

3
4/2018

Sciàmi (RICERCHE)

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono | Diretta da Valentina Valentini

DÉSIRS FONT DÉSORDR

Articoli di

Valentina Valentini

Guy Rosolato

Giovanni Iorio Giannoli

Daniele Vergni

Ella Finer

Mauro Petruzzello

Riccardo Fazi

Mariangela Gualtieri

Jean Paul Fargier

Marc Mercier



3
4/2018

 **Sciàmi** | RICERCHE

Rivista semestrale di Teatro, Video e Suono
Diretta da Valentina Valentini

Editoriale

Valentina Valentini

Per non spegnere il conflitto

Guy Rosolato

La voce: fra corpo e linguaggio (II)

Giovanni Iorio Giannoli

Suoni, visioni e affetti. Sugli aspetti para-teatrali dell'azione teatrale

Daniele Vergni

Spazio, voce, gesto fra Nuova musica e Nuovo Teatro Musicale

Mauro Petruzzello

Politiche della verità: l'uso della voce nel teatro del Living Theatre

Riccardo Fazi

Un altro ordine del tempo (I)

Mariangela Gualtieri

Subumano sovrumano

Ella Finer

L'aura del sonoro

Jean Paul Fargier

Nam Johnny Paik

Marc Mercier

I Festival d'Art Vidéo

Teatro

Suono

Video

Atlante

Allegati

Focus da nuovoteatromadeinitaly.sciami.com

COMITATO SCIENTIFICO:

Jean-Paul Fargier, già Università Paris 8, Francia, **Helga Finter**, Università di Giessen, Germania, **Giovanni Iorio Giannioli**, già Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Pietro Montani**, già Sapienza Università di Roma, **Francesco Spampinato**, Università degli Studi di Bologna, **Annalisa Sacchi**, Università IUAV di Venezia, **Valentina Valentini**, Sapienza Università di Roma.

COMITATO EDITORIALE:

Guido Bartorelli, Università degli Studi di Padova, **Donata Chiricò**, Università della Calabria, **Francesco Fiorentino**, Università degli Studi Roma Tre, **Massimo Fusillo**, Università degli Studi dell'Aquila, **Thomas Haskell Simpson**, Northwestern Università di Chicago, USA, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Didier Plassard**, Università Paul Valéry di Montpellier, Francia, **Cosetta G. Saba**, Università degli Studi di Udine, **Emanuele Senici**, Sapienza Università di Roma, **Carlo Serra**, Università della Calabria.

REDAZIONE:

Samuele Briatore, Dalila D'Amico, Lisa Parolo, Mauro Petruzzello, Stefano Scipioni, Andrea Vecchia, Daniele Vergni

La webzine aderisce alle linee guida etiche indicate dal **COPE Code of Conduct for Journal Editors**¹. Tutti gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista, secondo il programma editoriale, vengono sottoposti alla valutazione dei membri del comitato scientifico; questa circostanza è segnalata in nota, nella prima pagina del contributo. Sono ammessi direttamente dal comitato editoriale i contributi non rilevanti per le finalità che presiedono alla classificazione delle Riviste (schede bibliografiche, forum, interviste, interventi di artisti).

© 2019 – SCIAMI EDIZIONI (Teramo – Roma)

Issn: 2532-3830

Registrato presso il ROC al n. 26708

Sciami | ricerche, n. 3, Aprile 2018

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-3>

www.sciami.com / webzine.sciami.com

Redazione e direzione: via del Mandrione, 451 – 00181 Roma (RM)

Editore: Sciami | edizioni, Largo San Carlo, 9 – 64100 Teramo (TE)

Telefono +39 0861 247885

E-mail info@sciami.com



1 https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

Copertina

Manifesto del 30° Festival *Instants Video*. *Nos désirs font désordre*.

Retro di copertina

Iannis Xenakis, *Polytope*, Baths of Cluny, 1972.

Immagine di copertina di ogni articolo

Leonardo da Vinci, *Saint John the Baptist* (painted between 1508 and 1513).

Aleksandr Michajlovič Rodčenko, *Read*, 1929.

Karlheinz Stockhausen, Premier of *GESANG DER JÜNGLINGE*, 30 May 1956, WDR Cologne. © karlheinzstockhausen.org.

Judith Malina. Photo by Letizia Mariotti. Courtesy Thomas Walker / Living Theater.

Marten Spangberg, *La Substance but in English*.


Teatro Valdoca. *Paesaggio con fratello rotto*. 2005. © photo Paolo Rolando Guerzoni.

Thomas Edison and his phonograph.

Sheila and the crowd. © photo Jean-Paul Fargier.

The founders of *Instants Video*: on the left is Anne Van den Steen, at the center Chantal Maire. © photo Marc Mercier, 1988.

I materiali utilizzati all'interno della pubblicazione (testo, foto, grafiche, etc...) e sulla webzine sono di proprietà dei rispettivi licenziatari e sono stati gentilmente autorizzati solo ed esclusivamente per questa pubblicazione. Per qualunque altro utilizzo è necessario informare i titolari. Per tutte le opere riprodotte, l'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.



Politiche della verità: l'uso della voce nel teatro del Living Theatre

Conversazione con Judith Malina e Thomas Walker (con una riflessione a margine)

Mauro Petruzzello

ABSTRACT

Gennaio 2015. Poco prima della sua morte, Judith Malina, co-fondatrice del Living Theatre insieme a Julian Beck, rilascia una delle sue ultime interviste, fino ad ora rimasta inedita. Con lei vi è Thomas Walker, nella compagnia dal 1971. Oggetto della conversazione sono le pratiche e le estetiche della vocalità, a partire da "figure vocali" quali *The Chord* e *Sound and Movement*, passando poi attraverso una ricognizione sulle "personalità vocali" che hanno costruito il background sonoro del Living Theatre (Antonin Artaud, Alessandro Moissi, Valeska Gert, Maurice Schwartz), fino ad una disamina dell'uso della voce negli spettacoli più celebri della compagnia americana. Alla conversazione fa seguito una postilla, in cui si contestualizza il lavoro del Living Theatre all'interno di questioni di ordine più ampio, quali il concetto di metodo, e si rintraccia nella "voce del disturbo" il legame tra le "figure vocali" emerse durante la conversazione.

On January 2015 Judith Malina - the co-founder of Living Theatre with her partner Julian Beck - release one of her last interviews before she dies. In this unpublished interview, Malina is accompanied by Thomas Walker, member of the company since 1971. The matter of the conversation are vocality's practices and aesthetics, for example the "vocal patterns" as The Chord and Sound and Movement. A recon about "vocal personalities" is also discussed, the latter representing a consistent part of the sonic background of Living Theatre (Antonin Artaud, Alessandro Moissi, Valeska Gert, Maurice Schwartz). Another subject matter consist in examining the use of the voice in the most famous shows of the American company. The conversation is followed by a short note where Living Theatre's work is contextualized with broader issues, as the concept of method. At the end, the relation between each vocal pattern to another is identified as "disturbance's voice".

Il 9 gennaio 2014 Judith Malina, co-fondatrice insieme a Julian Beck nel 1947 del Living Theatre, risiede a Engelwood, nel New Jersey, presso The Lillian Booth Actors Home, dove verrà a mancare il 10 aprile 2015. È in questa casa di riposo per attori che avviene l'incontro con lei e con Thomas Walker, attore della compagnia statunitense dal 1971 e oggi responsabile dell'archivio e direttore artistico associato. La conversazione, che nasce grazie a un dottorato di ricerca sulla vocalità nel teatro del secondo novecento (svolto presso il DASS, Sapienza-Università di Roma), ruota attorno alle pratiche ed estetiche legate all'uso della voce e alla declinazione che ne dà il Living Theatre.

Nel lavoro del Living Theatre c'è stata un'evoluzione nella ricerca sulla voce?

Judith Malina [da qui in poi M.] No! No! [Lo ripete in modo fermo, *n.d.i.*]. Non abbiamo mai lavorato molto sull'aspetto tecnico, ma sulla ricerca della nostra verità e di conseguenza sui mezzi per esprimerla. Se l'attore crede nella verità di ciò che dice, immediatamente trova un mezzo per esprimerla.

Quindi il Living Theatre non ha sviluppato un particolare allenamento della voce?

M. No!

Thomas Walker [da qui in poi W.] L'unico allenamento che facciamo è la prova degli spettacoli.

Ho visto che ci sono due particolari "figure vocali" ricorrenti nelle pratiche del Living Theatre. La prima è l'Accordo (The Chord). Gli attori si riuniscono in circolo, cingendosi la vita uno con l'altro. Inizia collettivamente una respirazione, sempre più marcata. Senza che un attore assuma il ruolo di guida, ma come per fluida circuitazione di energia, il respiro si trasforma in un mumling crescente che pian piano si apre in un "aaaaaaa". A sua volta questa apertura varia, vi è un addensamento sonoro attraverso un progressivo innalzamento dell'intensità e la prevalenza di suoni più acuti. L'intensità cresce fino a un apice, mantenendosi comunque profondamente legata alla respirazione e alla vibrazione sonora. Raggiunto quest'apice, ha inizio il processo inverso: diminuzione di volume, "aaaaaaa" che si dissolve nel mumling e mumling che sfuma nel respiro¹. Di questa figura mi affascina l'aspetto vibrazionale. Che significato ha per voi cercare di accordarvi su particolari vibrazioni?

M. Se ci sentiamo l'un l'altro in profondità, l'Accordo è bello. Se questo non accade – se per esempio una persona canta [esegue un melisma, *n.d.i.*] – immediatamente l'Accordo non funziona bene perché diventa manifestazione di qualcosa di individuale, di un nostro particolare sentimento. Anche questo particolare ci fa capire quanto sia importante principalmente la ricerca della verità.

Ho notato anche una seconda "figura vocale" che chiamate Sound and Movement. Gli attori si dispongono su due file parallele. Un attore fuoriesce dalla fila e improvvisamente contemporaneamente un suono vocale, in genere legato ad aspetti pre-linguistici, e un movimento fisico che poi "vengono passati" a un attore dell'altra fila. Questi li "prende" e, senza pausa, li sviluppa fino a cambiarli e a "passarli", a sua volta, a un altro attore che ripete il processo per poi proseguire secondo questo schema. Anche

1 Le descrizioni delle due "figure vocali" sono tratte da Petruzzello M., «Perché di te farò un canto». *Pratiche ed estetiche della vocalità nel teatro di Jerzy Grotowski, Living Theatre e Peter Brook*, 2018, Bulzoni, Roma.

in questo caso la dinamica sottesa all'esercizio è simile a quella di The Chord, ovvero una progressione che porta i suoni/movimenti verso un climax per poi far decantare gradualmente questa intensità. Tra il suono e movimento prodotti c'è una relazione di contrasto o di analogia?

M. Generalmente quando vediamo due squadre, vale a dire la maniera in cui sono schierati gli attori per questa azione, c'è una competizione. Attraverso Sound and Movement noi, invece, facciamo tre azioni: creiamo, insegniamo e impariamo. Queste tre azioni sono già una lezione politica. In questa tecnica l'atto creativo avviene singolarmente. Poi passiamo all'altro quanto abbiamo creato e questi lo impara. È un esempio di società utopistica. Ci spinge a sentire e esprimere correttamente quanto impariamo e a trovare i mezzi per insegnarlo all'altro. Insomma è un'azione politica, anche se imitiamo semplicemente un tuono [modula dei suoni, *n.d.i.*]: il suono e il movimento ci mettono in relazione l'uno con l'altro.

W. Sound and Movement è un'azione vocale non verbale. Ci auguriamo che l'esercizio sia pulito e non vago. Inoltre Sound and Movement deve essere realizzato in maniera chiara perché non sia suscettibile di ulteriori interpretazioni e sviluppi dopo la sua creazione.

Che relazione si deve instaurare tra suono e movimento?

W. È importante che sia una relazione organica. Sound and Movement si basa su un processo ciclico: il primo suono e movimento crea il secondo, il secondo il terzo e così via. La dinamica deve essere in crescendo fino a esplodere, terminando nel punto di massima tensione, a differenza dell'Accordo che cresce per poi decrescere fino a spegnersi.

Sapevate che Sound and Movement è stato usato anche da Peter Brook in alcuni allenamenti?

M. Non lo sapevo. Ma so che l'inventore di Sound and Movement è stato Joseph Chaikin dell'Open Theater. A noi è stato insegnato da Lee Worley [attrice e cofondatrice dell'Open Theater, *n.d.i.*]. Noi, infatti, lo chiamavamo "Lee's Piece" e non Sound and Movement.

W. Non mi sorprende che lo usasse anche Peter Brook. Lui e Joseph Chaikin erano molto amici.

Usavate l'Accordo e Sound and Movement come allenamento quotidiano?

M. Talvolta usavamo Sound and Movement come esercizio di riscaldamento, soprattutto quando non eravamo stati insieme per un lungo periodo di tempo o quando eravamo un po' scarichi.

W. Lo usavamo anche quando alla compagnia si aggiungevano nuovi elementi. Allora facevamo Sound and Movement o dei passi di marcia tratti dallo spettacolo The Brig. Ora insegniamo questi esercizi nei nostri workshop.

Negli anni Sessanta eravate a conoscenza di particolari metodi di allenamento vocale, per esempio quello di Iris Warren o di Cicely Berry?

M. Conoscevamo alcune tecniche di Jerzy Grotowski e di Peter Brook. Ma principalmente eravamo attenti all'aspetto politico di qualsiasi metodo. Lo eravamo anche più di Grotowski. Mi ricordo di avergli domandato cosa avrebbe fatto se per ragioni politiche gli avessero chiesto di smettere di far teatro. Ebbene, lui mi ha risposto che avrebbe smesso completamente.

W. Judith, quando studiavi con Erwin Piscator, cosa hai imparato delle sue tecniche sulla

voce?

M. C'era un'insegnante che ci guidava nello studio della voce, Gloria Montemuro. Oggi è nota, col nome di Gloria Monty, soprattutto per essere stata la produttrice esecutiva della soap-opera *General Hospital*. Le ore con lei erano terribili e difficilissime. Pensava che la voce fosse uno strumento separato da ciò che doveva esprimere. Non mi interessava separare il significato dalla tecnica. Non volevo farlo. Ho provato a stabilire un contatto umano con lei, ma è stato impossibile. Discutevamo in maniera molto animata. Ero molto giovane. Se leggi il mio diario dell'epoca², mi lamento di lei per intere pagine.

In che maniera avete tradotto nel vostro stile vocale l'urlo artaudiano?

M. Abbiamo lavorato profondamente su questo aspetto. Ma devo ripetermi: se comprendi il significato dell'urlo, se veramente entri in empatia con una persona che soffre, che urla e, allo stesso tempo, percepisci il tuo urlo, farai la cosa giusta. Per noi era sempre una questione di verità. Immagino sia stato lo stesso anche per Grotowski.

Quando hai incontrato la prima volta Jerzy Grotowski?

M. Non ricordo.

W. Credo che sia stato su un tetto, a Roma, nel 1967. C'erano anche Ludwik Flaszen e gli attori del *Living Theatre*.

M. Quando Grotowski ci vide, esclamò: «Ah, il giorno di gloria è arrivato!».

Vorrei proporre una galleria di artisti che da un punto di vista vocale hanno influenzato il tuo lavoro. La prima è Valeska Gert.

M. Valeska era una vera sperimentatrice. Per lei la voce doveva essere connessa all'emozione. Non necessariamente a un'emozione legata alla politica, ma anche a qualcosa di personale: sofferenza e rabbia, per esempio. Anche l'intero corpus delle teorie di Artaud è basato sulla capacità di esprimere le emozioni. Artaud riteneva che quella fosse la maniera di penetrare la corazza dello spettatore. Credo che in questo si possa leggere la vera differenza col Metodo [*si riferisce al metodo di Stanislavskij della seconda fase, quella incentrata sull'approfondimento psicologico, poi penetrato in America grazie a Lee Strasberg, direttore dell'Actors Studio dal 1951 al 1982 n.d.i.*]: quando provi con qualcuno devi disgregare alcune limitazioni che il Metodo crea e mi riferisco, in particolare, alla limitazione che impone di rappresentare quanto comprendi razionalmente e non quanto senti profondamente.

Un altro modello vocale ti è stato offerto dai dischi di Alessandro Moissi.

M. Ero molto colpita da quei vecchi dischi. Direi di più: ne ero terrorizzata. Moissi influenzò profondamente mia madre. Ricordo che quella donna, tenera e gentile, quando recitava le poesie contenute in quei dischi, urlava in una maniera... [produce un urlo che gratta la gola, n.d.i.] e ora capisco che in quel modo esprimeva la verità sulla sua vita.

Del tuo background vocale fa parte anche il canto ebraico.

M. Per una stagione ho lavorato a New York con un attore yiddish: Maurice Schwartz. Mi insegnò le tecniche apprese al teatro di Vilna. Era molto emotivo e, in una parola, yiddish!

////////////////////////////////////

2 Malina J., *The Piscator Notebook*, 2012, Routledge, London and New York. Purtroppo questo importantissimo documento non è stato ancora tradotto in italiano, così come l'altra raccolta di diari J. Malina, *The diaries of Judith Malina 1947-1957*, 1984, Grove Press, New York.

Yiddish per me vuol dire "feeling". Ogni volta in cui mi sono trovata a lavorare con altri registi, cosa che ho fatto poco a teatro ma molto al cinema, mi veniva detto che esageravo. Credo di aver mutuato quest'attitudine all'emozione esagerata dai dischi di Moissi e da Schwartz. Il teatro e il carattere yiddish sono carichi di emozione. Quando ho smesso di lavorare con Schwartz, ho cominciato a studiare con Piscator. Di conseguenza, considero la mia maniera di stare sul palco una forma di bilanciamento fra un attore emotivo e uno razionale. Questi due poli si combinano nella politica che è un'idea per esprimere emozioni.

Che relazioni intrattenevate, negli anni Sessanta, con gli esponenti della musica contemporanea? Faccio dei nomi: John Cage, Luciano Berio, Luigi Nono.

M. Quelle che hai nominato sono persone che ammiro intensamente e che conoscevo molto bene.

Hai lavorato con John Cage. Ha tenuto concerti nel vostro teatro e ha realizzato i suoni di *The Marrying Maiden* (1960).

M. Gli chiedemmo di creare le musiche per quello spettacolo. Si basò sul sistema dell'alea. Ma non ricordo precisamente cosa realizzò.

C'era di volta in volta un sorteggio con i dadi che determinava ciò che sarebbe accaduto in scena.

M. È così. Gettava i dadi e il suono richiesto era in funzione del numero risultante. Noi attori non sapevamo in anticipo quali sarebbero state le parti vocali che avremmo dovuto usare e questo era davvero sconcertante. Occorreva essere pronti e tenere la mente aperta a questi continui segnali. Questo aspetto piaceva molto a John.

Che tipo di lavoro fece il Living Theatre con Luigi Nono?

M. Non ricordo cosa facemmo con Nono.

W. Non credo che il Living Theatre abbia mai lavorato con Luigi Nono. Probabilmente insieme hanno realizzato qualche evento destinato ad andare in scena una sera soltanto.

M. Eravamo molto amici con lui. Provò a comporre alcuni pezzi per *The Destruction of the Money Tower* (1975). Ma tutto ciò che scrisse era per noi troppo complicato da mettere in atto.

A me risulta che voi abbiate partecipato un suo lavoro intitolato *A Floresta É Jovem E Cheja De Vida* (1966).

M. Ma certo! Non ricordavo! Quando registrammo *A Floresta É Jovem E Cheja De Vida* noi del Living Theatre eravamo suddivisi in due o forse tre differenti gruppi, ciascuno collocato in differenti sale di qualche importante istituzione, ma ora ho dimenticato quale fosse [si tratta dello *Studio di Fonologia Musicale della RAI di Milano, n.d.i.*]. Lui stava fuori da queste sale, ci dirigeva, ma ciascuno di noi non poteva ascoltare quello che succedeva nelle altre. Purtroppo adesso non ricordo più l'epoca, così come i numeri o quanto spesso qualcosa sia accaduta. In questo ora sono come un'analfabeta rispetto alla lettura.

In che maniera le serate di poetry reading hanno fornito spunti per la vocalità degli attori del Living Theatre?

M. Durante le Monday Night Series, nei primi anni Sessanta, il nostro teatro [era il periodo del *The Living Theatre, New York, Fourteenth St./Sixth Av, 1959-1963, n.d.i.*] ospitò dei reading

di Amiri Baraka, John Ashbery, Allen Ginsberg, Janine Pommy Vega. Ma furono serate piuttosto ordinarie, non c'era una vera e propria sperimentazione vocale, per quello che io riesca ora a ricordare. Non ricordo, ad esempio, se ci fosse qualche sperimentazione vocale legata a suoni non verbali.

Negli anni Cinquanta avete sviluppato un teatro legato alla poesia, ad esempio a quanto scriveva Gertrude Stein o Pablo Picasso [si riferisce allo spettacolo *An Evening of Bohemian Theatre* del 1952 che comprendeva *Ladies' Voices* di Gertrude Stein, *Desire Trapped by the Tail* di Pablo Picasso e *Sweet Agonistes* di T. S. Eliot, n.d.i.]. Che tipo di recitazione richiedevate?

M. Sto provando a pensare a qualche esempio di sperimentazione vocale, ma non me ne vengono in mente. Penso che fosse un tipo di recitazione "classica".

W. Mi riferisco anche a spettacoli come *Beyond the Mountains* (1951), *Faustina* (1952), *The Age of Anxiety* (1954).

M. *The Age of Anxiety* di W. H. Auden era molto "straight". Credo, forse, che con Paul Goodman [autore di *Faustina*, n.d.i.] ci fu l'introduzione di qualche pezzo sonoro ("sound pieces"). Paul era interessato a questo aspetto.

W. Successivamente, quando metteste in scena *The Connection* (1959), il linguaggio molto realistico del suo autore, Jack Gelber, era intriso di musica jazz. E poi *The Brig* (1963) è uno spettacolo molto sonoro...

M. Tutto l'impianto di *The Brig* deriva dalla marcia. In quello spettacolo tutte le parole e le espressioni vocali sono scandite dalla marcia e quindi hanno una fortissima valenza ritmica. In *The Connection* sicuramente eravamo influenzati dalla risposta alla musica, soprattutto in funzione contrastante a ciò che la musica esprimeva.

Nel raccontare la sua esperienza di spettatore a *The Connection*³, Peter Brook sosteneva che era sconvolto dal fatto che gli spettatori non riuscissero a gustarsi l'esecuzione integrale di un disco jazz, che invece in un luogo diverso dal teatro avrebbero apprezzato.

M. Ma la musica era di Charlie Parker! [qui Judith Malina si confonde: le musiche di *The Connection* furono affidate a Freddie Redd, n.d.i.]. E se si è insofferenti nei confronti della musica di Charlie Parker allora si è stupidi! In Charlie Parker significato e suono convivono. Era un genio!

Parlando degli stili vocali del Living Theatre – visto che non si può parlare di metodo – mi affascina il fatto che abbiate costruito una stratificazione interculturale: elementi del mantra, della cultura ebraica, Artaud, Moissi, ecc.

M. È così. A me interessa essere politicamente in fiamme per far sì che la rivoluzione venga fuori correttamente: in tal modo sei talmente impregnato da avvolgere qualcuno con le tue idee che bruciano.

Mi piacerebbe parlare di *Antigone*. Ci sono state due versioni dello spettacolo. Una del 1967 e una del 1979. Quando ho parlato con Cathy Marchand, sottolineava che la prima è molto più gridata, mentre la seconda è più soft.

M. Non lo so. Credo che le due versioni fossero uguali, ma nel corso degli anni impari cose diverse.

////////////////////

³ Cfr. Brook P., *Beck e The Connection*, in Id., *Il punto in movimento 1946-1987*, 1988, Ubulibri, Milano, p.



Judith Malina. Foto di Paula Court. Courtesy Thomas Walker/Living Theatre

Nell'*Antigone* vi è una scena che dà il ritmo a buona parte dello spettacolo: tu compi un movimento rotatorio con le mani, sembri inghiottire terra, e vi è un gesto sonoro che lo sottolinea. Come è nata questa intuizione?

M. In quel gesto vi è sicuramente una forte componente ritmica. Credo che Antigone fosse veramente felice perché aveva preso una decisione. Non le importava che avrebbero potuto ucciderla. E fu uccisa! Ma fece quello che aveva deciso di fare!

W. Hai detto questo anche in *The Plot is the Revolution* [lo spettacolo del 2011 con i Motus, n.d.i.]. L'*Antigone* interpretata da Silvia Calderoni [la performer in scena con Judith Malina durante lo spettacolo, n. d. i.] piange. Tu dicevi che la tua Antigone non piangeva.

M. No, la mia Antigone non piangeva, perché è un personaggio vittorioso.

W. Eppure anche la tua Antigone piangeva durante il *Monster Chorus*...

M. Ma era una sequenza aveva a che vedere con l'umanità! Quella del *Monster Chorus* era una scena classica. Allo stesso tempo noi volevamo opporci, ricorrendo alle lacrime, all'impianto classico. In quel momento dello spettacolo parlavamo direttamente agli spettatori, ci rivolgevamo direttamente a ciascuno di loro. Piangevamo per ognuno di loro, perché era lui il mostro.

Come è nata l'idea dell'azione fisica e vocale di cui parlavo prima, vale a dire il gesto/ suono dell'inghiottire terra?

M. Semplicemente pensando a quello che Antigone stava facendo. Stava realizzando quello che aveva detto di voler fare: seppellire Polinice. Era veramente decisa. Quell'azione rappresentava la sua intera vita. Lo stesso facevamo noi quando cantavamo il *Monster Chorus*, un canto di gloria.

W. «There is much that is monstrous, but nothing is more monstrous than men...» [canta, n.d.i.].

M. Nelle traduzioni dal greco dell'*Antigone* si incontrano i versi «There is much that is wondrous, but nothing is more wondrous than man, only eagles out of the sea at night and wind...»

W. Quindi tu hai cambiato il significato...

M. Ho cambiato il significato delle battute più conosciute di Antigone e del coro. In realtà ho cambiato solo una parola – a wondrous ho sostituito monstrous – ma ho finito per cambiare l'intero significato.

In uno spettacolo come *Antigone*, in cui l'intero registro sonoro è caricato sulla voce degli attori, che tipo di dinamiche volevate generare?

M. C'era sicuramente l'idea di creare delle dinamiche, ma avevamo in mente anche una sorta di generale bilanciamento. Ad esempio, l'inizio e la fine dello spettacolo erano completamente affidati a un lungo silenzio.

W. Il periodo in cui a Krefeld creavate la vostra Antigone era davvero intenso.

M. Era il momento delle proteste sociali. Ci sentivamo contro il mondo, così come lo era Antigone. E se Antigone vinse perché seppellì suo fratello, noi vincemmo perché realizzammo lo spettacolo. Ed eravamo felici, anche se piangevamo.

W. A differenza di *Frankenstein* (1965), dove vi era una scenografia con una complessa struttura su tre piani, in *Antigone* il palco era spoglio e tutto era basato sul suono della voce e sull'uso del corpo.

M. C'erano troppi cavilli tecnici in *Frankenstein*, ma *Frankenstein* era incentrato su una creatura tecnologica. Trascorrevamo troppo tempo a montare e smontare di volta in volta le scene, una cosa traumatica per gli attori. Impegnava troppe energie, quindi decidemmo che la nuova produzione, *Antigone* appunto, da quel punto di vista avrebbe dovuto essere scarna.

È accaduto spesso nei vostri spettacoli degli anni Sessanta e Settanta che tutti i suoni fossero affidati alle voci, senza impiego di strumenti tecnologici esterni che li producessero. In definitiva, il suono non era mai riprodotto, ma prodotto. Era sempre il corpo umano a generare il suono.

M. Odio i suoni registrati: rimangono sempre gli stessi, mentre ritengo che ogni performance debba essere diversa dalle altre. La "recitazione" [in italiano, *n.d.i.*] varia sempre. Ad esempio, in *History of the World* (2012) e *Here We Are* (2013) abbiamo voluto dei musicisti che suonassero live.

W. In *Eureka* (2008) abbiamo usato suoni registrati, realizzati da Patrick Grant, ma su di essi cantavamo live. Usavamo suoni registrati anche in *Us* (1987).

Trovo molto poetico che sia un corpo umano a esprimere un elemento non umano come il vento, il mare, il balbettio di alcuni congegni elettronici di una nave come in *Frankenstein* o il suono di una sirena in *Antigone*.

M. Accade perché un suono non può mai essere uguale due volte. A meno che non sia un film e quindi non teatro.

W. In *Eureka* c'erano degli inserti cinematografici su uno schermo: rappresentavano la storia della vita umana e l'evoluzione mentre noi eravamo distesi sul pavimento. Ma si avvertiva una sorta di distanza.

M. Eravamo semplicemente sdraiati e guardavamo, non recitavamo.

W. Ricordo che la notte prima del debutto, tu hai urlato: «Questo spettacolo sta diventando un film! Non è più uno spettacolo!».

M. Certo, perché, come ho detto, non amo ciò che è statico e ripetitivo.

Che tipo di direttive impartivi per la voce in *Paradise Now* (1968)?

M. Doveva essere emessa ad alto volume, ma anche quando doveva riempire grandi spazi in cui talvolta andava in scena lo spettacolo era necessario che non perdesse la sua verità.

W. Anche nel momento in cui si accavallavano le une sulle altre, le voci avevano il dovere di mantenersi individuali. Talvolta si produceva una sorta di cacofonia.

M. Non mi interessava che ci fosse cacofonia: d'altronde la cacofonia è una forma di musica.

W. Talvolta c'erano dei break in cui si attendeva la reazione dello spettatore, fin quando si decideva di addentrarsi nella nuova "visione".

M. In quei *break* vi era silenzio: attendevamo che gli spettatori facessero accedere qualcosa. Talvolta succedeva, ma per lo più non accadeva.

Nei diari di *Paradise Now* mi è sembrato di cogliere un progressivo addensarsi di indicazioni sul suono man mano che lo spettacolo andava avanti.

W. All'inizio dello spettacolo, l'intento era il *guerrilla-theatre*. Si generava un crescendo. Gli attori, ad esempio, iniziavano sussurrando: «I'm not allowed to take my clothes off»,

che veniva ripetuto più volte, fino a quando si configurava come un urlo. Allora vi era uno stop, segnalato dal silenzio. Lo stesso succedeva quando gli attori dicevano «I'm not allowed to travel without my passport».

Per ogni spettacolo hai scritto un quaderno di regia. Su di essi vi sono dei segni precisi o delle specifiche annotazioni sul suono della voce?

M. Erwin Piscator mi ha insegnato un modo per organizzare questi quaderni (*"directing-books"*). A ciascuna pagina contenente le battute doveva corrispondere una organizzata in colonne. La prima colonna doveva esprimere il significato della scena per il regista. La seconda, le azioni. La terza... beh, qualcosa che ho dimenticato. La quarta i movimenti coreografici. La quinta ed ultima, tutti gli aspetti tecnici, a partire dalle luci e le scenografie. Ogni colonna doveva essere riempita. Un tempo lo facevo, poi ho smesso, o meglio, ho smesso di seguire la scansione in colonne.

Esisteva una specifica colonna per la voce?

M. C'era un'intera colonna. E anche una per gli altri suoni. Due colonne differenti. Non usavo simboli, ma annotazioni come "urlo" oppure "borbottio".

In Mysteries and Smaller Pieces (1964) la voce è usata in una maniera puramente sonora, non legata all'espressione verbale.

M. C'erano delle scene in cui la voce era usata per proferire parole, ad esempio il *Dollar Poem* di John Harriman, in cui, durante la scena di marcia tratta da *The Brig*, leggevamo qualsiasi cosa fosse scritta sulla banconota da un dollaro, e la *Street Song*, in cui veniva detto «Stop The War», «Freedom now» e talvolta slogan legati alla particolare situazione del posto in cui lo spettacolo andava in scena.

Tuttavia quelle parole sono facilmente comprensibili. In altri momenti dello spettacolo invece la voce è usata come puro suono: il canto non verbale del raga indiano, *Sound and Movement*, il finale con la scena della Peste, pieno di rantoli, singulti e urli. In questa scelta vi era la volontà di comunicare anche con un pubblico che non comprendeva l'inglese?

M. In effetti è così: quando scandivamo "One-One-One-dollar" era facile da capire in ogni lingua.

Un'ultima domanda. Quando rifletti sulla voce, pensi a qualcosa di interno o a un oggetto esterno al corpo?

M. Penso a una tecnica di comunicazione. Uno dei cento modi per esprimere ciò in cui crediamo. Un attore mi chiese: «Come devo recitare Adolf Hitler?». Gli consigliai di guardare Charlie Chaplin in *Il grande dittatore*, in cui interpretava Adolf Hitler, ma rimaneva pur sempre Charlie Chaplin. Ciò che conta è essere sempre se stessi e raccontare sempre la propria verità. Nel caso di Charlie Chaplin, con la sua interpretazione egli esprimeva ciò che pensava di Adolf Hitler e lo mostrava a noi. Un attore non dovrebbe mai interpretare altri se non se stesso e farlo con la propria voce. La voce deve essere flessibile per esprimere tutto ciò che del mondo vuole mostrare. Capace di sussurrare, di essere reticente, di esprimere rabbia, di urlare e di cantare [con la voce colora questi concetti, n.d.i.]. Tutti gli attori del Living Theatre sono cantanti e danzatori. E sono tutti capaci di comprendere profondamente le emozioni, a patto che siano molto aperti. Un attore spende molto

tempo provando a interpretare un personaggio: è uno dei grandi problemi del Metodo. Il Metodo ti spinge a concentrarti su chi sia un determinato personaggio, mentre bisognerebbe concentrarsi su chi siamo noi. La domanda che un attore deve porsi è: «Chi sono io, quando mi relaziono con quel personaggio?». Quindi bisogna concentrarsi sulla propria voce e non cercare di farla diventare altro. Non occorre imparare a usarla, come Gloria Montemuro voleva che io facessi!



Thomas Walker. Foto di Letizia Mariotti. Courtesy Thomas Walker/Living Theatre

Riflessione a margine

La fermezza con cui Judith Malina risponde alla prima domanda in questa conversazione potrebbe bastare ad aggredire ogni tentativo di tracciare un paradigma, anche sommario, delle pratiche ed estetiche vocali del Living Theatre. Eppure un eventuale arresto deve essere momentaneo. Deve, semmai, attestare un problema e richiedere un'interrogazione che parta da una riformulazione epistemologica e da una contestualizzazione del lavoro del Living Theatre nell'orizzonte culturale in cui il gruppo si è trovato ad operare. Tecniche, metodo, come loro strategia di uso, e pedagogia, intesa come loro trasmissione, sono parole oltremodo feticizzate tra gli anni Sessanta e i Settanta, quando il gruppo raggiunge il suo climax creativo e la sua massima visibilità. Ad essere contestata è, in particolar modo, una concezione di metodo che imporrebbe coerenza, continuità ed organicità, valori che cortocircuitano con l'estetica e l'etica del non discretizzabile, discontinuo e poliforme che allora nasceva e si sarebbe poi affermata. Essere contro il metodo

era atto politico e di appartenenza a un nuovo ordine. Tuttavia, non veniva percepito il senso di apertura contenuta etimologicamente nel termine stesso: il latino *methōdus* e il greco *μέθοδος*, parola composta da *ὁδός*, traducibile con «via», e *μετα-*, prefisso che indica un'idea di attraversamento, concetto, quest'ultimo, che sottrae immediatamente la stasi al processo e include, invece, un'idea di movimento. Declinato in tal senso, il metodo non si porrebbe esclusivamente come sistema fisso e immutabile. Secondo quest'ultima accezione, inscriverebbe al suo interno progressione e maturazione, correggibilità e trasformazione delle tecniche nonché il loro adattamento alla singolarità di chi le adopera. Il Living Theatre si attesta invece su una posizione che oserei chiamare "romantica" di talento: colui che lo possiede ha intrinsecamente le possibilità di esprimerlo, quasi possibilità ed espressione fossero due facce della stessa medaglia.

Vi è poi una feconda contraddizione da cogliere e riguarda non solo l'essenza delle tecniche, ma anche l'eventualità di una loro trasmissione attraverso una specifica pedagogia, che il Living Theatre ha sempre negato. Nonostante il diniego di una vocazione pedagogica, l'intera carriera del collettivo americano è, infatti, costellata da seminari e workshop, aperti ad attori ma anche a frequentatori occasionali, in cui gli attori del gruppo utilizzano una serie di "figure vocali" presenti nei loro spettacoli. Oltre ai passi di marcia regolati da una ferrea disciplina militare e mutuati da *The Brig*, vengono proposti *The chord* (L'accordo) e *Sound and Movement* come presentati in *Mysteries and smaller pieces*. Se la prima di queste due figure vocali mostra chiaramente la sua derivazione dai canti vibratorii e dai mantra orientali che dalla fine degli anni Cinquanta si stavano diffondendo in maniera capillare in tutto l'Occidente, *Sound and Movement* è esplicitamente insegnato al gruppo da Lee Worley e Joseph Chaikin dell'Open Theater. Se di pedagogia pur sempre si tratta, è opportuno notare che l'intento pedagogico è declinato non secondo una trasmissione maestro/allievo, ma grazie a uno scambio fra pari, in cui chi insegna non si pone come maestro. In altre parole, se a rimanere tale è la possibilità di una pedagogia, ad essere riformulata è la figura del maestro e le modalità di apprendimento che lo stesso esercizio mette in campo secondo la tripartizione creare-insegnare-imparare cui fa luminosamente riferimento Judith Malina durante la conversazione.

Il contraddittorio discorso sulla natura e sul ruolo dei maestri si può estendere anche a quelle personalità il cui lavoro ha avuto chiare ricadute sull'estetica del Living Theatre. Se per il movimento si possono rintracciare delle esplicite ascendenze nella biomeccanica di Mejerchol'd – solo per fare un esempio: l'incessante movimento degli attori nelle cellette che compongono la scenografia di *Frankenstein* (1965) – è più difficile rinvenire dei modelli per quanto riguarda la vocalità perché la galleria di artisti che ne risulta è certamente più sfaccettata. Ecco allora farsi largo quelle "personalità vocali"⁴ cui si fa riferimento nella conversazione: in primis Antonin Artaud e poi Valeska Gert e Alessandro Moissi. Per motivi diversi, le loro voci si pongono tutte sul piano dell'"eccedenza" rispetto al canone della "bella voce" dominante a teatro. Rappresentano, dunque, quella che può definirsi "voce del disturbo".

////////////////////////////////////

4 Per la definizione di "figure vocali" che di "personalità vocali" e per un loro approfondimento mi permetto di rimandare ancora a Petruzzello M., «Perché di te farò un canto». *Pratiche ed estetiche della vocalità nel teatro di Jerzy Grotowski, Living Theatre e Peter Brook*, cit.

È il caso di Artaud, la cui voce sovverte radicalmente gli aspetti paralinguistici dell'emissione: essi non servono più a rafforzare la comunicazione ma affermano la materialità e la pienezza di corpi vocali, a partire da un gioco con le intonazioni. «So bene – scrive – che anche le parole hanno la possibilità di sonorizzazione, modi diversi di proiettarsi nello spazio che si è soliti definire intonazioni»⁵. Ma l'Artaud che il Living Theatre recupera è soprattutto quello dell'urlo, strumento di viscerale connessione col dolore che consente di penetrare nella verità più intima, al di sotto dell'armatura socialmente imposta ad ogni individuo. «Lui [Artaud, *n.d.a.*] sosteneva – scrive Malina – che noi siamo tutti chiusi, tranne in un punto che è universalmente aperto nell'anima: il dolore»⁶.

Valeska Gert ha un ruolo fondamentale nella costruzione dell'immaginario vocale del Living Theatre. Cameriera e guardarobiera al Beggars Bar di New York, dove l'attrice e danzatrice tedesca si esibisce in un grottesco cabaret, Malina ha più volte modo di ascoltare Gert che espectorava una vocalità straniata in cui il timbro è potentemente manomesso e vi è un continuo puntellamento di una bassa materia fonica a base di schiocchi, singulti, borborigmi e lallazioni. Quella esercitata da Gert è una fascinazione talmente forte che la futura fondatrice del Living Theatre deciderà di affrontare il provino per la scuola aperta nel 1940 a New York da Erwin Piscator, il Dramatic Workshop, di fronte a Madame Maria-Ley Piscator, con uno stile che richiama palesemente quello di Gert:

I came to her [Madame Maria-Ley Piscator, *n.d.a.*] with great trepidation, but she responded favorably to my surreal piece. I leaped about the blue office shamelessly, as only an 18-year-old would dare to, with as much bizarre vocalization as I could borrow from Valeska Gert's shrieks and whispers, along with the memory of a scratched record my mother loved to play of her favorite actor, Alexander Moissi⁷.

E proprio l'attore triestino appare come un'altra fondamentale "personalità vocale". Moissi iscrive l'altrove, il perturbante e il terrore nella sua voce grazie all'infusione di un costante vibrato nel suo registro tenorile. Kafka la definì "voce da ventriloquo"⁸ in cui l'accento italiano oppone una resistenza al tedesco, lingua d'approdo. Il terrore di cui la voce di Moissi è iniettata è una memoria vocale che in Malina riemerge, solo per fare un fugace esempio, quando occorre costruire la vocalità del lamento della Creatura nel *Frankenstein*. Ricorda Malina: «Steve Ben Israel [l'attore che in quella sequenza interpreta la Creatura, *n.d.a.*] creò uno stile molto alla Moissi (anche se credo che non avesse una grande conoscenza di Moissi). Fu realmente grande. Era l'unica scena singola e io ho passato diverse ore con Steve da solo a dirigerlo»⁹. Tuttavia la vocalità di Moissi non viene assunta e trasferita acriticamente su quella di Steve Ben Israel e da questi puramente imitata: viene, infatti conservato il ritmo rallentato e solenne dell'eloquio a cui è però infusa un'intensità più imperiosa, estranea a Moissi.

////////////////////

5 Artaud A., *Il teatro e la metafisica*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, 1968, Einaudi, Torino, p. 155.

6 Malina J., *La porta del dolore. L'Artaud del Living Theatre*, in «Art'O», n. 5, 2000, p. 5.

7 Malina J., *The Piscator notebook*, cit., p. 32.

8 Kafka F., *Tagebücher*, 1990, edizione critica di Hans-Gerd Koch, Michael Müller e Malcom Pasley, S. Fischer, Frankfurt am Main, p. 392.

9 Valenti C., *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, 2008, Titivillus, Corazzano (Pisa), p. 141.

È la stessa Malina a mettere consapevolmente a sistema queste “personalità vocali” in una nota nei suoi ricchissimi diari. Se Moissi era stato associato a Valeska Gert nella costruzione dei materiali per il provino al Dramatic Workshop, Gert rimanda immediatamente ad Artaud: «Valeska Gert: dancer and actress. As inventor of a visceral vocal and dance style whose “unevenness” (*Unausgeglichenheit*) immediately entered the mainstream of Expressionism, she had and acknowledged effect on work of Eisenstein and Piscator, among others. Her pre-Artaudian “outcry” (Schrei) had profound influence on Julian and me and, consequently, on the Living Theatre»¹⁰.

Antonin Artaud, Valeska Gert e Alessandro Moissi sono quindi “voci del disturbo” che scardinano la fissità del canone vocale del teatro tradizionale. La loro vocalità cova il germe della disgregazione. Ma il loro impatto sulla costruzione del registro vocale del Living Theatre non si trasforma nella pura anarchia dell’urlo, del parossismo e del caos. Nel momento in cui queste “personalità vocali” vengono recuperate come modelli storici di una voce “altra”, pur mantenendo il loro carattere eversivo/sowersivo, attraverso il loro esempio attivano una funzione costruttiva.



10 J. Malina, *The diaries of Judith Malina 1947-1957*, 1984, Grove Press, p. 463.



ISSN 2532-3830



2532-3830-3