calibra sotto o sopra l'intensità del suo *livello* sonoro. Il suono può essere piazzato sotto il testo, oppure può scorrervi accanto, o rimpiazzarlo alternativamente, in una successione di apparizioni e sparizioni. Bisogna che il regista capisca il beneficio che proviene dal fatto che i suoni siano il più sovente possibile piazzati *al posto del testo*, *dopo o prima di esso*, piuttosto che "sotto", ovvero come sottofondo. L'elemento più strutturante della *bande-son* è soprattutto la modalità dei legami stabiliti con la scena. Se vi si stabiliscono delle corrispondenze, è per meglio deviarle, fare deviare il senso o la forma che la scena introduce per

meglio sviarlo. *Esempio magistrale di spiazzamento del suono*, il *Romeo e Giulietta* di Carmelo

Bene <http://www.youtube.com/watch?v=TJmZLBC1qQQ&feature=relmfu>

Si vede qui che la dualità *vista-ascolto* intesa come *scala di intensità*, funziona magistralmente.

## SUONO-VETTORE

Il suono deve essere *vettore*, ovvero *essere al servizio dell'azione drammatica*. L'autore introduce qui il tema *dell'energia sonora* che proviene dai suoni *off* e che concerne il come quanto un suono dura e viene contratto: come sparisce un suono, come entra? I suoni devono farsi carico del tempo dell'azione drammatica, e, in senso ampio, *gestirne l'energia*, prima ancora essa che produca un senso. Una musica può cambiare lo spazio attraverso l'uso della "rottura dei piani": ad esempio la chiusura della porta che avviene in sincronia con l'allontanamento di una musica. E' necessario trovare i mezzi per mantenere o rompere l'energia, determinando i principi, le esigenze cui rispondono le stesse scene (in vista della continuità drammatica dello spettacolo stesso), laddove elementi sonori che presentano grandi diversità si succedono senza perdere la loro unità.

## SCRITTURA SONORA E CORPO TEATRALE

L'autore pensa il *Teatro* come un "*corpo unico*", creazione vivente che si riproduce in una successione di rappresentazioni identiche: corpo come insieme di suoi organi che non possono dunque essere dissociati. Qui ipotizza la definizione di una operazione di *scrittura* attraverso il suono. La scrittura emerge da una lettura del sonoro che si potrebbe chiamare *lettura attiva del sonoro* e ha inizio con l'atto di *porgere il microfono* (pag 140). Questo gesto fa nascere l'idea che quest'ultimo non sia solo uno *strumento* utile per la rappresentazione: è all'opera una *ripresa*, e ogni *ripresa* invia alla presenza di un soggetto che "riprende e che scrive": «*L'écriture émerge d'une lecture du sonore que l'on pourrait nommer écoute active. Elle débute avec l'acte de tendre le micro. Ce geste fait apparaître l'idée que l'outil n'est pas seul en jeu face à la situation. Un preneur est à l'œuvre. Toute prise renvoie à la présence d'un sujet prégnant. Le sujet organise sa pensée dans le temps de l'acte. Ce face-à-face s'inscrit dans le même temps comme lien au monde. Rapport au monde d'un observateur qui, dans un simple placement, met en relation la manière dont les choses se font face, leur rapport d'énergie. C'est cette énergie, placé au croisement de la matière et du temps, que le sujet active.*». Il *preneur du son* è di fatto un *donneur de son*, ovvero colui che registra il suono è uno che dà suono, un soggetto scrivente dietro il microfono, un autore. Fare teatro significa mettere "*in suono*" i corpi, creare un'immersione collettiva nel corpo risonante della sala.

**CONSIDERAZIONI** : Deshayes, ha per prima cosa il merito di osservare sapientemente, da uomo di teatro, la realtà del teatro contemporaneo, che dagli anni settanta fa i conti con le strumentazioni di ripresa (microfoni) ed emissione (speakers) del suono nello spazio fisico del teatro. Oltre a fornire una dettagliata terminologia e alcune ipotesi nella definizione di alcune figure sonore (che fanno i conti con gli studi di Chion compiuti nel cinema), come quella di *suono vettore* e di *colore sonoro della scena*, offre un'apertura concreta verso il concetto di *scrittura sonora*, e verso la presenza di una autorialità di questa scrittura. Suo limite, forse, un certo tecnicismo del saggio, un'autoreferenzialità degli esempi, quasi sempre francesi e suoi spettacoli, e la sua stringatezza di fronte all'ampiezza delle tematiche affrontate. Inoltre fa riferimento prevalentemente a un teatro "parlato", ovvero strutturato sui dialoghi.