

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 Giannoli**, 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.

NOS DÉSIRS FONT DÉSORDRE

Per non spegnere
il conflitto



Valentina Valentini

In questo terzo numero di *Sciami |ricerche* ci sono delle presenze, delle voci e dei pensieri che vanno d'accordo, che potrebbero formare un coro, anche se per caso si sono radunati assieme e non tanto per caso è accaduto di proporre le loro voci.

Ciascuna di esse intona un motivo, dispiega un'azione che è di opposizione e scontro nei confronti di una cultura e di un'arte priva del suo contenuto storico, vitale ed umano, nel senso che non si pone la domanda del luogo e del tempo, che non scava nel presente e che non lo mette a rischio.

Sono voci disposte a stanare il nemico e ad affrontarlo: Judith Malina rivendica – al posto della tecnica – la verità come metodo di lavoro per quanti vivono di teatro, individuando nel grido la manifestazione e la comprensione della sofferenza umana e nell'Accordo – fatto di tensioni che esplodono –, un ascoltarsi che è un respirare insieme. Al grido di Judith Malina fa eco Guy Rosolato che ritrova nel grido «l'eccitazione della materia vivente, nel dolore o nel piacere, [...]» (Guy Rosolato).

La riflessione sul tempo che si basa su un campione di spettacoli selezionati in Europa negli ultimi cinque anni, avviata da Riccardo Fazi, ci induce a interrogarci su ciò che continua a parlare al presente, su come ciò che viene dal passato viva al presente, racconti del mio presente. «Quali sono le possibilità di interpretazione e riappropriazione del passato – si chiede Riccardo Fazi – e quali modalità utopistiche di relazione con il futuro passano

per una riflessione (e un'azione conseguente) sul Tempo presente? Che responsabilità si assumono gli artisti nell'affrontare la questione del tempo, quali identità tracciano e quali utopie di pensiero e di pratiche offrono allo sguardo e al pensiero di uno spettatore che si immagina e si vuole sempre più parte di una comunità sognata, immaginata, desiderata?» (Riccardo Fazi).

Il testo di Mariangela Gualtieri pensa l'attore tracciando una linea che sprofonda verso il basso, l'animale, il subumano e si eleva verso il sovraumano e il divino, in un movimento che è privo di polarità oppostive, se non l'estraneità alla dimensione quotidiana. E infatti negli spettacoli del teatro Valdoca le *dramatis personae* sono trasfigurate da maschere che funzionano come un "oggetto transizionale per un rito di passaggio", verso un luogo estraneo alla società costituita, uno spazio separato in cui scoprire la propria voce e il proprio volto. Affermazione di differenza (è il mio volto) e cancellazione dell'individualità, necessarie per accedere alla comunicazione con la divinità. «La scena è sempre un quadrilatero dell'orrore e del meraviglioso in cui i fatti, la cronaca, il sociale aleggiano nella loro faccia archetipica e misteriosa, antica e sempre in una presente rinascita» (Mariangela Gualtieri).

L'azione efficace di Marc Mercier consiste nell'irradiare festival di video arte nei paesi del Mediterraneo dichiarando "lo Stato di Urgenza Poetica!" La ragione di esistere di questi festival, oggi – sostiene – è quella di creare dei focolai di resistenza ai segni visivi. «Creare spazi-tempo dove donne e uomini si ritrovino per affinare lo sguardo, dedicare del tempo a contemplare immagini e a pensarle collettivamente.» È l'opposto di quello che invece viene foraggiato da istituzioni pubbliche e private che esaltano la cultura digitale, un *melting pot* in cui «[p]oco importa la qualità artistica delle opere, basta che siano *interattive, immersive* o altro. E diano un'immagine positiva, attraente e divertente alla nuova economia digitale liberale». (Marc Mercier).

Suoni, visioni e affetti. Sugli aspetti para-teatrali dell'azione teatrale è un saggio di Giovanni Iorio Gianni, filosofo (e fisico), logico e "cognitivista", che propone un approccio cognitivo alle arti. Si tratta di uno sguardo esterno, rispetto al campo teatrologico; uno sguardo che Sciami Ricerche è interessata a promuovere, per allargare le prospettive teoriche e irraggiarle in ambiti che da molti anni non guardano al territorio delle *performing arts*. La prospettiva di Gianni assume criticamente il dibattito che si è sviluppato sulla questione della voce (o meglio, come lo definisce l'autore, sul «significato cognitivo del teatro senza significato»), a partire dalle riflessioni di Julia Kristeva negli anni Settanta, di Adriana Cavarero negli anni Novanta, più di recente ripreso da Helga Finter. Perché, secondo Gianni, «quel dibattito appare oggi fondato su assunti intrinsecamente fragili (la semiologia, o il lacanismo), né ha mostrato alcun interesse per le acquisizioni che iniziavano a imporsi proprio in quegli anni (dai Settanta in poi), circa il funzionamento effettivo della mente umana [...]. Di queste nuove acquisizioni (filosofiche, psicologiche, sociali, scientifiche, estetiche) le "scuole" filosofiche continentali non hanno tenuto e non potevano forse tenere conto; e continuano a farlo [...], perché guardano con estremo sospetto (e infondato snobismo) a tutte quelle prospettive e quei punti di vista che muovono invece dall'empirismo, dall'illuminismo, da quell'analisi della struttura logica del linguaggio e della mente, che contraddistingue la filosofia "analitica" contemporanea» (G.I. Gianni,

in una email inviata a V. Valentini, del 5 agosto 2017).

Questi pensieri riverberano un modo di vivere e di operare nell'arte contrario al processo in atto, nei comportamenti e nelle attitudini mentali ed esistenziali, volto a smantellare il conflitto, a renderlo impraticabile ed inoperante. Al contrario, portano a emersione lo scontro, il dissidio, la divergenza.

Prendere in carico gli argomenti dell'avversario, attraverso il dialogo, il confronto, la discussione produce una ferita, una lacerazione che apre all'acquisizione di nuovi contenuti di verità. Discutere coinvolge un esercizio e un procedimento argomentativo che richiede un procedere logico, dei passaggi obbligati del discorso in grado di verificare una tesi. E non importa tanto che si convinca l'interlocutore: lo scontro verbale-concettuale può anche non produrre sconfitti e vittoriosi.

Ci sta a cuore rinfocolare il conflitto, combattere l'attitudine di un presente che è incapace di praticarlo. Ci sta a cuore sostenere prospettive divergenti per arrivare non tanto a una sintesi dialettica degli opposti, né a uno scioglimento, ma per giungere – forse – a un *incorporare*, un *aprirsi* e un *fare spazio all'altro*.

Non c'è crescita senza trauma scriveva Heiner Müller, il cui ritratto delle rovine d'Europa, accerchiata dalla distruzione del nazismo e dalla spietata disillusione del comunismo, ha prodotto immagini sconvolgenti.



La voce: tra corpo e linguaggio*

Guy Rosolato

traduzione dal francese di Alfredo Riponi.

cura e revisione di Piersandra Di Matteo.

Originariamente pubblicato in francese in: «Revue française de psychanalyse», Parigi, 1974, pp. 76-94

ABSTRACT

All'incrocio tra psicanalisi e musicologia, il saggio di Rosolato studia la voce in riferimento all'importanza assunta nell'opera, e a partire dalla sua genesi: i primi suoni percepiti dal bambino e il grido come prima espressione di potere della voce. «Nell'opera il grido, esplosione di passione, ricorre a una comunicazione grezza e eccezionale, costituisce l'estremo straripamento della voce». Dal bambino «allucinato nella solitudine della culla, grazie ai suoi giochi vocali», al compositore di genio in preda «ad allucinazioni musicali», si snoda questo percorso di esplorazione della voce tra corpo e linguaggio.

Halfway between psychoanalysis and musicology, Rosolato's essay studies voice with reference to the importance taken in the opera, and starting from its genesis: the first sounds perceived by a baby and the shout as the first expression of voice's power. «In the opera, the shout, explosion of passion, is used for a coarse and extraordinary communication, being the extreme overflowing of the voice». From the baby «shocked by the loneliness of his cradle, thanks to his vocal plays» to the genial composer prey to «musical hallucinations», this exploration of the voice winds between body and language.

* Contributo scelto dal comitato editoriale per rilevanza del tema e dell'autore.

È certamente nell'opera che la voce raggiunge un'ampiezza che la porta ai suoi limiti. Così è con l'opera lirica, a partire da ciò che la differenzia dalla musica strumentale (noi diremmo pura?), che osserviamo, al massimo grado, le sue caratteristiche. Se certi difetti prevalgono, per esempio l'indugiare compiacente sulle grandi arie, o una schematizzazione dell'azione talvolta insopportabile, è il caso di interrogarsi sull'ambiguità delle convenzioni che rendono possibile e sostengono tale arte. Possiamo pensare evidentemente di dover riabilitare l'opera, come lo si fa attualmente con spettacoli irrisori, basandosi sul solo argomento che basta ritrovare la nostra anima di bambino. Si ritrova la spontaneità, la freschezza di pensiero. Addirittura! Ci si può appassionare anche al valore psicologico e documentario dell'opera e constatare che corrisponde perfettamente ai tratti caratteriali, alla biografia del compositore, o ancora riconoscere i rapporti stretti che annoda con gli interessi di una società. Ci proponiamo, invece, di partire dalla constatazione che l'opera resta spesso contrassegnata da un carattere fittizio. L'artificio, lungi dal farsi dimenticare, si manifesta con una costanza tale da permettere di esaminare questa peculiarità¹, senza farne una qualità o un difetto, ma come un dato determinato dai fattori che sono proprio imposti dalla voce.²

Anche se trattiamo l'opera come un film di serie B, o come le *hit* commerciali, rispondenti ai bisogni del consumismo, bisognerebbe ancora spiegarne il potere. Supporremo piuttosto che le opere più riuscite, più sottili, dall'inizio alla fine, custodiscono più o meno questo indice artificioso, al fine di mantenere uno scarto, una distanziazione. Questo comune denominatore, qualunque siano le qualità in campo, attiene alla preminenza della voce, trattata in un certo modo, cioè nella sua più grande efflorescenza, e, pertanto, al ruolo del linguaggio nell'esprimere l'azione drammatica. Così l'opera lotta e vince, si sostiene e si svolge tra due potenzialità che la squartano e che sono proprie della voce: *tra corpo e linguaggio*.

Queste rive che racchiudono un fiume aprono spesso a un paesaggio, un'iconografia che altro non è che il fantasmatico, spesso inconscio, centrato sul corpo. Descrivendolo, potremo forse trovarvi il motivo di una fascinazione che ha a che fare, a margine del sacro, col meraviglioso, e, inversamente, rischiarare certe repulsioni più o meno confessate. Strada facendo apparirà, incidentalmente, un raffronto con lo sbigottimento delle allucinazioni acustico-verbali che si organizzano nello stesso campo di corpo e linguaggio.

*

L'importanza assunta dalla voce nell'opera evoca per chiunque, artista e non, e più della musica strumentale, delle esperienze dinamiche del corpo che hanno le loro radici nelle acquisizioni della tenera infanzia. Si sottolineerà innanzitutto il fatto che la voce è il più grande potere di *emanazione* del corpo. Il poppante³ molto presto ne prende misu-

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

1 Cfr. l'analisi della *derisione* fatta da R. Leibowitz, *I fantasmi dell'opera*, Gallimard, Paris 1972, p. 373.

2 «Monteverdi fu il primo professionista a violare impunemente le regole, ma ho il sospetto che un altro motivo sia il fatto che queste sue trasgressioni siano state compiute con la mente fissa a un nuovo tipo di espressione musicale: l'opera.» (G. Gould, *L'ala del turbine intelligente*, Adelphi, Milano 1988). (NdT)

3 «"infante" nel senso etimologico del termine (lat. *in-fans*, "che non parla")», cfr. C. Hagège, *L'uomo di parole*, Einaudi, Torino 1989. (NdT)

ra, come un'irradiazione della sua massa di carne ancora poco mobile verso uno spazio altrimenti più vasto, coprendo un'area che si rivelerà distendersi in tutte le direzioni e superare i tramezzi che ostacolano la vista. Fin dall'origine il grido è una manifestazione dell'*eccitazione* della materia vivente, nel dolore o nel piacere, al tempo stesso autonoma e reattiva agli incitamenti. Eccitazione che è la vita stessa. Ma uno scarto dà il senso dell'onnipotenza sonora quando si realizza la differenza tra il *grido-eccitazione*, attività innata, passiva, reattiva, spontanea, e l'utilizzazione dei rumori vocali che si organizzano su tre piani differenti: attraverso il controllo della loro emissione, attraverso l'azione che possono produrre sull'ambiente e attraverso la riproduzione dei suoni sentiti. Il bambino è attivamente allucinato nella solitudine della culla, grazie ai suoi giochi vocali, l'ambiente familiare assente, la voce della madre.

Queste prime prove hanno una particolare importanza per due ragioni: rinviano all'immaginario delle origini e riguardano una frangia di suoni che la cultura scarta. Abbiamo ridotto, nel mondo adulto, la grande varietà di rumori che possiamo produrre per trattenerne soltanto quelli che permettono la miglior comunicazione. Sono abbandonati o passano inosservati gli infimi movimenti muscolari della laringe e del soffio, prove abortite, elementi costituenti primari o intermedi delle espressioni specializzate della voce.⁴

Le esplorazioni di Dieter Schnebel, con l'aiuto di microfoni, intra-buccali o posti sulle zone cefaliche interessate, hanno permesso non solo di conoscere meglio questi suoni infra-liminari evocatori dei primi giochi infantili, ma di utilizzarli in una prospettiva musicale coi "cantanti" che improvvisano tra loro. Questa attività corporale infima, all'origine dei suoni, non è probabilmente sconosciuta agli ascoltatori che si sorprendono ad "accompagnare", con inflessioni quasi mute, un'aria conosciuta o la lettura di una partizione.

E le allucinazioni psicomotorie verbali, studiate dagli psichiatri del secolo scorso, sono interessanti perché attengono a esperienze analoghe. Jules Seglas aveva descritto queste impressioni di "essere parlato" (*être parlé*) senza volerlo, in un settore del corpo. Non si tratta di dare più importanza di quanto occorra a una meccanica sottile che correrebbe il rischio di spiegare la complessità delle allucinazioni attraverso un atomismo impalpabile o attraverso la fisiologia dei movimenti articolatori. Bisogna notare piuttosto che questi fenomeni mettono in primo piano un momento originario in cui la voce è ancora l'indizio dell'eccitazione corporale, ma colta in un istante di svolta, che il bambino prova come l'embrione di un potere, in cui da passiva e spontanea si rivela orientabile, e soprattutto in grado di agire su altrui. Questa regressione dell'immaginario ubbidisce all'*ideale dei primi tempi* materni. La voce diventa un luogo preciso di grido muto dove le parole sono precluse (a causa di un'impasse logica riattivata da un "doppio vincolo" - *double bind*), nei soli movimenti espressivi virtuali di un'eccitazione primordiale, liberatrice, più vicino al funzionamento d'organo. Questa eccitazione narcisistica, che aspira all'altro nell'Io, si ricarica allora di frammenti di catene significanti secondo un processo complesso che non svilupperemo qui. Questo esempio relativo alle allucinazioni mostra dapprima quanto la voce (ma anche ogni altro mezzo delirante di influenza, raggi, fluidi, correnti) resti legato a una dinamica del corpo e al suo fantasma.

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

4 Sui "fonemi fantasma" cfr. J. Abitbol, *L'Odyssee de la voix*, Editions Robert Laffont, Paris 2005; e anche D. Heller-Roazen, *Ecolalie*, Quodlibet, Macerata 2007. (NdT)

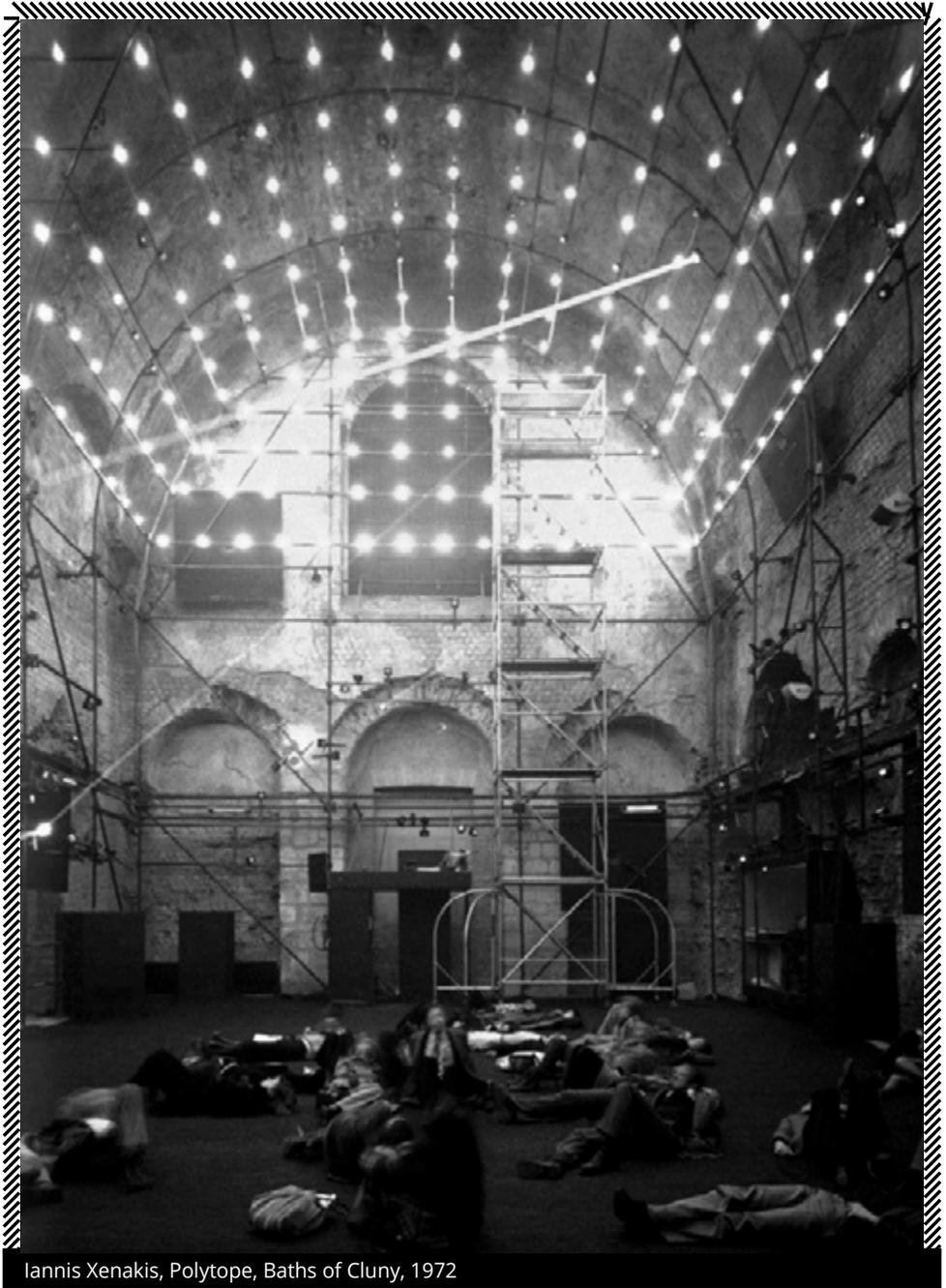
Al contrario di questo infrasonoro, il grido prefigura il potere della voce, la sua autorità e lo spavento che provoca nel bambino. È il più grande rumore che il corpo possa produrre "naturalmente". Sarà un modo di imporsi o, almeno, di attirare l'attenzione. Gli strumenti a fiato prendono il *relè* della voce. La laringe si oblia di fronte allo stridore del fischietto, della sirena, delle raffinatezze dei legni; il clamore degli ottoni, il volume dell'organo, diventano, secondo le parole di György Ligeti, una "protesi gigante".

Nell'opera il grido, esplosione di passione, ricorre a una comunicazione grezza e eccezionale, costituisce l'estremo straripamento della voce. Il registro più acuto vi si avvicina, con l'orrore sacro, se non l'orripilazione, che è atto a indurre. La soglia, convenzionale o fisiologica, è sfiorata, se non oltrepassata quando è necessario indicare la rottura, il trauma, o più semplicemente il dramma: le prestazioni dei vocalizzi della coloratura, il troppo famoso riso sardonico (fors'anche il gemito o lo scivolamento occasionale verso l'approssimazione del "recitativo" - *sprechgesang*) esprimono questo gusto per il superlativo sonoro. Questo rilancio raggiunge il suo culmine con l'opera wagneriana, dove la lotta tra l'orchestra e le voci diventate tuonanti poggia su dei mezzi fisici di sortilegio. Si canta a *squarciagola*.

Questa fascinazione si compie secondo due modalità differenti: la trance o l'estasi. E tre procedimenti più rilevanti favoriscono l'azione. L'incremento dell'intensità dei suoni e l'accelerazione del ritmo mirano a provocare soprattutto la trance, esaltata, espansiva, mobile. Mentre le ripetizioni ritmate tendono a suscitare l'estasi, concentrata e immobile. L'odierna utilizzazione della "sonorizzazione" per raggiungere il massimo di decibel supera intenzionalmente la soglia di sofferenza dell'orecchio per produrre una siderazione o lo stato allucinatorio che ci si aspetta da una droga. (Penso sia ai concerti di Sun Ra che al *Polytope* di Iannis Xénaakis).

Ma un altro carattere della voce deve ritenere la nostra attenzione: il suo essere *prodotta*. Bisogna intendere con questo una delle *emissioni* che si *separano dal corpo*, che provengono da un lavoro sotterraneo di fabbricazione, da un metabolismo, e che, una volta separate, diventano oggetti distinti dal corpo, senza le sue proprietà di sensibilità, di reazione e di eccitazione, e prendono un valore che interessa il desiderio dell'altro. Se si paragona la voce agli oggetti detti "parziali", al seno, all'escremento, al pene, si constata che il fantasma relativo alla sua dinamica pulsionale ne è marcato. Del poter essere sostenuta a lungo e soprattutto ripetuta nella sua emissione, e secondo il respiro stesso, suggerisce ancora la potenza: si conosce la durata che hanno raggiunto certi spettacoli, privilegio dell'opera e di Richard Wagner. Il suo tenore orale, percettibile in un bisogno imperioso di consumazione musicale, il suo carattere anale, quando diventa oggetto di valore, "voce d'oro" o di semplice collezionismo per il discofilo, si cancellano davanti ai suoi flagranti caratteri sessuali. Come non pensarci poiché le tessiture corrispondono al ruolo preciso dei personaggi nelle loro relazioni amorose; il contralto perturba questa suddivisione dei ruoli provocando un sentimento di estraneità. Bisognerebbe esaminare i motivi che hanno determinato il reclutamento dei castrati: forse per ottenere voci di soprano più pure, o per affermare, esibendo queste coorti angeliche, un'onnipotenza di tiranno capace di fermare anche il corso della natura? Ma il contralto che serve alla musica di una certa epoca, coi suoi equivoci, intercetta una tradizione che ricorda anche gli attori

virili e travestiti del teatro giapponese, per cui la castrazione, sublimata nell'arte, prende il suo valore di riferimento simbolico. La voce diventa l'immagine della posta fallica.



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

Tutti queste relazioni fantasmatiche non sarebbero completamente esposte se non ritenessimo l'insigne proprietà della voce di essere allo stesso tempo emessa e ascoltata, inviata e ricevuta, dallo stesso soggetto, come se, a paragone con la vista, uno specchio "acustico" fosse sempre in funzione. Così si articolano strettamente le immagini di entrata e di uscita relative al corpo. Possono arrivare a confondersi, a invertirsi, a prevalere l'una sull'altra. Lo spazio corporale si ordina in funzione dei sistemi sensoriali di controllo (soprattutto nelle situazioni di difesa) principalmente nell'opposizione dei campi auditivo e visivo. Si può assegnare a questi una funzione precipua nella costituzione di una patologia in stretto rapporto con questo spazio.⁵

L'area di sorveglianza per prevenire ogni effrazione corporale è più grande per l'orecchio, poiché si estende anche dietro; bisogna sottolineare il fatto che *l'udito percepisce anche i suoni provenienti dall'interno del corpo: circolatori, digestivi, respiratori, muscolari, ossei*. Questo è importante. Una corrispondenza si stabilisce tra *l'esterno, l'anteriore e la vista*, e d'altra parte, tra *l'interno, il posteriore e l'udito*, corrispondenza che in certi casi diventa identità. Tuttavia la complessità di queste relazioni è tale che si può vedere costituirsi la sequenza *anteriore-interno-visivo* alla quale si oppone il *posteriore-esterno-auditivo*; è questo ribaltamento tra *interno* ed *esterno* che interessa lo studio delle allucinazioni.

Il fantasmatico relativo all'entrata e all'uscita ha anche le sue particolarità. Così l'emissione della voce che segue il senso del soffio è contrario e senza simultaneità possibile con quello dell'assorbimento nutritivo, dunque in opposizione quanto all'oralità. Peraltro l'entrata auditiva sarà confrontata nell'immaginario con tutte quelle che sono proprie del corpo (incorporazione orale; visiva che mantiene una distanza con l'oggetto, attraverso un necessario orientamento oculare e cefalico; anale, a rovescio del senso escretore; o nella polarità sessuale, di emissione seminale maschile e di ricezione femminile; o ancora, per ogni effrazione somatica, in una rottura che definisce il traumatismo). Si comprende che le allucinazioni siano determinate da tale o tal'altra strutturazione immaginaria del corpo secondo le opposizioni che abbiamo appena indicato: dentro/fuori; anteriore/posteriore; entrata/uscita; auditivo/visivo.

Parimenti si intuiranno i modi di azione della musica che, come quella di Wagner, fa assegnamento sugli effetti fisici della "potenza" vocale e sull'esigenza di un "ascetismo" musicale che scarta un piacere troppo facile per accedere a un livello superiore di ascolto a partire da un fastidio o da uno sforzo. Quest'ultima progressione è tuttavia necessaria per il rinnovamento di nuove forme musicali. Ma nell'insieme di un tale accumulo di mezzi si scopre un'intenzione di annientamento che, per il tramite del fantasmatico, sopra descritto, conduce anche a un'ideologia distruttiva degli dèi in mancanza degli uomini, così come alle realizzazioni più debordanti, più *kitsch*, come gli affreschi dei castelli di Ludovico II. Non è forse questo che un uomo come Nietzsche rifiutava con irritazione?

Ma la voce, sotto un altro aspetto che si potrebbe qualificare come centripeto, deve ancora essere presa in considerazione. Accoglie, difatti, le prime *introiezioni* preparatorie alle identificazioni. Si è constatato (David A. Freedman) che il bambino cieco dalla nascita era capace di distinguere la voce di sua madre in un modo selettivo fin dall'età di die-

⁵ Cfr. *La voix e Interprétation et construction*, in *Essais sur le symbolique*, Gallimard, Paris 1969. *La voix* è stato tradotto in italiano in «Sciami | Ricerche», n. 2, novembre 2017.

ci settimane.⁶ Il bambino normale dunque possiede un tale potere di discriminazione. Tuttavia è a cinque-sei mesi che la vista diventa il senso indicatore per la delimitazione *esterna* dell'oggetto che è però introiettato nei primi sei mesi, a partire da schemi non visivi, principalmente cinestesici. L'autore citato fa notare che Jean Piaget ha ristretto le sue osservazioni concernenti lo sviluppo del concetto di oggetto alle risposte del bambino al riguardo delle sole percezioni visive. Si dovrebbe dunque riconoscere l'importanza delle introiezioni auditive e vocali precoci; perché è soltanto in un secondo tempo che l'organizzazione dello spazio visivo assicura la percezione dell'oggetto *in quanto esterno*.

Il bambino trova nella voce materna i segni di un avvicinamento che annunciano delle cure, delle soddisfazioni e un clima di affetto. Il coordinamento tra visione e audizione è molto precoce, fin dalla nascita; e il bambino da tre a otto settimane articola i suoi orientamenti verso la voce materna (Aronson & Rosenbloom).⁷ È su questo modello che comincia a esercitare la propria voce. Prima di addormentarsi fa numerosi tentativi di riprodurre i suoni che diventano significanti, e inizia allo stesso tempo a eliminare quelli che sopraggiungono come eccitazione spontanea. Questo esercizio è fondamentale. Partecipa alla stessa melodia, allo stesso ritmo che nell'essere hanno la parola e il gesto. Prima dell'uso delle parole, l'identificazione corporale avviene a partire da un'introiezione della voce "nutritiva", nell'aura del seno come oggetto primario. È la convergenza delle "entrate" che impone dunque il modo orale. Se la voce materna contribuisce a costituire per il bambino l'ambiente gradevole che lo circonda, lo sostiene e lo coccola, può, inversamente, in caso di rifiuto massiccio non diventare altro che penetrazione aggressiva e terebrante contro la quale non c'è alcuna protezione da dispiegare.⁸ Si può ritenere che la voce materna sia il primo modello di un piacere auditivo e che la musica trovi le sue radici e la sua nostalgia in un'atmosfera originaria – designabile come matrice sonora, casa fruscante, – o *musica delle sfere*. Ma non bisogna semplificare questa genesi. La reviviscenza *della* voce suppone sempre uno scarto, un percorso irreversibile quanto all'oggetto perduto. E in questa distanza l'agente stesso della separazione, il padre, ha il suo rispondente vocale. Il bambino distingue anche la voce che si interpone tra lui e la madre e capta elettivamente il suo interesse, il suo desiderio. C'è qui una differenza di *registro*, peraltro rigorosamente legata alla differenza dei sessi, essendo il primo segno distintivo con il quale familiarizza. Se si concepisce questa perdita, questo primo abbandono, ripreso, rammemorato, come distanza attraverso la voce stessa, un gioco sottile di evocazione sacrificale si avvierà tra quella dell'uomo e quella della donna. Perché alla separazione dalla madre, assicurata dal padre, deve aggiungersi un raddoppiamento, con la morte del padre, questa volta proprio all'inizio del sistema simbolico: ciò ha per effetto il superamento e insieme il mantenimento – la surrogazione – della mancanza.

Si vede dunque che numerose variazioni potranno delinarsi in riferimento alla separazione e al sacrificio (in quanto separazione accettata) a seconda che le immagini del padre e della madre siano idealizzate e indistinte, a seconda che ci sia inversione di ruoli,

6 D. A. Freedman, *On the limits of the effectiveness of psycho-analysis: early ego and Somatic disturbances*, in «International Journal of Psycho-Analysis», n. 53, 1972, pp. 363-370.

7 E. Vurpillot, *Les perceptions du nourrisson*, Presses Universitaires de France, Paris 1972.

8 È il caso di Louis Wolfson, le cui orecchie sono perennemente aggredite dalle parole della madre. (NdT)

o annullamento dell'organizzazione simbolica del padre.

La voce è anche l'opportunità di un'esperienza primordiale di *armonia* corporale quando si giunge a un *bilanciamento* tra la sua generazione e la sua audizione. È probabile che questo non sia raggiunto che con la comprensione da parte del bambino della differenza tra la sua voce e quella di sua madre, ma anche dell'esistenza di tratti comuni, e della facoltà di metterle all'*unisono*. Questa possibilità di "enarmonia", anche se attinta brevemente attraverso qualche tratto sonoro (un timbro, un'altezza, una melodia), può diventare l'immagine della fusione del bambino con la madre, di un'unione praticamente, volontariamente *realizzata*, vero *incantamento*, di cui ritroviamo traccia nell'*incanto* della musica.

Il dispiegamento armonico e polifonico può essere sentito come una successione di tensioni e di allentamenti, di unisono e di divergenza delle parti che si ammassano, si oppongono negli accordi, per infine risolversi nella più semplice unità. È dunque tutta la drammatizzazione dei corpi separati e della loro riunione che l'armonia deve reggere.

Così abbiamo definito uno dei primi campi in cui il bambino si esercita a discernere le differenze. La voce può essere considerata anche come un *oggetto di prospettiva* (*objet de perspective*)⁹ nella misura in cui, nelle strutturazioni successive della personalità, rispetto alla differenza dei sessi, giunge a svolgere la funzione di *pene materno*.

Dopo avere osservato le differenti incidenze corporali della voce, risulta che questa è particolarmente privilegiata perché si trova all'incrocio di un certo numero di esperienze infantili. Se raggruppiamo le principali linee di forza così percepibili constatiamo che una topologia può essere descritta a partire dai rapporti tra 1) le caratteristiche somatiche dell'audizione e della visione, in modo particolare di ordine spaziale; 2) il sistema di comunicazione (digitale o analogico, ci torneremo) a partire dai significanti; 3) la funzione dell'oggetto. Questo interessa, per il *fantasma* messo in gioco, tanto per le allucinazioni quanto, almeno in parte, per l'ottenimento del piacere musicale.

Si noterà infine che la voce può essere definita negli stessi termini della nozione di pulsione freudiana. Ha un'origine corporale, organica e di eccitazione, una forza, un campo, uno scopo, di piacere, legato a una tensione a ridurre, un oggetto, per raggiungere un ricevente, assicurare una comunicazione. Si può considerare la voce, e pertanto la musica come una metafora dalla pulsione in generale – la pulsione senza altro rappresentante che la musica stessa.¹⁰

Ma a questo punto dobbiamo porci una domanda: perché tanto insistere sull'aspetto corporale della voce? Perché far risaltare l'importanza delle prime esperienze del bambino? Non c'è forse una vana preoccupazione di genetismo che tende a valorizzare un passato inaccessibile, e a ridurre la musica a una regressione? Si sarà compreso che il nostro progetto è tutt'altro e non mira che a scoprire il passo regressivo del fantasma. Senza dubbio c'è il corpo, e l'esperienza vocale dei primi suoni. Ma questa anteriorità

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

9 Cfr. Guy Rosolato. *L'objet de perspective dans le rêve et le souvenir*. Articolo apparso in «Revue Française de Psychanalyse», (Paris), P.U.F., tome XLIII – n. 4, juillet-août 1979, pp. 605-613. (NdT)

10 Per Igor Stravinsky: «Ogni musica non è che un susseguirsi di lanci che convergono verso un punto circoscritto di riposo».

non è l'unica ad avere un'efficacia di ritorno. Si eleggerà piuttosto l'organizzazione del fantasma che *per la sua struttura implica anche una permanenza, un'insistenza* del richiamo all'origine. La voce fornisce così un esercizio corporale alle vecchie immagini ricomposte da un'evocazione generata dal fantasma. Raccoglie, espansione del corpo diversificata quanto il viso, le tracce dei desideri e le intenzioni di un passato che la rendono singolare.

*

È incontestabile che la musica non sa che farsene delle parole e del linguaggio, e che la poesia è detta "musicale" soltanto secondo le regole che gli sono proprie e che concorrono anche a perfezionare la comunicazione. Nicolas Ruwet ha messo in evidenza in maniera eccellente questa differenza di sistema.¹¹ Ma non fingeremo di nascondere l'evidenza del fatto che, non appena la voce è in causa nella musica, si trova il linguaggio. Si cantano delle parole. Le corrispondenze che si stabiliscono sono reperibili, significative, analizzabili. Una melodia di Gabriel Fauré, di Claude Debussy o di Maurice Ravel, può essere studiata nel dettaglio e rivelare i suoi sottili accordi. Quale educazione musicale può farne a meno?

Ma come spiegare la forza di questa convergenza? Con una prima approssimazione si dirà che esiste un'affinità tra i sistemi sottomessi a uno svolgimento temporale: il linguaggio, la musica, la danza. È il caso probabilmente di constatare una prima differenza apparente poiché il linguaggio verbale non si trasmette concretamente che in modo unilineare: due messaggi non possono essere simultaneamente sentiti dalle nostre orecchie. Tuttavia le cose sono in realtà meno semplici: il discorso si duplica in una catena parallela fatta di significanti inconsci (o preconsoci). Così che le informazioni che "accompagnano" la parola sono o direttamente assoggettate al proprio sistema (come il tono, o l'accento o anche il gesto), potendo anche contraddirlo, o tendono al contrario a ricalcarsi sulla catena inconscia e inducono la metafora latente sempre in corso attraverso la sostituzione possibile tra le due catene.

Quando diciamo che lo svolgimento temporale è il tratto comune di queste articolazioni ciò ci impegna a designare delle forme di sintassi generale che appartengono a ciascuno dei tre sistemi: sintassi grammaticale e punteggiatura contribuendo al significato; concatenazione di figure, di passi, per la danza; *ripetizioni* e *variazioni* per la musica: ma il gioco di simmetria non ne soffre di ritorno, *se non per un effetto di memoria*.

Siccome i diversi tipi di articolazione tra musica, voce e linguaggio sono altrettante differenti *convenzioni*, se si comprende la musica "come una specie di tric-trac intellettuale"¹², questo ci spinge a interrogarci sulle ragioni psicologiche della loro organizzazione interna e delle preferenze che li giustificano. Prendiamo dapprima l'esempio dei giochi impossibili. Sono quelli che costringono a delle interferenze incompatibili di sistemi. Stéphane Mallarmé apprezzava, in un'approvazione sognante, la discrezione di Debussy che sapeva prendere le distanze dal testo del *Pomeriggio di un Fauno* (*L'Après-Midi d'un Faune*).

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

11 N. Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, 1972, p. 51.

12 P. Claudel, «Sur la musique» in *L'œil écoute, Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, vol. 17, p. 147. I dilettanti di tric-trac (tavola reale) non vi vedranno che astuzia: in questo gioco il caso è controllato dalle scelte strategiche a patto di perseguirle su un numero assai grande di partite.

Lo stesso musicista, al contrario, accettava la scommessa, e la vinceva, di realizzare l'armonia dei tre poemi (1913).¹³ Queste differenze e queste sfumature appaiono in modo flagrante nella progressione mentale che ci propongono Marcel Proust e Reynaldo Hahn, non senza preziosismi, con un'opera "a più piani". I *Ritratti di pittori* (1896) presentano quattro sequenze per ciascuno degli artisti scelti, Cuyp, Potter, Van Dyck, Watteau. Dapprima è proposto il loro ritratto in incisione, riproducendo anche il quadro per mano del pittore; l'immagine va dallo specchio, dalla tela, alla riproduzione, al bulino. Viene poi il poema di Proust che descrive, in alessandrini, il mondo delle loro opere e il gesto "triste e incantevole", l'atmosfera e i luoghi, spesso malinconici. Infine si scopre il brano per piano corrispondente. Una progressione logica è dunque necessaria, dal visivo, al poetico, fino alla musica. Interessa tutti i piaceri delle trasposizioni che compiono gli interpreti nella loro lettura. Che ci si azzardi a sovrapporli, come è stato fatto in una registrazione recente, e il tutto diventa inudibile. Ora, questa musica vale più¹⁴ dell'essere un sottofondo sonoro in cui si perde il talento del pianista Jean Martin. Ci sarebbe dunque da studiare le incompatibilità che attengono alla prossimità troppo grande¹⁵ dei sistemi, generatrice di confusione.

In effetti, la domanda che ci poniamo è quella della vicinanza tra voce, canto e linguaggio. Salvo alcune eccezioni (le onomatopее, i fonemi delle filastrocche, certi successi jazz, lo *scat song*, il basso canticchiato di Slam Stewart, le folgorazioni di Cecil Taylor), la musica vocale non si è affrancata dal linguaggio. Le ricerche moderne, pur esplorando le componenti e i *mixage* delle sequenze verbali, con Karlheinz Stockhausen e Luciano Berio, non abbandonano necessariamente, come per esempio con Pierre Boulez, il "testo". In questo ultimo caso non si cerca di "far comprendere" le parole: e anche "il lavoro più sottile" che si propone "implica una conoscenza già acquisita del poema"¹⁶. Questo divorzio che – notiamolo *en passant* – suppone un'antiorità del testo, che l'esige, mette in evidenza la natura particolare dell'affinità di cui parlavamo. Da sempre il canto, lungi dal facilitare la comunicazione, serve piuttosto da svolta necessaria. Si potrebbe paragonare questo scarto a quello che regna in un testo poetico, e che non si saprebbe cancellare con una "traduzione" in linguaggio prosaico. Parimenti il canto deve mantenere il senso veicolato e deve fargli subire una diffrazione, una metamorfosi essenziale di trasposizione in una bocca sacra che, paradossalmente, *dice di più e da un altro luogo*.

Tuttavia una differenza notevole esiste. Mentre per la poesia (e in definitiva per ogni arte) lo scarto è intrinseco, di ordine semantico, per il canto la distorsione è in qualche modo meccanica, acustica; leggere la partizione corregge questo effetto. Ma, a differenza di una lettura poetica che basta a se stessa, spunta irresistibilmente la costruzione immaginaria che sarebbe una possibile interpretazione. Perciò c'è sempre nel canto, anche impercettibilmente, una forza che contraria il linguaggio "così come lo si parla", cioè quando si vuol

13 Per voce e pianoforte, su testi di Stéphane Mallarmé (1913): 1. *Soupir* – Calme et expressif (la bemolle maggiore). 2. *Placet futile* – Dans un mouvement de menuet lent (sol minore) 3. *Éventail* – Scherzando – délicat et léger (atonale). (NdT)

14 E per me attraverso le circostanze che me la fecero conoscere.

15 O il disaccordo: si può infine capire pienamente *l'Histoire du soldat*, sbarazzata dal testo di Ramuz nell'ammirevole realizzazione di Ch. Dutoit.

16 P. Boulez, *Son et verbe*, in *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris 1966, p. 60.

garantire il maggior grado di comunicazione. Lungi dall'essere un inconveniente, questa pastoia è un fattore di diletto nella scoperta. Si rammenta con piacere le parole delle cantate più semplici, si vuole ancora *ripeterle*. Naturalmente esistono molti gradi tra il recitativo o la melodia che sono prossimi al genio di ogni lingua, e la distanza che i compositori moderni assumono, per la dilatazione temporale, i larghi intervalli, gli accenti spostati, o le distorsioni dovute a registri estremi.

Così ci avviciniamo alla caratteristica principale della musica vocale: quella di poter suggerire, rimettere in circolazione, in modo completamente fisico, e a causa di ciò, a causa di questa necessità materiale, raggiungere con certezza il ricordo, il riferimento mitico, delle prime imposizioni del linguaggio. Si è detto che se l'affinità tra voce e parola era così grande, è per il fatto che il loro sviluppo era indissociabile. È vero. Ma bisogna aggiungere che la differenza che abbiamo appena messo in evidenza rinvia più esattamente a un'esperienza (mitica, o fantasmatica) fondamentale: *sentire una voce ancora misteriosa, indefinibile, sul versante del senso*. Il bambino percepisce un'organizzazione, delle ingiunzioni, un *ordine* al quale non aderisce che progressivamente, e con un effetto a posteriori.

La musica, più di ogni altra arte – poiché non si realizza pienamente che nello svolgimento temporale e sonoro – è l'esercizio simbolico dell'a posteriori, così come si *ripresenta* nella ripetizione. Questa materia vocale permanente situa il soggetto nel desiderio dell'Altro. È l'impresa primaria del significante (diamo a questa parola un senso che va oltre la categoria del fonema e del linguaggio a doppia articolazione). La voce sopporta dunque allo stesso tempo l'attrazione potente verso l'organizzazione significativa dell'Altro, della madre, o più largamente, del padre, e anche l'esigenza di restare indenne, di affrancarsene, e di mantenere i legami originari, *rappresentabili nel fantasma attraverso il corpo, o attraverso la madre corporale, nel suo seno*. È il linguaggio, coi suoi significanti che, per la sua organizzazione nel reale, *ma anche per le interdizioni*, sostiene le identificazioni del bambino, e costituisce il suo Super-io, in funzione delle prime idealizzazioni che riverberano l'immagine dei genitori.

La musica, attraverso la voce, raccoglie dunque il potere del significante che partecipa a un'articolazione fondamentale col desiderio dell'Altro. Ma questo cammino così prossimo e così lontano dal linguaggio diventa il potenziale narcisistico per eccellenza: la voce secondo la legge del padre, nella prossimità del sacrificio – ma anche il soggiorno in un al-di-qua libero dal loro marchio. (Si riconoscerà *en passant* la gravidanza di questa chiamata originaria nelle allucinazioni, dove insiste l'insensato di una voce ricevuta – come nel bambino – rimasta in suspense nell'enigma di un significante *non articolato*).

Il romanticismo, probabilmente poiché era vicino a una sistemazione in forma letteraria del fantasmatico, ha saputo trovare un valore simbolico a uno strumento che aumentava sufficientemente il soffio e trasponeva la voce per dargli lo slancio – l'impulso – di un *altrove*: il corno.¹⁷ Già il *Freischütz* l'aveva posto nella "potenza delle tenebre" (Carl Maria von

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

17 Singolare slittamento semantico delle parole che sembra rendere conto dello spostamento rispetto a questo «altrove»: il *corno inglese* non è un corno ma un oboe che gli inglesi chiamano *french horn*. Ma il richiamo misterioso, ancora più di questo fatto, sembra sgorgare precisamente da questo strumento nella *Sagra della primavera*. Il corpo, il corno: il cuore. Gregorio Palamas: «... l'organo conduttore, il trono e la grazia, là dove si trovano lo spirito e tutti i pensieri dell'anima, in poche

Weber). E, nel primo movimento della IX sinfonia di Franz Schubert, Robert Schumann ascoltava con entusiasmo il passaggio dove sembra «lanciare da lontano il suo appello e che (mi) sembra essere venuto da un'altra sfera. Qui tutto sembra essere *all'ascolto*, come se un ospite celeste fosse scivolato furtivamente nell'orchestra»¹⁸. (E non è forse un caso se lo stesso Schumann, l'autore di un *Konzertstück* per quattro corni, arriva a un punto estremo della sua sensibilità "ispiratrice", fino a percepire negli ultimi tempi della sua vita delle allucinazioni *musicali*). Anche Wagner utilizzerà il fascino annunciatore di questo strumento nel *Tristano*.

Due esempi ancora, agli antipodi, daranno la misura delle variazioni che comporta lo scarto tra il linguaggio e la musica, e l'uso felice di questa differenza di potenziale. Dapprima l'ultima opera Bernd Alois Zimmermann, *Azione ecclesiastica*, terminata alcuni giorni prima del suo suicidio (1970). La desolazione trasuda dal testo, attraverso i versetti dell'*Ecclesiaste*, cantati da un basso, e la parabola del Grande Inquisitore, tratta dai *Fratelli Karamazov*, detta da due narratori.¹⁹ Ma la derelizione è ulteriormente accresciuta da una volontà deliberata di trattare l'orchestra come un semplice commento di congedo, una parafrasi ridotta e derisoria del testo. Lo scarto, contrassegnato già dall'opposizione invincibile tra la voce parlata, il canto e l'orchestra, diventa una *rottura* insormontabile. (Al punto di provocare nell'uditorio, a Royan nell'aprile 1973, il disaccordo dell'ilarità). Completamente all'opposto, una delle ultime opere di Olivier Messiaen (1969-1972) spinge la tessitura tra musica e linguaggio fino ad attribuire a ogni lettera dell'alfabeto una nota precisa. Di modo che le *Meditazioni sul mistero della Santa Trinità*, per organo, arrivano a sviluppare un commento senza parole sia di certe definizioni della *Summa Teologica* di San Tommaso, sia di alcuni temi biblici, attraverso trascrizioni fonematiche e per mezzo del *leitmotiv* (rappresentando i casi grammaticali o persino il concetto di Dio).

La lezione da afferrare da questa esperienza è che l'uso di questo "linguaggio comunicabile" serve, come del resto il canto degli uccelli, da incitamento creatore che lascia, daccapo, tutto il campo alla musica. È importante constatare che questo innesto della seconda articolazione nel sistema musicale, questa "comunione", è dovuta proprio al compositore più "teologico" del nostro tempo. La questione di una comunicazione senza parole, tale il linguaggio degli angeli (secondo San Tommaso, citato da Messiaen), effettuandosi attraverso la musica, conduce direttamente all'origine mitica dei suoni con l'immagine di Dio-Padre. Ma vi vedremo soprattutto un tentativo di contornare l'articolazione delle comunicazioni tra processo primario e processo secondario²⁰ (Freud), tra sistema analogico

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

parole, (nel) cuore». «... questo corpo in seno al corpo, che chiamiamo cuore». *Piccola filocalia*, Seuil, p. 204. Per le implicazioni strumentali, falliche e paterne della voce, cfr. il mio testo *La voce*, "Sciami/Ricerche" n. 2 5-11-2017.

18 Privo di riferimento bibliografico nel testo originale francese.

19 Sento ancora la voce di Gianni Esposito quando camminavamo nel sole freddo di Royan, e là, attraverso questo disco, si: «Il corpo è Abelardo e l'anima è Eloisa»...

20 «Il processo primario caratterizza il sistema inconscio; il processo secondario caratterizza il sistema preconcio-conscio» [...]. «L'investimento di desiderio portato fino all'allucinazione e lo sviluppo pieno del dispiacere, che reca con sé l'esaurirsi completo della difesa, si possono definire come *processo psichico primario*. D'altra parte quei processi che sono resi possibili solo da una buona carica dell'lo e che funzionano da moderatori del processo primario, possono essere definiti come *processi psichici secondari*». Cfr. Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicoa-*

e sistema digitale (Gregory Bateson), col rinvio al tempo originario di un'infanzia mitica (angelica) dove si organizza questa articolazione.

Si può scoprire nel piacere della musica un versante nostalgico, l'aspirazione verso un'origine (che abbiamo specificato secondo due direzioni, il corpo nella sua eccitazione e la prima influenza del linguaggio) e un versante giubilatorio che deve essere analizzato come un modo di situarsi in questi punti originari e *nello stesso tempo* come oltrepassamento, oblio, modificazione, affrancamento, prospezione intellettuale, in relazione alla loro attrazione. Questa intimità contraddittoria che si esercita attraverso un'oscillazione metaforico-metonimica, è il cuore del piacere narcisistico della musica.

Si sarebbe tentati di distinguere i tipi di convenzione che strutturano il gioco della voce nei suoi rapporti tra la musica e il linguaggio, in funzione dei modi di "attacco" di questo processo, a seconda che predomini il richiamo nostalgico alle origini o che questo si smorzi davanti al giubilo. Questo semplice movimento della pulsione: andare verso, raggiungere, aderire, fare ritorno, è rafforzato, coordinato, propulso, dal significante. I due versanti non vanno l'uno senza l'altro: ma la loro dominanza e ciò che serve loro da supporto – ovvero gli ideali – differiscono. Quindi il piacere narcisistico può essere considerato in funzione di questi, a seconda che prevalga l'ideale di un ritorno alle perfezioni immaginarie senza limiti dell'infanzia (*lo Ideale*), o che un'immagine esteriore idealizzata (essere umano, padre; progetti; universo; *idee*) si proponga come scopo da raggiungere (*Ideale dell'lo*) o infine secondo un *Ideale Sessuale*. Questo piacere narcisistico dipende dunque dalla relazione sociale, col progetto comune, o il fantasma comune, ma per mezzo di una *sostituzione possibile tra l'ideale, l'attività pulsionale mitica e una perfezione formale nella combinatoria dei suoni*. Questi ideali rilanciano il desiderio e gli danno un'immagine che non si confonde mai con l'oggetto del piacere. Questo conferma la loro importanza quando arrivano loro stessi a suscitare il godimento, come per una cattura del desiderio. La musica e il linguaggio contribuiscono, attraverso un percorso congiunto, a realizzare questa presa nell'istante stesso in cui sembra cancellarsi la differenza nella sua prima evidenza, cioè quando s'impone l'illusione di avere ritrovato l'origine, la coalescenza dei contrari, quando si proferisce il canto primordiale. La musica vocale è sempre stata legata alle preghiere e alle celebrazioni religiose o sacre che glorificano un passato storico o mitico e una tradizione, dai canti vedici fino alla liturgia della messa e alla chiamata del muezzin, dal Nô al Barong.

Dobbiamo porre l'attenzione sull'importanza dell'*idealizzazione* in queste manifestazioni sociali. La si definirà come una facoltà, sviluppata nel bambino, di portare mentalmente le qualità al loro più alto grado di forza e di perfezione, di condurle al massimo del loro *potere* immaginario; una tale costruzione determina l'ammirazione, il rispetto, e il tabù, con la corrispondente ambivalenza quanto alle azioni benefiche o malefiche (almeno per difetto). L'idealizzazione partecipa alla proiezione, nella formazione dell'oggetto che supera in potenza quella che hanno realmente i genitori. *Ogni processo di idealizzazione conduce dunque alla categoria del sacro*, qualunque sia l'ispirazione, estetica, politica, morale o scientifica alla quale l'individuo sottomette i suoi sforzi, e per la quale decide, anche nel senso del sacrificio, di rischiare la sua vita. La morte – e di conseguenza ciò che

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

vi si oppone, la nascita, l'amore, la vita –, innanzitutto cristallizza tutte le costruzioni del sacro, in generale, e della religione in particolare. Una distinzione si impone. In questo ordine di idee prenderemo in prestito dall'antropologo americano Melford E. Spiro la sua definizione di religione che si appoggia su un tipo di idealizzazione di cui il nucleo è costantemente il ricorso a *esseri sovrumani*, dunque in una prospettiva antropomorfa che, in questo autore, non è mai assente, qualunque sia la religione, «come istituzione che regge, secondo i modelli culturali, le relazioni degli uomini con degli esseri sovrumani di cui la cultura postula l'esistenza»²¹. Si ritrova qui una forma iniziale e determinante per l'idealizzazione: *l'immagine personale* del Padre. Il sacro si estende di conseguenza più largamente del religioso.

Ora, ciò che si oppone al sacro non mi sembra essere tanto il profano che gli serve simmetricamente da contraltare, quanto il comico, il riso o l'umorismo. Si osservi la musica strumentale: non mira mai al riso in se stessa; gli effetti di Éric Satie (per esempio con la ripetizione di accordi di chiusura), il jazz con l'imitazione della voce o di suoni animali, non sono che eccezioni.²² Si può, beninteso, ridere di un opera, di un cantante, ma per il loro fiasco, la loro inettitudine. Il giudizio critico sottostante ubbidisce a dei principi, a un ideale che non sempre si discerne, o non ancora; perciò il riso può tenersi in questo punto di equilibrio, in cui non è ancora collera o disprezzo, dove testimonia certamente di una cosa: *che tale credenza non è più possibile e che si può farne a meno*. Una logica, sacra nella sua ricerca, un ordine, oramai inutili, cedono il passo. Ciò che c'interessa qui, aldilà della stessa musica, è seguire la traccia delle differenti idealizzazioni che lo spirito costruisce, spesso in figure obbligate, costrizioni del fantasma, ma osservabili fin nella loro desuetudine, la loro successione, la loro *sostituzione*, attraverso cui, in un tale movimento di svelamento, si espone una domanda di verità.

Ora, la musica che si dirige verso la dinamica "pura", si serve della sostituzione di tutte le idealizzazioni, per trattenerne soltanto lo schema "ideale", la *traiettoria a cielo aperto* che può essere chiamata pulsione. In queste metamorfosi degli ideali esposti dalla musica, l'opera, nella sua voce trionfante, ha il privilegio ambiguo di tenersi in una zona di transizione che sotto l'apparenza di sintesi, con lo spettacolo totale, fornisce, in realtà, l'occasione per grandi ribaltamenti e, pertanto, del piacere che vi si associa. Non è più musica religiosa (nel senso indicato sopra); nel XIX secolo, e anche dopo, l'opera sarà avvertita come concorrente della cerimonia religiosa; come il teatro, o più tardi il cinema, persegue la sua *profanazione* cantando gli amori funesti (quelli della *Traviata*, *Manon*, *Madame Butterfly* o *Lulu*). Svía gli dei. E tuttavia affronta sempre, e in un modo sostanziale per le grandi opere – *Don Juan*, *Tristano*, *Boris Godunov*, *Pelléas et Mélisande*, *Salomè*, *Wozzeck* – la riflessione sulla sofferenza e sulla morte. Custodisce un legame con la cerimonia religiosa, o l'*Oratorio*, per meglio, sembra, a partire da questi riferimenti del sacro, misurare (*laisser entendre*) l'intervallo che li divide. L'arte così compresa si dispiega in un gioco di abolizione e di fascinazione che neutralizza o esalta uno dopo l'altro tutti i miti, ivi compreso il religioso, senza priorità né preferenza. L'opera mostra, attraverso una lezione

21 M. E. Spiro, *La religion: problèmes de définition et d'explication*, in AA.VV., *Essais d'anthropologie religieuse*, Gallimard, Paris 1972, p. 121.

22 Il comico non si confonde né con l'allegria, né con la gioia. Nasce da citazioni *fuori luogo*, da prestiti extra-musicali. La liturgia l'esclude.

che cela il suo partito preso di artificiosità, che l'arte è il mezzo di cultura del pensiero che s'informa attraverso miti successivi. E il testo, il libretto, ha il dovere di essere soltanto indicativo, non solo per le necessità tecniche di durata, di movimento scenico o di semplice acustica, ma per raggiungere una trama universale che non appartiene apparentemente a nessuna ideologia e permette le idealizzazioni individuali e collettive, fantasmi o miti, e allo stesso momento la loro sempre possibile dissoluzione radicale.

È attraverso il linguaggio che il comico insinua la sua azione corrosiva che permette un *decalage*: da *La Serva padrona*, fino alla comparsa dell'opera buffa, Jacques Offenbach, i giochi di parole di *Phi-Phi*, l'equilibrio di questa condotta, che deve operare di sottocchi, finalmente si disgrega venendo alla luce del giorno. Perché è proprio per un amalgama miracoloso che la natura artificiosa dell'opera è sorgente di piacere, toccando il nervo di ogni arte nel giubilo narcisistico di poter abolire l'illusione e al tempo stesso sostenerla. Questa duplicità è espressione di un rovescio della medaglia e tuttavia si lascia afferrare, e dunque avanza mascherata, malgrado tutto, in un segreto che indica ma non svela. Questa grande fragilità dell'arte è preziosa. Lo si vede senza dubbio specialmente con la musica di cui il potere, se è ignorato, dà prova in tal modo di essere in grado di sostenere la sua stessa cancellazione.

Il *meraviglioso* dell'opera attiene a questa particolarità, a questa distanza riguardo ai miti e alle religioni; il fiabesco ricorre soltanto alle potenze intermedie che non sono quelle che si temono veramente, ma che ne custodiscono, sotto l'apparenza di una credenza *divertita* e di una critica di cui la parte sociale non è forse trascurabile, solo alcune insegne astratte. Così il libretto è nella sua necessaria semplicità, fatta anche di negligenza o di ingenuità, il sufficiente incitamento che permette di ricostituire il gravame assente dei nostri fantasmi – o, nella sua complessità confusa, il rumore e il furore delle nostre passioni, piuttosto che esse stesse.

L'artificio dell'opera diventa il misterioso bagliore di una connivenza dove talvolta parole e musica hanno la grazia furtiva che smonta la certezza degli ideali. Nessun'opera perviene al *sorriso* del San Giovanni Battista di Leonardo da Vinci, come *Il Flauto Magico*.

E non è forse perché custodisce un'intenzione iniziatica, e si volge discretamente all'esoterismo? All'inverso, se Wagner si accosta al crepuscolo degli dei, non rifiuta per questo il sostegno ideologico dei valori consacrati. In questo senso *Parsifal* è esemplare, e proprio perché punto d'arrivo di tutta l'opera. La musica, innanzitutto, raggiunge un tale grado di mortificazione che corrisponde interamente alle continue effusioni di colpevolezza del testo. Questo conveniva prima di tutto alle facili contrizioni di un pubblico agiato. Ma il deviazione al riguardo del cristianesimo, venendo in effetti da Schopenhauer, provoca, per un *decalage* che conserva ugualmente un'aria di famiglia, lo stesso malessere di due colori che stridono per la loro eccessiva vicinanza nello spettro. Qui, il sacro provoca una diplopia. Non si tiene a mente del cristianesimo che il giogo del peccato, che la colpevolezza, morbosa nell'essere così isolata, e che il sacrificio, aberrante per il dover sempre essere compiuto; così si ritrova il procedimento dell'abolizione del voler-vivere; e come ha perfettamente rimarcato Marcel Beaufils,²³ in *Parsifal* la redenzione è totalmen-

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

23 M. Beaufils, *Introduzione a Parsifal di Richard Wagner*, Ed. Aubier, Paris 1964.

te misconosciuta, poiché non si ottiene una volta per tutte col sacrificio divino: l'opera si conclude con l'invocazione di una "redenzione del redentore"; il pentimento (di Kundry nel caso specifico) non può dunque avere effetti; la salvezza dipenderà soltanto dalla trasmissione dei meriti da essere a essere, tale la *comunione dei santi*, grazie alle sole virtù di un "puro", e dei tormenti a venire. Inoltre, Parsifal, di cui niente attesta che la sua saggezza gli abbia evitato l'esperienza della carne, resta accanitamente diffidente nei riguardi della donna, e diventa il salvatore del padre, con un intento revanscistico (si sa che questo fantasma suppone l'augurio di una disgrazia per dominare meglio la vittima). Questa prospettiva gnostica, questo sfiorare le ideologie che diventa irresistibilmente un'ascesi, non poteva che suonare falsa alle orecchie di Nietzsche: l'artificio non conveniva proprio al *riso*, *affermativo*, che doveva spazzar via tutte le forme di rimorso, i resti del sacrificio, e le fanciullaggini. Ma qui entriamo in una nuova zona di capovolgimenti. Bisogna ora gettare nel gioco la conclusione stessa della teoria delle pulsioni, cioè la loro opposizione di vita e di morte. Un tale interiorizzazione la cui necessità logica apparve chiaramente a Freud, si contrappone a tutti i nostri fantasmi che rigettano la morte fuori di noi, e pertanto, ogni mito, imbastito sul sacrificio che propone la cancellazione della sofferenza e del male attraverso il riscatto di una colpa che si suppone li abbia causati, e l'abolizione della morte in vista di una vita futura. Non basta tuttavia mettere faccia a faccia queste pulsioni antagoniste. Il narcisismo si spende anche in questo scontro nella contemplazione di un'immagine mortifera del doppio, intrattenendo l'illusione di sormontare attraverso lo stesso potere l'estrema contraddizione di una morte mantenuta e tolta.

Questo punto centrale e originario sembra non poter essere avvicinato che attraverso una fissazione sulla pulsione. La rigorosa risalita che può proporsi di raggiungere un'astrazione vivente, evoca irresistibilmente la celebre dichiarazione di Freud: «La dottrina delle pulsioni è, per così dire, la nostra mitologia. Le pulsioni sono entità mitiche, grandiose nella loro indeterminatezza»²⁴. È per il tramite della musica, potremmo dire, che la pulsione prende un rilievo mitico esemplare; da "finzione" qual è nella teoria psicanalitica (Jacques Lacan) vira al mito per il fatto stesso che trova una funzione differente sostituendosi a tutte le idealizzazioni, superate o rese intercambiabili. Forse è per questo che l'opera non offre nei suoi libretti che un'esposizione schematica di situazioni concernenti l'amore, l'odio, la morte, la sofferenza, come se fossero rimosse in favore di questa sostituzione musicale dove si rivelerebbe il movente stesso del mito. Parimenti una certa complicazione nella trama del racconto che sfiora la confusione per chi non ne segue l'ingranaggio, proviene dalla combinazione di queste congiunture-tipo afferrate senza preparazione psicologica più vicino al loro supposto potenziale drammatico.

La presa pulsionale della voce si presenta indubbiamente come la colata sonora, la vibrazione acustica ininterrotta, dispiegata nella sua progressione, e che *si dà come oggetto e causa del desiderio: si costruisce così l'illusione dove questo deve cadere in trappola*, gli oggetti ideali essendo stati *ricondotti* a non essere altro che l'energia e l'instabilità della pulsione. Improvvisamente il giubilo che ne risulta resta virtualmente inesauribile poiché

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

²⁴ S. Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Gallimard, Paris 1932, p. 130, secondo la traduzione di Laplanche e Pontalis in *Vocabulaire de la psychanalyse*, trad. It. *Enciclopedia della psicoanalisi*, vol. II, Laterza, 1968. (NdT)

il desiderio è rilanciato senza tregua dall'oggetto senza presa possibile, sebbene molto determinato nella sostituzione. Si sarà riconosciuto con la voce così contornata, *l'oggetto di prospettiva*. Tuttavia, non inganniamoci, se la voce dà accesso alle metafore della pulsione ciò è possibile soltanto per il *funzionamento* degli elementi di un sistema di *significanti*: sono loro che servono da *trappola per il desiderio*. La musica trama la sua illusione concretizzando le sostituzioni in capo alla pulsione.



Kundry in *Parsifal* di Richard Wagner, regia di Romeo Castellucci, Bologna 2014. © Photo Luca del Pia

La presa pulsionale della voce si presenta indubbiamente come la colata sonora, la vibrazione acustica ininterrotta, dispiegata nella sua progressione, e che si dà come oggetto e causa del desiderio: si costruisce così l'illusione dove questo deve cadere in trappola, gli oggetti ideali essendo stati ricondotti a non essere altro che l'energia e l'instabilità della pulsione. Improvvisamente il giubilo che ne risulta resta virtualmente inesauribile poiché il desiderio è rilanciato senza tregua dall'oggetto senza presa possibile, sebbene molto determinato nella sostituzione. Si sarà riconosciuto con la voce così contornata, *l'oggetto di prospettiva*. Tuttavia, non inganniamoci, se la voce dà accesso alle metafore della pulsione ciò è possibile soltanto per il *funzionamento* degli elementi di un sistema di *significanti*: sono loro che servono da *trappola per il desiderio*. La musica trama la sua illusione concretizzando le sostituzioni in capo alla pulsione.

Occorre, qui, rendere conto delle corrispondenze di questi sistemi. Abbiamo da un lato il linguaggio, con la sua doppia articolazione, i suoi elementi discreti, il suo uso nel proces-

so secondario, la sua comunicazione digitale (per riprendere la classificazione di Gregory Bateson e Paul Watzlawick)²⁵, che possiamo chiamare “sistema di articolazione digitale” – la cui articolazione degli elementi tra loro è di questo tipo, e da un altro lato il sistema dei significanti la cui organizzazione risponde più spesso al processo primario che si stabilisce nelle forme continue (opposte al discontinuo), e costituisce la comunicazione analogica (o “sistema di assemblaggio analogico”).²⁶ I due sistemi hanno questo in comune: ubbidiscono, l'uno come l'altro – sebbene diversamente – alle leggi di articolazione della metafora e della metonimia.²⁷ Se il giubilo estetico è legato a un'oscillazione metaforico-metonimica, questa è possibile soltanto per le relazioni, per le sostituzioni e metafore, costruite dunque su un'eterogeneità tra i due sistemi.

Per ciò che riguarda la voce, e più precisamente il canto, il fatto di situarli *tra corpo e linguaggio*, definisce i poli tra i quali si crea il gioco tensionale delle trasposizioni della musica: dentro il corpo, con le sue immagini, le sue forze presenti nella voce che ha la sua *carne*, la sua “grana” (Roland Barthes), i suoi scivolamenti, il suo *porto*, nel continuo della sua materia sonora – in metafora della pulsione, e, *d'altra parte*, ciò che non è il linguaggio stesso, ma un sistema organizzato secondo uno “schema potenziale di doppia articolazione”²⁸, che più che in ogni altra arte offre l'illusione di essere composto dei significanti di linguaggio, – metafora dell'oggetto-significante del desiderio. Nell'oscillazione tra questi poli la voce è la vibrazione che dà il piacere di *sentire*.

Ma ecco una *coda*, come in musica. Se la voce è di carne e di senso, esiste in quanto *medium* tra i corpi e i fantasmi che li riguardano; e se il sesso regge questa relazione, allora porta con sé la seduzione, o lo stupro, la fecondazione, e il prodotto che ne risulta, il bambino generato di uno o l'altro dei partner, nel crogiolo della nostra vita immaginaria.

25 P. Watzlawick, J. Helmick-Beavin, D. Jackson, *Une logique de la communication* (1967), Seuil, Paris 1972.

26 Cfr. G. Bateson, *Dove gli angeli esitano. Verso un'epistemologia del sacro*, Adelphi, Milano 1989. «Per quanto fini siano le maglie della nostra rete descrittiva, i dettagli più minuti sfuggiranno sempre alla descrizione. [...] perché in linea di principio il meccanismo della descrizione... è digitale e discontinuo, mentre le variabili immanenti nella cosa da descrivere sono analogiche e continue. Se invece il metodo di descrizione è analogico, scopriremo che nessuna quantità può rappresentarne un'altra con precisione: ogni misura è, sempre e inevitabilmente, approssimata». (NdT)

27 Cfr. G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1989. «L'informazione che noi acquisiamo per via visiva... dev'essere stata costretta a divenire voce». «Il 'discreto', l'“analogico”, l'“iconico”, il “metaforico”, e tutti gli altri metodi di codificazione sono sussunti sotto quest'unico titolo. Quello che i grammatici chiamano “sineddoche” è l'uso metaforico del nome di una parte in luogo del nome del tutto». (NdT)

28 R. Barthes, *Répétitions*, in «Musique en jeu», n. 9, novembre, Seuil, Paris 1972.



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

Giovanni Iorio Giannioli

ABSTRACT

Una robusta tradizione ermeneutica insiste nel ritenere che – nel rapporto tra gli esseri umani e le opere d'arte – ci siano aspetti che non sono suscettibili di spiegazioni razionali del tipo, per esempio, di quelle che valgono per i processi fisici, le sezioni geologiche, i sintomi delle malattie. Questo carattere particolare delle opere artistiche sarebbe diventato ancora più evidente con l'emergere dell'astrattismo e – per quello che riguarda il teatro – col progressivo abbandono del testo e la rinuncia programmatica a rappresentare qualcosa. In questo lavoro, dopo avere discusso i limiti degli strumenti psicoanalitici e semiologici nell'affrontare questo problema, provo a mostrare quale possa essere l'utilità delle scienze cognitive e delle odierne teorie della comunicazione umana, analizzando un caso specifico di "messaggi senza significati": quello della musica.

Una robusta tradizione ermeneutica insiste nel ritenere che – nel rapporto tra gli esseri umani e le opere d'arte – ci siano aspetti che non sono suscettibili di spiegazioni razionali del tipo, per esempio di quelle che valgono per i processi fisici, le sezioni geologiche, i sintomi delle malattie. Questo carattere particolare delle opere artistiche sarebbe diventato ancora più evidente con l'emergere dell'astrattismo e – per quello che riguarda il teatro – col progressivo abbandono del testo e la rinuncia programmatica a rappresentare qualcosa. In questo lavoro, dopo avere discusso i limiti degli strumenti psicoanalitici e semiologici nell'affrontare questo problema, provo a mostrare quale possa essere l'utilità delle scienze cognitive e delle odierne teorie della comunicazione umana, analizzando un caso specifico di "messaggi senza significati": quello della musica.

Prologo 1 - Le domande

«Si possono comprendere gli spettacoli?»

Nel 2004, nel suo studio sull'estetica della performance (Fisher-Lichte, 2016, p. 267), Erika Fisher-Lichte ha sollevato esplicitamente una domanda del genere, proprio al culmine di una riflessione sul significato e sugli effetti del teatro contemporaneo. La domanda – così esplicita e diretta – è quasi imbarazzante, perché se la risposta fosse radicalmente negativa avremmo allora che gli spettatori (ma anche l'autore, gli attori, tutti gli astanti) sarebbero convenuti nel luogo dello spettacolo per partecipare a qualcosa che – per sua natura – non può essere afferrato, fatto proprio, penetrato, fruito pienamente.



Che molti aspetti dell'arte contemporanea non siano intellegibili è per altro un luogo comune, nel discorso e nella convinzione ordinaria di molti non specialisti. Più strano potrebbe sembrare il fatto che un interrogativo del genere venga posto da una studiosa del rango della Fisher-Lichte, impegnata a ragionare sulle arti teatrali da più di mezzo secolo. Ancora più difficile potrebbe sembrare il fatto di dover riconoscere – con Fisher-Lichte – che la risposta alla domanda «si possono comprendere gli spettacoli?» è necessariamente *negativa*: gli spettacoli sono in gran parte *incomprensibili*, perché gli aspetti non legati alla rappresentazione di qualcosa, ma alla pura “presenza” (cioè alla mera percezione, o

all'esperienza estetica che produce effetti sul corpo, senza arrivare all'intelletto) non sono *decodificabili*, cioè non sono esprimibili mediante un linguaggio (Fisher-Lichte, 2016, pp. 276-277).

Una conclusione del genere – è bene notarlo – presuppone che “comprendere” qualcosa (uno stato, un evento o un processo) equivalga a “riuscire ad esprimerlo in una forma proposizionale”; ed è dubbio, in effetti, che un'operazione del genere riesca, quando la cosa da comprendere riguarda una sensazione, un affetto, l'immersione in una certa atmosfera o una specifica condizione del corpo; percezioni che potrebbero non raggiungere il livello della consapevolezza e dell'elaborazione cosciente.

Ma un dubbio rimane: possiamo ancora ammettere, per quanto noi ne sappiamo del corpo e della mente, che la comprensione sia qualcosa che appartiene soltanto all'*intelletto*, e che le attività cognitive si arrestino, sulla soglia dell'indicibile?¹

Anche Fisher-Lichte è portata a riconoscere che le sensazioni e le affezioni emergenti da processi puramente percettivi (quando sono almeno avvertite, malgrado non siano esprimibili in una forma linguistica) devono essere considerate come *stati della coscienza* che hanno *significati* (Fisher-Lichte, 2016, p. 245). Ma allora, anche ammesso che quegli stati non rinviino a nulla di altro (tranne il fatto di presentarsi come tali), se essi possiedono un significato (come Fisher-Lichte ammette) ne consegue che il loro dominio costituisce comunque un *campo semantico*.

Di più, Fisher-Lichte è incline ad ammettere che anche le percezioni inconscie siano in grado di influenzare le nostre reazioni (Fisher-Lichte, 2016, p. 244); si apre allora la possibilità di inferirne il ruolo, dall'analisi dei comportamenti che esse contribuiscono a determinare. In un quadro del genere, la “comprensione” di uno spettacolo (nel senso che cercheremo più avanti di abbozzare) potrebbe essere assolutamente possibile, ed essere accolta anche a livello teorico (sempre ammesso che si diano ipotesi esplicative adeguate, circa i processi – consci o inconsci – che determinano particolari reazioni).

Siamo allora in grado di delimitare il problema che vogliamo affrontare: quali attività cognitive sono all'opera, nelle relazioni che si instaurano in un evento teatrale, tra coloro che lo hanno concepito, allestito e promosso, e tutti quelli che sono lì convenuti? Possiamo immaginare che le relazioni che si instaurano in un evento del genere siano analizzabili con gli stessi strumenti che si utilizzano – più in generale – nello studio della *comunicazione* tra gli esseri umani? E che, dunque, le attività cognitive che sono in gioco nella “comprensione di uno spettacolo” sono quelle – né più né meno – che sono all'opera quando agiamo comunicativamente con un certo interlocutore? E che sono all'opera quando costui reagisce a sua volta, cambiando il suo stato e – magari – comunicando a

1 Hans Gadamer, riferendosi alla pittura astratta, le attribuiva un “linguaggio ammutolito”; ammetteva però che quelle forme e quei colori, privati di ogni riferimento, continuano a risuonare in noi, come «una specie di musica oculare» (Gadamer, 1986, p. 138). Valentina Valentini (riflettendo sullo sganciamento della pura vocalità dal linguaggio verbale, tipico di molto teatro del secondo Novecento) commentava che «l'ammutolire della parola [...] potrebbe anche non significare, non avere nulla da dire» e, ciononostante, «l'indistinto, il corporeo, il balbettio potrebbero [...] annunciare l'approssimarsi di un linguaggio rinvigorito dall'attraversamento corporeo, una parola carica di valori musicali, ritmici, sensoriali, che sia riconoscibile e portatrice dell'esperienza interiore» (Valentini, 2012, p. 31; vedi anche Valentini, 2007, pp. 51-52).

sua volta qualcosa?

In un certo senso, è addirittura ovvio che sia così: il dominio della comunicazione è talmente ampio, soprattutto nella nostra specie, da far ritenere quasi impossibile che un'attività svolta da esseri umani, che implica una interazione tra loro, non ricada in quel preciso dominio. Tuttavia – negli studi sul teatro, sulle performance e sulle altre arti dello spettacolo – i risultati e gli avanzamenti acquisiti negli ultimi trent'anni nell'ambito della cognizione e delle teorie della comunicazione stentano ancora ad affiorare e ad essere utilizzati con disinvoltura da studiosi e critici². Proprio in questa direzione, noi cercheremo invece di incamminarci, in quello che segue.

Prologo 2 – I periodi

Gli storici – delle società, dei rapporti economici, delle credenze religiose, delle inclinazioni filosofiche, delle letterature, delle arti figurative, del teatro, della musica, delle scienze e delle tecnologie – amano in genere le periodizzazioni. Fissare i tratti caratteristici di un certo periodo, rispetto ad altri, mette a disposizione uno strumento utile, per dare ordine e incasellare accadimenti, stili, opinioni, occorrenze, legami o successioni.

Naturalmente, come sempre succede in ogni tassonomia, anche un'ottima periodizzazione può mostrare elementi di debolezza, arbitrarietà, forzature, caratteri ambigui e incerti confini. Anzi, proprio sugli elementi che contraddistinguono un determinato periodo (rendendolo diverso e specifico) possono sorgere dubbi e discussioni accanite. Tipica, sotto questo profilo, è la diatriba sugli elementi di *continuità* e di *rottura* che un certo passaggio potrebbe ammettere (oppure richiedere), per qualificarsi come frontiera di una svolta epocale. Così come è tipica l'enfasi posta – alcune volte – su differenze che potrebbero essere non essenziali; un'enfasi che ha spesso una funzione retorica: quella di affermare la presunta originalità di un certo insieme di posizioni, per proporlo come novità genuina, assoluta. Così, da quando Thomas Kuhn ha proposto la sua idea delle "rivoluzioni scientifiche" (Kuhn, 1962), in diversi campi della cultura umana le presunte "svolte paradigmatiche" si sono moltiplicate, almeno nelle presunzioni dei proponenti e dei sostenitori. In verità, malgrado il termine "nuovo" abbia un indubbio valore di sollecitazione (evocando ciò che non è scontato e risaputo), la storia della cultura umana potrebbe avere ritmi più lenti, rispetto a quelli immaginato dagli "innovatori".



2 Valga per tutti, come esempio di questo disinteresse per l'approccio cognitivo, la parte terza ("Le condizioni della ricezione") della minuziosa analisi degli spettacoli di Patrice Pavis (Pavis, 2004): tra la modalità di trattamento delle informazioni che gli spettatori possono raccogliere nel corso di uno spettacolo, Pavis elenca l'approccio *psicologico/psicoanalitico*, quello *sociologico*, quello *antropologico*. Nessun riferimento alla *pragmatica*, ai risultati del *cognitivismo* e della *psicologia evolutivista* contemporanea. Diversa è in parte la situazione nel mondo anglosassone; basterà qui citare (McConachie, Blair, 2014) e (Blair, Cook, 2016). Più orientato ad analizzare le connessioni con le neuroscienze è (Falletti, Sofia, Jacono, 2016), risultato dei "Dialogues between Theatre and Neuroscience", avviati nel 2009 nell'Università Sapienza di Roma. Già nel 1985 Marco De Marinis segnalava del resto «resistenze piuttosto forti» negli studi sul teatro, rispetto all'approccio cognitivista; e riferiva queste resistenze a una diffusa opposizione ai modelli generali (d'impianto scientifico, o genericamente "razionalistico"), nelle analisi dei «processi ricettivi dello spettatore del teatro» (De Marinis, 2008, pp. 354-355).

Ciò premesso, veniamo rapidamente al teatro. Veniamoci, per chiarire che – mentre ci accingiamo a discutere un aspetto particolare del teatro contemporaneo (o almeno di una sua parte esemplare, consistente nella sua presunta “de-semantizzazione”), non ci interessa stabilire se questo aspetto sia paradigmatico, così da segnalare una cesura epocale. Per essere espliciti: ci sembra ovvio che la forma drammatica non costituisca più – ai giorni nostri – una forma assolutamente necessaria per il teatro; ma sull’idea che questa condizione si sia affermata soltanto nell’ultimo quarto del secolo XX, o che sia in qualche modo una condizione destinale (tale da rendere per il futuro improponibile la stessa forma drammatica, se non come fatto residuale) condividiamo serie perplessità.



Xanti Schawinsky: *Step dance versus step-machine* (1926)

Ciò detto, resta il fatto che qui ci interessa valutare proprio la crisi (o l’abbandono) del testo; sotto un profilo specifico: quali tipi di attività cognitive sono all’opera (in luogo di quelle che riguardano la comprensione e l’interpretazione di un testo, o di un proferimento verbale), quando partecipiamo a un evento nel quale la *fabula* è scomposta (o addirittura assente) e la presenza della voce ha al massimo la funzione di un suono, di un rumore, di una atmosfera, non più quello di esprimere sensi e significati, estensioni e intensioni, tramite il linguaggio ordinario.

Del resto – come ha notato Jean-Pierre Sarrazac – la crisi della *fabula* non è cosa recente (Sarrazac, 2005, p. 78 sgg.). Emerge già all’epoca dei Lumi, quando la linea del dramma è spezzata in *quadri*, che mettono in secondo piano la continuità dell’azione, privilegiando

frammenti e focalizzazioni: i *tableau*, appunto, tavole separate tra loro, portatrici di un senso specifico. E, come è noto, proprio sulla “crisi della forma drammatica” insisteva nel 1956 Péter Szondi, allievo di Lukács e paladino d’un teatro epico (Szondi, 1962). Szondi assegnava al 1880 l’inizio di questa crisi; però, piuttosto che riferirla al venire meno del *contenuto* del dramma, la riferiva alla *forma* (inadeguata, a suo dire, ai nuovi contenuti). Qui, non c’è ancora una *crisi del riferimento semantico*, ma una trasformazione del dramma “assoluto” (o del dramma *nella* vita, come lo chiama Jean-Pierre Sarrazac), al dramma *della* vita: alla tragedia umana, che non si compie in una giornata fatale (come nel dramma assoluto), ma copre l’intera esistenza (Sarrazac, Naugrette, 2007, p. 11).

Non è di queste “crisi” che vogliamo occuparci, ma di una “crisi” più recente: quella che è riferibile alla penetrazione aggressiva, molto potente, di arti e di corpi alieni, *dentro* al dramma: spazi digitali, mere virtualità, frammenti interattivi, installazioni, trasparenze, rumori, giochi di luce, video-arte, prodotti artificiali e tecnologici, esibizione di carne, protesi, stringhe verbali deprivate di senso, sfide alla logica, disgregazione dei rapporti causali, collasso del significato e del senso³.

Ecco: quand’anche queste *invasioni* non mettano capo a un nuovo paradigma (e la continuità sostanziale del dramma non sia in discussione)⁴, il fatto stesso che il loro utilizzo miri a produrre *effetti* (più che a trasmettere contenuti proposizionali) pone il problema del loro significato esperienziale e cognitivo, per coloro che si espongono ad esse. Per cercare indizi, in questo ambito, dobbiamo partire da lontano: ricordando quale sia stato il ruolo del *lògos*, nella nascita del teatro e nei suoi sviluppi moderni.

Egemonia del lògos

Per oltre duemila anni, gli elementi essenziali di una teoria dell’enunciazione (quanto alle regole del proferimento e dell’azione teatrale) hanno potuto essere ricondotti, con buoni argomenti, a pochi passaggi del *corpus* aristotelico.

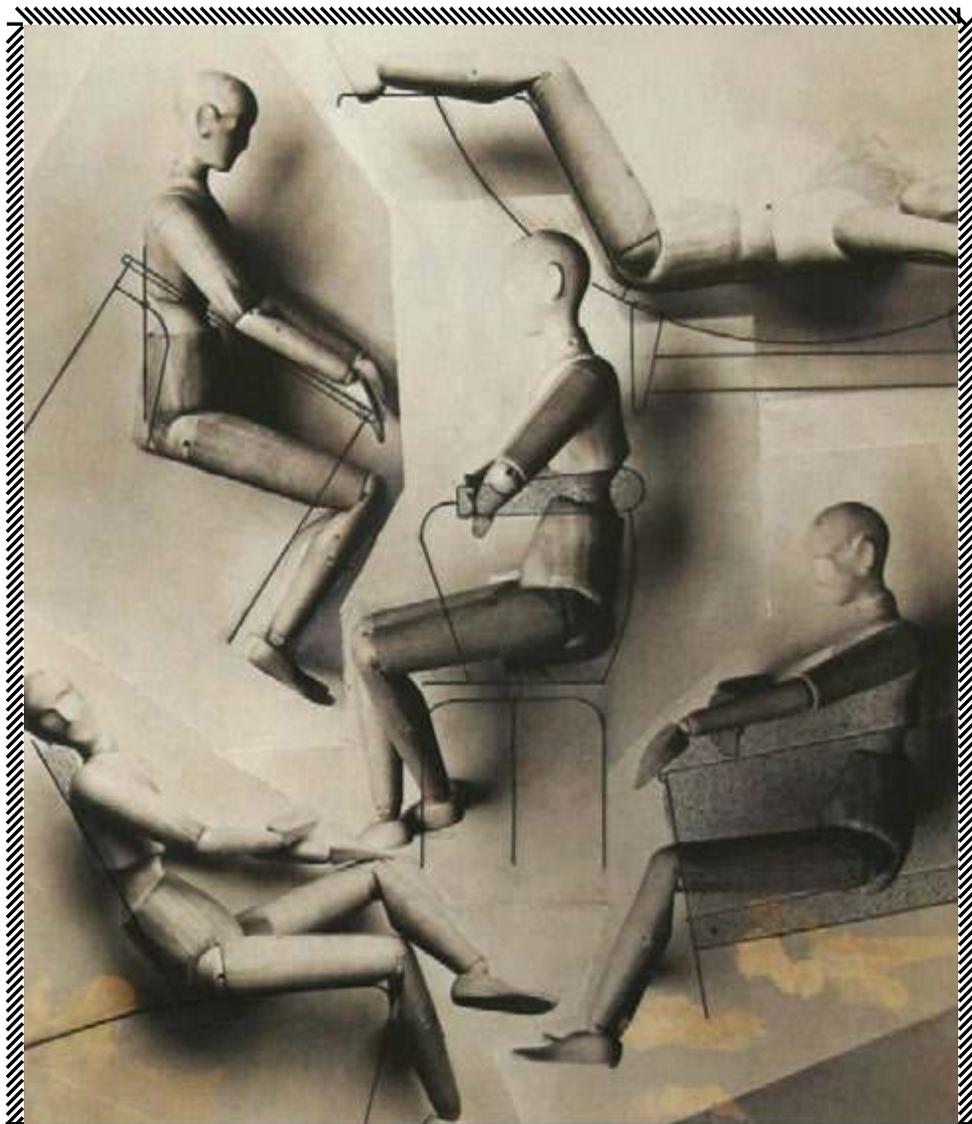
Nella *Poetica*, Aristotele affronta il tema nei capitoli 19 e 20 (con un prolungamento nel 22). Nel capitolo 19, si limita però ad avvertire che l’ignoranza sui fondamenti della recitazione e dei suoi obiettivi non può essere imputata alla poetica (la quale non riguarda – in senso stretto – questo ambito pratico); mette così le mani avanti – per così dire – se lui stesso non sviluppa qui l’argomento. Nel capitolo 20, Aristotele elenca e definisce i “suoni della voce” che compongono il discorso (un’*unità compiuta*, quest’ultima, *dotata di significato*). Tra questi “suoni”, le parti più minute sono *prive di significato* (la lettera, la sillaba, la congiunzione e l’articolazione); le parti più complesse (il nome e il verbo, e le loro declinazioni) sono invece quelle in grado di esprimere qualcosa, perché dotate di significato. Infine, nel capitolo 22, Aristotele distingue l’enunciazione solenne da quella triviale, l’enigma dal barbarismo, il chiaro dal ridicolo; tuttavia, piuttosto che alla *voce*, riferisce queste distinzioni al *testo*, alla sua costruzione, allo svolgimento letterario dei fatti.

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

3 «L’ipotesi che proponiamo è che una parte significativa del teatro del nuovo millennio declini le sue “drammaturgie dei corpi diffuse”, senza alcuna gerarchia tra organico e inorganico, tra reale e virtuale» (Valentini, 2016, p. 131).

4 Cfr., per esempio, (Sarrazac, Naugrette, 2007, pp. 16-17).

L'enunciazione – in questo senso subordinato – deve essere “appropriata”; ed è appropriata quando si adegua al *testo* (al filo del discorso), e quest'ultimo ai *fatti*. È la scelta dei fatti, e della loro concatenazione, ciò che è in grado di provocare il piacere in chi assiste, oppure la compassione, la paura, l'ilarità, altri moti dell'anima. L'enunciazione, e tutti gli altri aspetti dell'azione scenica, sono dunque sottomessi al *significato* del testo; risultano “appropriati”, se contribuiscono a farne cogliere il significato, cioè la concatenazione dei fatti che il testo (inventa o) rappresenta.



Charlotte Perriand: *Etude ergonomique des sièges adaptées aux position du mannequin* (1928)

Nella *Retorica*, l'elocuzione è oggetto specifico del libro terzo. Però, già nel secondo capoverso del libro, Aristotele ammette che un aspetto specifico dell'enunciare – la declamazione – “non è stato ancora sviscerato”.

La declamazione riguarda la voce, cioè come ci si debba servire di essa per ciascuna passione: ad esempio quando debba essere forte, quando debole e quando media; e quali intonazioni debba avere, se quella acuta, quella grave o quella media; e a quali ritmi a seconda di ciascun caso. Tre sono infatti gli scopi a cui si mira, riguardo ad essa: il volume, l'armonia e il ritmo. Quelli che li raggiungono ottengono per lo più le vittorie nei dibattiti, e come nei teatri al giorno d'oggi gli attori hanno maggior successo dei poeti, così anche nei dibattiti politici accade una cosa analoga, a causa del decadimento morale dei cittadini (*Reth.* 1403 b, trad. it. in Aristotele, 1961, p. 168).

Dopo questo accenno pessimistico all'etica della *pólis* (che qui risulta inversamente proporzionale alle astuzie retoriche dei declamatori di professione), nei successivi capitoli Aristotele torna ad occuparsi dell'enunciazione *scritta*, cioè della forma efficace del discorso *a prescindere dal suo proferimento*. E, presumibilmente, trascura la declamazione rispetto all'enunciazione, perché la separazione tra la cultura parlata e quella scritta si era andata affermando da poco, nelle scuole dell'Attica; da appena mezzo secolo, o poco più, rispetto agli anni della formazione di Aristotele, al suo ingresso nell'Accademia, alle sue prime riflessioni critiche sull'arte della retorica (*il Grillo*). È dunque ragionevole che la teoria dell'enunciazione riguardi qui il testo *scritto*, nel presupposto che l'enunciazione debba essere adeguata al significato e agli obiettivi del discorso; e che la declamazione risulti a sua volta appropriata, ed efficace, quanto più sia in grado di comunicare quel preciso significato e quegli obiettivi specifici. Del resto, la polemica – tutta politica – con i sofisti doveva corroborare nel grande stagirita un'estrema diffidenza, per i discorsi o i proferimenti che non avessero alcun corrispettivo nei fatti, sia pure immaginati.

È ben vero che l'arte della retorica, col passare dei secoli, divenne addirittura una *Istitutio* (Marco Fabio Quintiliano, I secolo d.C.), poi un'*arte liberale* (Marziano Capella, V secolo d.C.) ed infine una vera e propria *scienza dell'argomentazione* (Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, 1958). Così come è vero – a proposito degli schemi melodici dell'emissione vocale – che già nella riflessione sui “modi” del canto gregoriano Guido d'Arezzo postulava un rapporto diretto tra questi e le *emozioni* (*Micrologus disciplinae artis musicae*, 1026). Così come è vero che già dal XVIII secolo l'*arte della recitazione* ha iniziato a distinguersi da quella oratoria (Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, 1728).

Del resto, già nel *Simposio* e nel *Fedro* platonici, più che all'oggettiva potenza dei fatti e alla logica degli argomenti il successo di un atto comunicativo era riferito alla *seduzione*, al *fascino*, al *valore erotico* dei parlanti; oppure, alle disposizioni di chi ascolta, alle sue propensioni, alle aspettative o credenze. Tuttavia, quale che risulti in effetti il contributo di questi elementi extra-linguistici nella comunicazione ordinaria, politica, scientifica, letteraria o drammatica, per oltre due millenni è rimasto sostanzialmente accettato il presupposto che il *contenuto concettuale* di un atto di comunicazione (il suo significato, e il suo senso, espressi in una forma verbale o ridicibili a questa) è dirimente, quanto alle intenzioni del locutore e al successo effettivo dell'atto. Con la “svolta linguistica” (Frege,

1884) e con l'affermarsi dell'idea secondo la quale l'intera semiologia può essere considerata come una parte della linguistica (Barthes, 1964), questa impostazione ha continuato a prevalere, per buona parte del secolo scorso⁵.

Bücherverbrennungen

Come abbiamo già anticipato nelle premesse, a due millenni e mezzo dalla nascita del teatro classico è accaduto che sia venuto meno in molti casi il presupposto logo-centrico, e che alcuni aspetti extra-linguistici (o para-linguistici) dell'azione teatrale siano arrivati (a volte) a prendere il sopravvento⁶. Gli esempi sono moltissimi e noti. Bisognerà citarne qualcuno, come spunto e parametro del nostro ragionamento.

Possiamo considerare, come primo esempio, il molto citato *A Letter For Queen Victoria* di Robert Wilson (1974). Qui, viene messo in scena un "dialogo" (volutamente) privo di significato, tra l'autore e un ragazzo autistico: questo "dialogo" consiste soltanto nell'emissione di suoni privi di significato, che sembrano avere un valore puramente musicale (essendo accompagnati, del resto, dalla percussione di pezzi di legno). In altri momenti dell'opera, i proferimenti del ragazzo sono parole ripetute ossessivamente, ormai private di denotazione. Altri nove attori entrano in scena a loro volta, recitando frammenti di conversazioni ordinarie, prive tra loro di qualsiasi coerenza. Il "personaggio" principale dell'opera è in definitiva il linguaggio, che risulta però *polverizzato*, quanto al contenuto semantico e alla consistenza sintattica.

Ein Sportstueck di Elfriede Jelinek (1998) può funzionare da secondo esempio. In questo caso, tutta la partitura è programmaticamente musicale, costruita su una tessitura di citazioni desunte dalla letteratura *pop*, dalle *soap opera*, da testi di Kleist e von Hof-



5 Adriana Cavarero ha contestato la priorità astratta del *lògos*, rispetto alla vocalità che lo esprime. Nella prima parte di un saggio del 2003 – intitolato appunto "Come il *lògos* perse la voce" – Cavarero ha ricordato che in Aristotele il *lògos* è *phonè semantichè*, laddove l'accento è posto proprio sull'aspetto semantico dell'espressione sonora, che fa della voce umana qualcosa di ontologicamente diverso dal grugnito animale. Ma la voce, per Cavarero, è un tratto di identità, di unicità, è un veicolo molto potente di affetti e intenzioni; si tratterebbe dunque di ribaltare la priorità del pensiero, rispetto alla parola; e questo avviene, infatti, nella voce dell'arte: «c'è un campo della parola dove la sovranità del linguaggio si arrende a quella della voce. Si tratta, ovviamente, della poesia» (Cavarero, 2003, p. 16). Nel propugnare un punto di vista che riconosca il carattere unico e individuale della voce, Cavarero prende le distanze da quelle teorie che – pur riconoscendo l'importanza della grana vocale, come snodo essenziale tra il corpo e il discorso (Barthes) – trascurano l'aspetto della *singularità* della voce, cioè la *centralità dell'individuo* (e, semmai, del genere). Più che dalla messa in questione della *priorità del contenuto concettuale* della comunicazione (rispetto alle modalità del proferimento), l'interesse di Cavarero è mosso dunque da una istanza politica: utilizzando la voce/parola, gli esseri umani non avrebbero inventato un mezzo potentissimo per *cooperare tra loro*; piuttosto, attraverso la voce/suono, a ogni individuo sarebbe concesso di *comunicare al mondo la propria unicità*. Una tesi – questa – orientata a sorreggere una *ontologia delle differenze*, che in nulla ci aiuta rispetto al problema che ci siamo qui posti: che ruolo hanno, nella comprensione di uno spettacolo, i suoi aspetti "para-teatrali", come l'emissione di suoni e rumori, che prescindono da un testo.

6 Richard Schechner lo ha teorizzato in modo esplicito, nel sesto dei suoi "assiomi", per *l'Environmental Theater*: «Il testo non deve essere né il punto di partenza né quello di arrivo di una produzione. Il testo può mancare del tutto» (Schechner, 1994, p. xli).

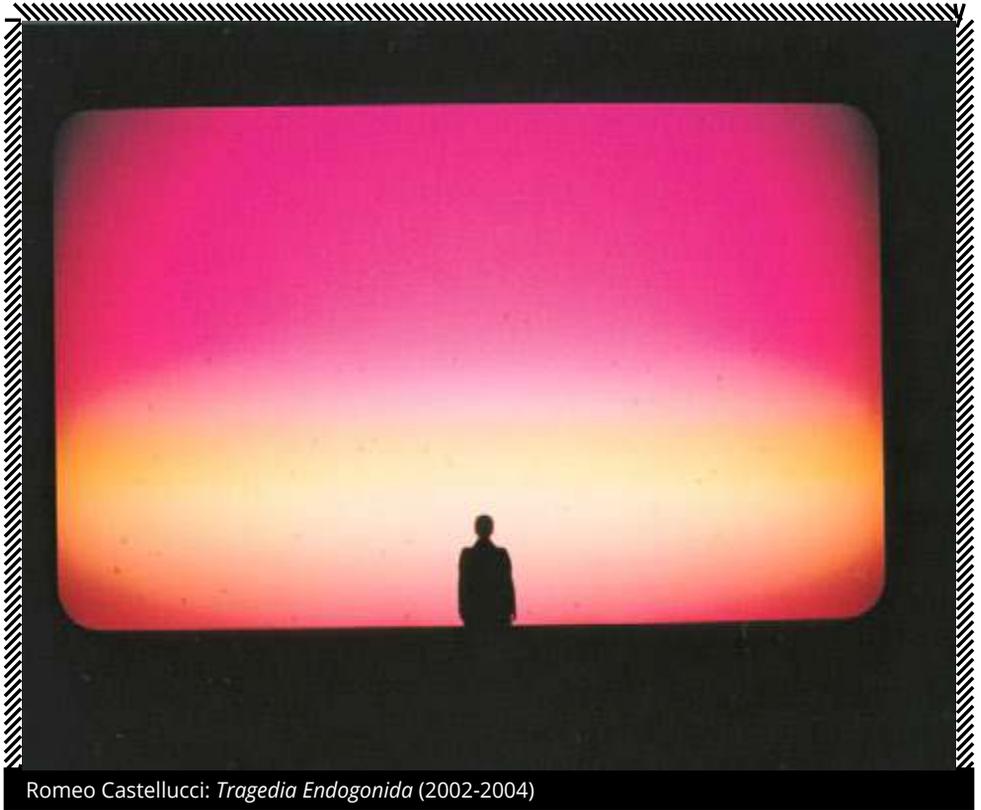
mannsthal, da istruzioni legate a pratiche sportive, da espressioni razziste, antisemite o sessiste. Lavorando sugli aspetti fonetici e sintattici di questo materiale sonoro, Jelinek ha costruito una partitura di base, alla quale il direttore dell'opera (Einard Schlee) ha aggiunto altre citazioni musicali e verbali, affidate all'esecuzione di un consistente gruppo di attori/danzatori. Il risultato (un'onda sonora e visiva, durata alcune ore, modulata dai reciproci assalti dei vari gruppi di performer) è alla fine dei conti un oggetto *privato di ogni aspetto semantico*; o, almeno, un oggetto nel quale resta ben poco dei singoli frammenti testuali, considerando l'opera nella sua interezza.



Robert Wilson – *A Letter For Queen Victoria* (1974)

Nella messa in scena del *Giulio Cesare* shakespeariano, ad opera di Romeo Castellucci (1997), la parte di Marco Antonio è affidata a un attore laringectomizzato. Durante l'orazione funebre, la voce stridente dell'attore è accompagnata dall'immagine endoscopica della sua gola, che si contrae per lo sforzo. E, per deformare anche la voce di Marco Giunio Bruto, rendendola più acuta, è previsto che l'attore che lo interpreta inali una dose di elio, prima di entrare in scena. Anche qui, la tensione che si viene a creare tra il testo originale e questa specifica occorrenza dello spettacolo allude al fatto che la comunicazione teatrale non è, per logica necessità, subordinata al testo, al significato delle parole, alla loro declamazione ordinaria. Si tratta, del resto, di un assunto sviluppato con sistematicità dalla Societas Raffaello Sanzio nella *Tragedia Endogonia* (2002-2004): gli undici episodi della *Tragedia* si aprono con un suono indistinto (una sorta di respiro, che è insieme umano, animale e cosmico). Poi, questo suono/rumore lascia spazio alla voce umana, che degenera presto in urla e lamenti. Il testo verbale sembra riprendere un ruolo, quando viene finalmente proiettato su uno schermo; però, mentre le immagini scorrono avanti, il

testo viene come "frullato", e la voce che lo sta leggendo si trasforma di nuovo in rumore⁷.



Romeo Castellucci: *Tragedia Endogonida* (2002-2004)

Infine, si può ricordare *The Skriker*, di Caryl Churchill (1994). Viene qui messa in scena l'origine stessa del linguaggio, secondo un mito nordico dell'Inghilterra. La fata Skriker, messa in scena dalla Churchill, si esprime in un idioma pre-verbale, pieno di musica e di sensualità, molto ricco di sibilanti e fricanti. Questa lingua vorrebbe essere magica e subliminale, adatta a una *chora*; appropriata cioè a quel ricettacolo materno e primordiale, che veniva evocato nella cosmogenesi antica e che è stato ripreso qualche decennio fa da Julia Kristeva, nella sua lettura di Mallarmé: «indifferente al linguaggio, enigmatico e femminile, questo spazio soggiacente allo scritto è ritmico, privo di vincoli, irriducibile a

7 Scrive a questo proposito Valentina Valentini: «Nella *Tragedia Endogonida* avviene una dislocazione della forma tragica dal piano semantico a quello delle materie espressive: al suono è affidato il compito di esprimere il *pathos* degli eventi, come lo sconquasso tellurico e i fremiti scomposti e incontrollabili di corpi colpiti da epilessia. Il suono è l'elemento che crea tensione, brivido, disturbo insopportabile. Sull'altro versante, la trama del silenzio: la tragedia dell'ammutolimento e del solipsismo. Fondare una mitologia contemporanea per la Societas Raffaello Sanzio ha significato costruire una scena smaterializzata, fatta di luce, suono, silenzio, canto, ma privata della parola. La maggior parte delle *dramatis personae* sono dotate di movimento, anche questo economizzato, ma non di parola: la scelta di non comunicare intelligibilmente marca la tragedia» (Valentini, 2016, p. 128).

una traduzione verbale intellegibile; è musicale, anteriore al giudizio» (Kristeva, 1974, p. 28, trad. mia). Ciò che risulta essere vero e originale – in quest’opera teatrale composta alla fine del secondo millennio – è insomma qualcosa di profondamente diverso, rispetto agli enunciati che corrispondono a fatti oggettivi, cui si riferiva Aristotele nella sua *Poetica* e nella sua *Retorica* del quarto secolo a.C.

Si potrebbe continuare, con decine d’esempi. Retrodatandoli semmai, se è vero che già Gordon Craig (*Art of Theatre*, 1911), Stanisław Ignacy Witkiewicz (*Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, 1923), Gertrude Stein (*Plays*, 1935), Antonin Artaud (*Le théâtre et son double*, 1938) e molti altri avevano già perorato la decostruzione dei testi e l’emancipazione dal linguaggio del teatro, concepito a quel punto come una *forma di presentazione* che può essere liberata dalla narrazione di fatti, dalla costruzione di intrecci e dalla espressione verbale di storie, stati o eventi. Proprio sull’emancipazione del teatro dal testo letterario ha insistito la riflessione di Hans-Thies Lehmann sul “teatro post-drammatico” (Lehmann, 1999), cui abbiamo già accennato nelle premesse⁸. Si tratta di un “paradigma” ben noto, perché convenga insistere.

Ventagli. Congedi

Più in generale, invece d’occuparci di aspetti tassonomici (oppure *normativi*), che individuino (o impongano) alcuni tratti caratteristici del teatro attuale (e, più in generale, delle *performance*), basterà osservare che le scene più accreditate, a noi coeve, presentano un ventaglio molto largo di offerte, lungo un *continuo* che vede, ad un estremo, opere che potrebbero ancora candidarsi a premi letterari (per esempio al premio Nobel, come accade sovente, nella sezione riservata alla *letteratura*); all’altro estremo, opere la consistenza letteraria delle quali è assente o marginale, e sono assimilabili piuttosto a una partitura musicale, a una coreografia, a una composizione di effetti luce, a drammaturgie sonore, a costruzioni di atmosfere dal significato impreciso, entro le quali si può solo *navigare* coi sensi. In questo largo ventaglio, tra i due estremi, c’è una moltitudine estremamente intricata di prodotti ibridi, per i quali il rapporto con linguaggio e col testo non sembra necessariamente antagonistico, ma nemmeno di subordinazione⁹. Tracciare discriminanti, per isolare la specifica “attualità” di un certo teatro, o di una certa *performance*, è sempre possibile; però, piuttosto che dar conto del carattere effettivo (e multiforme) della drammaturgia contemporanea (e dei suoi esiti), criteri selettivi di questo genere potrebbero rivelarsi – sotto il profilo logico – delle pure *definizioni* (dettate da pregiudizi estetici, sociali, filosofici), riducendo quella presunta *attualità* a una questione terminologica, a un truismo). E questo, si badi bene, senza negare affatto le cesure, le innovazioni, le trasformazioni e i rivolgimenti che la cultura e la tecnica dell’era contemporanea hanno indotto, in questo terreno specifico dell’espressione e dell’intelligenza umana.

Mi spiego meglio. Se dico per esempio: «è attuale (nella cultura artistica) soltanto ciò che

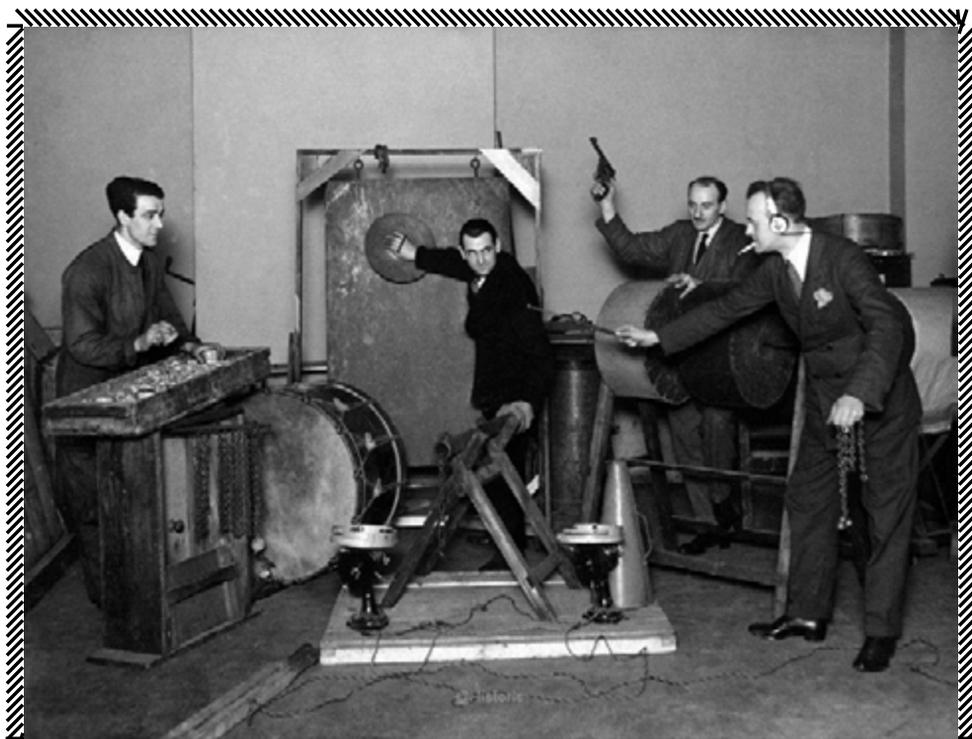
////////////////////

8 Sulle obiezioni a Lehmann, si vedano per esempio: J.-P. Sarrazac, “La reprise”, in (Sarrazac, 2007, pp. 7- 18) e (Plassard, 2012), tradotto per questo numero di *Sciami | ricerche*.

9 «Un continuum di eventi teatrali mescola una forma con l’altra: gli eventi pubblici e le manifestazioni (cioè l’impuro, la vita) <—> l’intermedio e l’*happening* <—> l’*environmental theater* <—> il teatro ortodosso (cioè il puro, l’arte)» (Schechner 1994, p. xix).

tiene conto delle tecnologie di ultima generazione, e ne è anzi uno specifico (ed esclusivo) prodotto», io ho introdotto un criterio fortemente selettivo ma: 1) rischio di tagliare fuori da questa presunta attualità la stragrande maggioranza dei prodotti culturali validi e correnti; e 2) ho selezionato in verità le tecnologie “di ultima generazione”, piuttosto che i prodotti artistici (e la selezione di questi secondi è un risultato banale della prima scelta, e della definizione introdotta). In conclusione: considerazioni fattuali e metodologiche consigliano un atteggiamento più tollerante e comprensivo, nel riferirsi al teatro contemporaneo e alle sue specifiche caratteristiche.

Del resto, c'è una novità di pensieri, di abilità, di condizioni, di conoscenze di sfondo, di gusti – nell'era contemporanea – che non è riferibile soltanto (o riducibile) alle innovazioni di tipo tecnologico; lo affermo, senza mettere in dubbio la rilevanza di queste innovazioni, nel determinare e nel condizionare quei pensieri, quegli stati e quelle conoscenze.



BBC Sound Effects Department (1927)

In un panorama così articolato, eterogeneo e vasto, c'è da chiedersi se resti qualcosa di *unificante*, per una teoria che si candidi a cogliere tutto questo complesso: qualcosa di analogo, per esempio, al ruolo che aveva il testo nella teoria aristotelica dell'enunciazione; qualcosa che renda possibile individuare – mutando tutto quello che c'è da mutare – uno specifico *valore* del teatro e delle *performance*, ai giorni nostri.

Sulla scorta della posizione aristotelica (che riguarda in fin dei conti la comunicazione, e in particolare l'influenza sulle passioni e il mutamento delle opinioni di chi ascolta), si potrebbe immaginare ad esempio che il valore specifico di un'azione teatrale, anche ai giorni nostri, sia legato agli *effetti cognitivi, affettivi, comportamentali e performativi* che quest'azione riesce a produrre; e che però – piuttosto che al discorso, al significato del testo (e all'enunciazione di questo) – il valore e la potenza del teatro dipendano da aspetti che non sono meramente linguistici, ma che hanno a che fare anche (e, forse, soprattutto) con competenze di tipo *pre-linguistico* o *extra-linguistico*; e – più in generale – con elementi della comunicazione che attengono alla sfera della *pragmatica*. Un'ipotesi del genere, per altro, non riguarderebbe soltanto il teatro che ci è più vicino e coevo; si può immaginare – quale che fosse l'opinione di Aristotele – che alcuni aspetti pragmatici fondamentali della comunicazione umana fossero all'opera già nel teatro classico (e persino in quello rituale dei “primitivi”), al di là della mera concatenazione dei fatti rappresentati sulla scena (e del discorso che il testo – secondo Aristotele – ne esprime linguisticamente l'intreccio).

Per costruire l'embrione di un'ipotesi di questo tipo, dobbiamo però congedarci da due tradizioni eminenti, che hanno affrontato lo stesso tipo di problema, nell'ultimo quarto del secolo scorso. La prima tradizione è sicuramente robusta, soprattutto in questo campo: si tratta dell'approccio *semiologico*, incline a trattare come *segni* tutte le componenti dei sistemi che comunicano qualcosa. La seconda tradizione è invece quella *psicoanalitica* (e quella lacaniana in particolare), incline ad attribuire all'*inconscio* una struttura analoga a quella del linguaggio (e a riferire le competenze prelinguistiche degli umani alla loro particolare ontogenesi: soprattutto, al rapporto diretto con i corpi e con le voci, nelle primissime fasi dell'esistenza). Queste due illustri tradizioni, per le ragioni che cercherò di raccogliere in poche battute, costituiscono un ostacolo reale per una teoria dell'azione teatrale che sia legata invece alla *pragmatica* del linguaggio, agli aspetti *cognitivi* della comunicazione, alla fenomenologia e alla natura degli *affetti*, al ruolo del *contesto*, a quello delle *credenze*, delle *intenzioni* e delle *conoscenze di sfondo*. Vediamo con ordine.

Teatralità, non-segni

In una intervista del 1961, dedicata rapporto tra letteratura e significazione, Roland Barthes (Barthes, 2002, p. 258) domandava a se stesso: «Cos'è il teatro?». La sua risposta ruotava intorno all'idea che il teatro fosse una sorta di “polifonia informazionale”. Ovvero: “uno spessore di segni”, recanti ognuno informazioni (circa la scena, i costumi, le luci, la disposizione degli attori, i loro gesti, le loro espressioni, le loro parole), alcune delle quali più stabili (la scena, i costumi), altre più labili (le parole, i gesti). Così, come nella polifonia, il contrappunto tra queste informazioni è in grado secondo Barthes di generare l'insieme: il teatro, appunto.

In uno scritto precedente, del 1954, lo stesso Barthes aveva definito la “teatralità” come il “teatro meno il testo”, cioè come il complesso «degli artifici sensuali, gesti, toni, distanze, sostanze, luci, che sommerge il testo con la pienezza del suo linguaggio esteriore» (Barthes, 2002, p. 28). Dunque, restando fedeli a questa definizione di Barthes, potremmo dire che la *teatralità* di un'opera (in una specifica occorrenza) è costituita dalla sua

“partitura informazionale” (per quella particolare occorrenza), cui è stata sottratta però la linea del testo. Oggi, per le ragioni che dirò tra breve, parleremmo forse degli aspetti “para-linguistici” dell’azione teatrale, o dei suoi aspetti “para-teatrali”; parleremmo di questo, piuttosto che di “teatralità” (o di una “partitura polifonica monca”; e che, per giunta, sarebbe “monca” della sua parte più rilevante, in tutti quei casi che non si iscrivono più nella tradizione del dramma).



Josef Svoboda: *Traviata* (2014)

Già: così come il termine “para-linguaggio” denota l’insieme delle componenti (del linguaggio) che prescindono dal contenuto verbale (i tratti prosodici, come l’intonazione, il ritmo, la durata, l’accento, più le qualità tipicamente vocali, come l’altezza, l’intensità, il timbro, più eventualmente gli altri elementi sonori che accompagnano la produzione vocale, come il riso, i lamenti, singulti, i colpi di tosse, i balbettii, eccetera), così possiamo chiamare “para-teatrali” le componenti (del teatro) che prescindono dal contenuto verbale del testo. Le note di regia, o le indicazioni dell’autore (anche quando siano espresse in una forma meramente verbale) rientrano in questa categoria.

Ora, l’interrogativo è appunto: le componenti del para-teatro (o della teatralità, per dirla con Barthes) hanno a loro volta una struttura di tipo linguistico? Sono “segni” dotati di un codice, nel senso pieno del termine? Oppure, per dirla in modo più semplice (senza comprometterci sulla presenza di un codice e sulla struttura linguistica): le componenti del para-teatro sono *l’unione di specifici significati e significanti*? Fungono da referenti, che possiedono un preciso *contenuto* referenziale? Su queste domande, all’apparenza assai rarefatte, si gioca in ultima analisi la competenza della semiotica (o della semiologia, per dirla sempre con Barthes), nel dare risposta alla questione fondamentale che qui abbiamo posto: quali sono gli *effetti cognitivi, affettivi, comportamentali e performativi* che un’azione teatrale riesce a produrre, in un’epoca di crisi (o di arricchimento?) del dramma tradizionale e di apparente rarefazione del dominio del testo?

Per anticipare (mediante un enunciato puramente condizionale) una valutazione non prevenuta sul possibile ruolo della semiologia in questo ambito, poniamo la cosa in questo modo: *se le componenti para-teatrali non sono segni, allora non si vede come la scienza dei segni possa darne conto*. La semiotica, o la semiologia, offrirebbero strumenti spuntati, in questo campo.

Bisogna richiamare, a questo proposito, un punto di dottrina al quale abbiamo già fatto cenno: nell'accettare il programma di ricerca di Ferdinand de Saussure (la costruzione di una scienza generale dei segni), Barthes (Barthes, 1964) assume che la semiologia *debba* essere considerata come *parte* della linguistica. Infatti, per Barthes, soltanto nel linguaggio è possibile analizzare il significato delle forme di significazione che si danno nella società e nella cultura; in particolare, nel cinema, nella pubblicità, nella moda e nella televisione.



Alighiero Boetti, *Niente da vedere niente da nascondere* (senza data)

Veniamo dunque al teatro; e, soprattutto, agli esempi più radicali della teatralità contemporanea, per i quali l'aspetto meramente iconico o sonoro tende a prevalere, rispetto alla struttura verbale del testo. Quale potrebbe essere la potenza esplicativa della semiologia, in questo ambito? Una risposta molto deludente la fornisce lo stesso Barthes,

analizzando il caso della pittura e della musica.

In uno scritto del 1969, intitolato "La pittura è un linguaggio?", la risposta di Barthes rivela imbarazzo: per la pittura, è arduo stabilire un lessico, fissare una grammatica, distinguere i significati dai significanti, individuare regole di sostituzione e di combinazione, eccetera. In breve:

La semiologia, come scienza dei segni, non aveva presa sull'arte: impasse deplorabile, perché finiva col rafforzare l'antica idea secondo la quale la creazione artistica non può essere "ridotta" a un sistema; il sistema, si sa, è considerato nemico dell'uomo e dell'arte (Barthes, 2001, p. 149).

Poi, in verità, una pseudo-soluzione di questa *impasse* imbarazzante Barthes la propone, ricorrendo alle *interpretazioni verbali* delle opere d'arte: ogni quadro – nella concezione di Barthes – può essere considerato come un sistema che esibisce una relazione uno-a-molti con le sue descrizioni verbali, potenzialmente illimitate:

Il quadro, da chiunque sia scritto, esiste solo nel *racconto* che ne offro; o meglio: nella somma e nell'organizzazione di letture che se ne possono dare: un quadro non è mai altro se non la propria descrizione plurale (Barthes, 2001, p. 150).

Si può restare sconcertati, rispetto alla *riduzione ontologica* dei prodotti delle arti visive alle loro (potenzialmente infinite) descrizioni; ma la cosa meraviglia poco il filosofo, avvezzo alle stranezze contro-intuitive della "svolta linguistica" del XX secolo. Verrebbe allora da dire: in luogo dei quadri, riempiamo i musei di descrizioni; e, nei teatri (quanto agli aspetti meramente visivi e sonori della teatralità), offriamo descrizioni verbali, eliminando del tutto quell'apparato di luci, di colori e di effetti che potrebbero essere davvero uno spreco, se essi "non sono altro che" ... la loro descrizione.

Più sobriamente, in una intervista del 1961 (già citata in precedenza), Barthes ammetteva che:

la "sostanza" [di un quadro figurativo] (per parlare come i linguisti) è costituita da linee, colori, rapporti che non sono significanti di per sé (al contrario della sostanza linguistica che serve solo e sempre a significare) (Barthes, 2002, p. 264).

Ecco: i presupposti teorici della semiologia portano ad escludere che le immagini puramente visive siano "segni". Tanto basti, per ora, quanto ai rapporti tra le arti visive e la semiologia. Veniamo invece alla musica.

La musica, per Barthes, è un "campo di significazione", ma non è un sistema di "segni". Il "tessuto" di questo campo di significazione è costituito per Barthes da *figure del corpo* (i "somatemi"); cioè, per esempio: gli *stiramenti*, i *colpi*, i *quasi parlando*, i *raggomitolamenti*, gli *strappi*, i *brontolii* e così continuando (Barthes, 2001, p. 287 sgg.). Ascoltando ad esempio il ciclo di pezzi *Kreisleriana* di Schumann, Barthes dichiara di non sentire «nessuna nota, nessun tema, nessun disegno, nessuna grammatica, nessun senso, nulla che permetta di ricostruire una struttura intellegibile dell'opera». Schumann, scrivendo l'opera, avrebbe costruito soltanto una sequenza di movimenti del corpo. Il vero referente di

questo ambito, piuttosto che la musica, sarebbe allora il *corpo*. In un contesto del genere, anche se nessuna unità particolare dell'opera (ogni nota) è in sé significativa, l'insieme risulterebbe provvisto per Barthes di significanza (Barthes, 2001, p. 298). Ma questa significanza – si badi bene – *non* avrebbe affatto la struttura del linguaggio; semmai, quella del *desiderio*. Dunque, la musica – secondo Barthes – non è un sistema di segni; e il campo di significazione ha un referente (il corpo) che non ha a sua volta alcuna struttura linguistica. Provi dunque la semiologia, conclude Barthes, a «venire a capo, se vi riesce, del sistema delle note, delle gamme, dei toni, degli accordi, e dei ritmi; ciò che noi intendiamo percepire e seguire, è il formicolio dei colpi» (Barthes, 2001, p. 299). Due anni dopo, nel 1977, Barthes avrebbe ancora annotato:

che cos'è dunque la musica? [...] è una *qualità di linguaggio*. Ma questa qualità di linguaggio non ha nulla a che fare con le scienze del linguaggio (poetica, retorica, semiologia), perché, col divenire qualità, nel linguaggio viene ad accentuarsi ciò che non dice, ciò che non articola. Nel non detto, vengono a collocarsi il godimento, la tenerezza, la delicatezza, la soddisfazione, tutti i valori più delicati dell'Immaginario (Barthes, 2001, p. 273).

E fermiamoci qui, quanto alla potenza esplicativa della semiologia, nel campo delle arti visive e della musica.



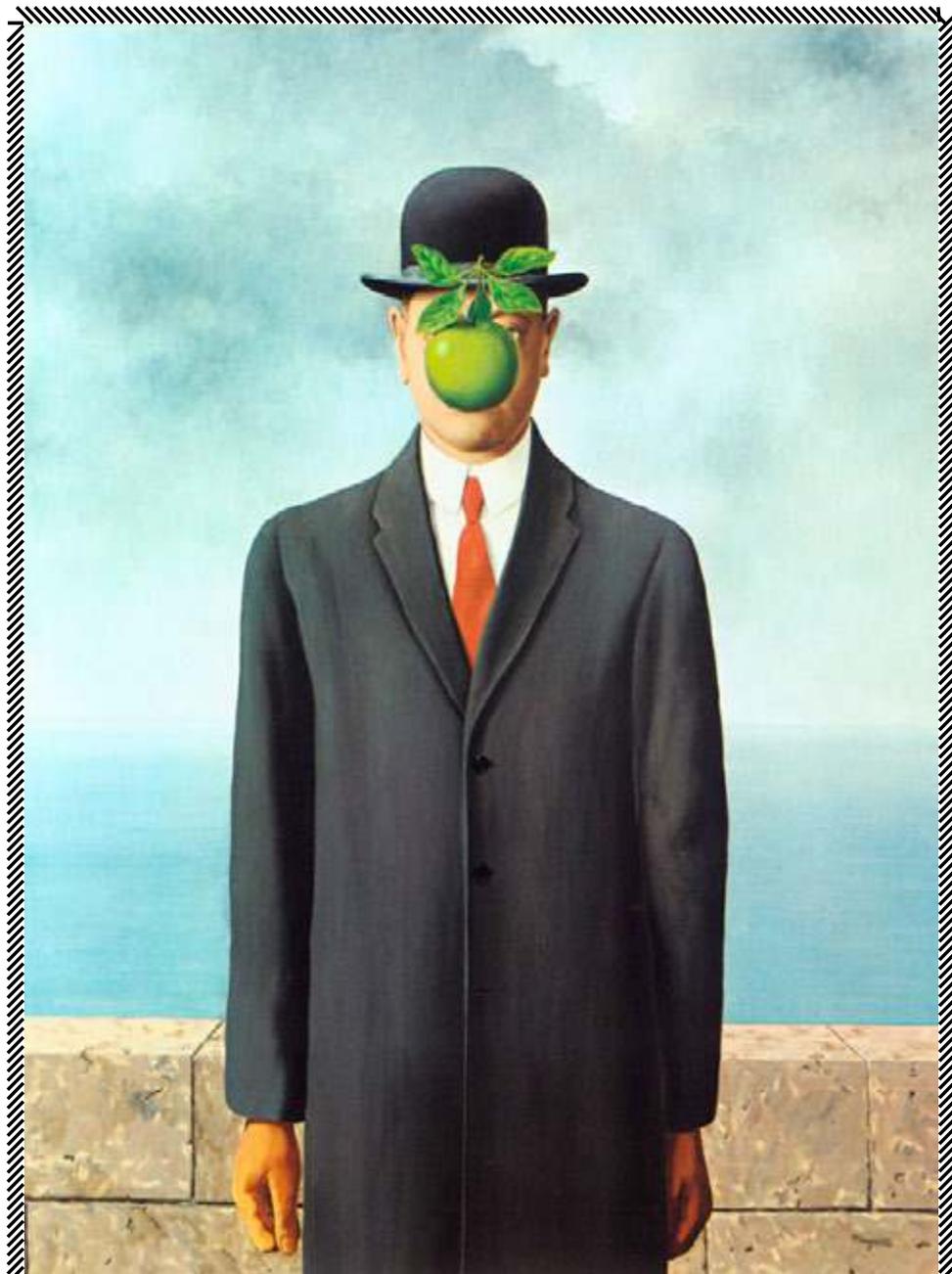
Federico Patellani: *Bruno Munari* (1950)

Vale tuttavia il caso di aggiungere una considerazione di carattere più generale, nei confronti delle discipline che insistono sul concetto di *segno*, come chiave di volta della significazione, della comunicazione e della comprensione.

Olfatto

Negli stessi anni in cui Barthes sviluppava le considerazioni sulla musica che abbiamo richiamato qui sopra, un giovane studioso di antropologia, di pragmatica e di psicologia – Dan Sperber, oggi una delle figure più eminenti nel campo della teoria della comunicazione, della trasmissione culturale e della psicologia evoluzionistica – pubblicava il volume *Le Symbolisme en général* (Sperber, 1974); un libro che molti considerano oggi una sorta di *pietra tombale* del simbolismo, e in particolare dell'idea che le conoscenze di sfondo presenti in ogni cultura possano essere seriamente considerate come i *significati* impliciti (e taciti) di certi simboli pubblici (i *significanti*). Oltre che dai risultati di campagne personali nel sud dell'Etiopia, la critica di Sperber prendeva le mosse da un semplice caso elementare – l'*odore* – che sembra davvero in grado di mettere in crisi i fondamenti cognitivi del simbolismo (Sperber, 1974, ed. ingl. p. 115 sgg.). Vale la pena di richiamare i termini essenziali dell'argomentazione di Sperber, perché anche l'odore potrebbe essere considerato come uno degli elementi para-teatrali che sono in grado di riempire il contesto di una certa *performance*; dunque, potrebbe essere utile analizzarne – se è il caso – l'eventuale natura simbolica.

Bene: l'odorato umano può distinguere centinaia di migliaia di odori (così come accade del resto per le *nuance* della vista o dell'udito), ma in nessuna lingua del mondo esiste una classificazione degli odori comparabile – per esempio – a quella dei colori. In genere, la classificazione degli odori rinvia alle loro *cause* (“un odore d'incenso”) o ai loro *effetti* (“un odore nauseabondo”). E non sembra nemmeno possibile una tassonomia di classi e sottoclassi (di tipo gerarchico, analoga a quella dei colori), oppure fondata su criteri di compatibilità e di esclusione. Si possono forse rilevare dei *cluster*, basati su criteri di vicinanza o di distanza; o legati alle *determinanti causali*; ma ogni classificazione di un *cluster* che rinvii alle cause (basata, per esempio, sull'odore dei fiori) sarebbe una classificazione delle *cause*, non degli odori. In breve: gli odori non mettono capo a un campo semantico autonomo; sono invece parassitari, sotto il profilo semantico, rispetto ad altri campi. Gli odori hanno inoltre la particolarità di poter essere riconosciuti (ed è quindi plausibile che rimangano a lungo termine nella memoria), ma è estremamente difficile richiamarli alla memoria senza stimoli attivi: di una mela, nella memoria a questo deputata, è abbastanza facile richiamare la forma (l'immagine visiva); più arduo è richiamarne il profumo. Questa debolezza del richiamo mnestico potrebbe essere proprio legata all'assenza di un campo semantico, relativo agli odori.



René Magritte: *Il figlio dell'uomo* (1964)

Succede però che gli odori siano *simboli per eccellenza*. Infatti, già nel 1756 Carlo Linneo aveva immaginato che la funzione dei distillati delle piante (relativamente alle loro capa-

cità farmacologiche) fosse riferibile al corrispondente odore. L'assunto (sotto il profilo empirico) non tiene; ma dà conto del fatto che agli odori possa essere attribuita una forte natura simbolica, nell'esperienza umana. Altri odori, come l'incenso, hanno acquistato un valore simbolico grazie alla loro istituzionalizzazione cerimoniale. Però, è soprattutto all'interno di ogni particolare individuo che gli odori hanno una specifica funzione simbolica, per il loro carattere evocativo di esperienze pregresse, che hanno segnato il vissuto. Ed il fatto che la semiologia *non* sia in grado di rendere conto di questo aspetto dell'esperienza ordinaria conferma di nuovo la sua debolezza, nei confronti «di quei fenomeni simbolici che eludono ogni forma di comunicazione codificata e stabiliscono invece legami diretti tra la natura osservata e lo stato interno dell'osservatore» (Sperber, 1974, ed. ingl., p. 118). Una debolezza, dunque, che riguarda proprio la ricezione privata di esperienze pubbliche e condivise. Ciò dunque basti, per ora, quanto alla *chance* analitiche (e alla competenza esplicativa) della semiologia, sugli aspetti para-teatrali dell'azione teatrale.

Di specchi e inconsci

Vengo dunque all'altra tradizione, quella psicoanalitica, che può oggi costituire paradossalmente un ostacolo, nel decifrare i modi che permettono agli umani di partecipare e di godere dell'esperienza teatrale; che permettono loro di farlo, nonostante sia recentemente accaduto un fatto strano (se si guarda al teatro con occhio aristotelico): il ruolo d'una caratteristica specifica e molto preziosa – il linguaggio, la parola, il verbo – è stato per molti versi declassato, da individui assai colti della specie *homo sapiens* (artisti di mestiere), quasi pentiti dell'antico peccato originale (*Genesi* 3, 6), legato appunto al *logos*. Mi farò guidare – nel richiamare alcuni aspetti di questo “ostacolo” – da alcuni spunti del lavoro densissimo di una studiosa della voce a teatro, Helga Finter (Finter, 2014).

Cercando un luogo, un tempo, una ragione che possa dare conto di quel legame fortissimo che lega gli individui della nostra specie alle emissioni vocali (anche quando queste siano prive di qualsiasi significato particolare), Finter torna a una fase particolarissima dell'ontogenesi, che precede addirittura il riconoscimento e la costruzione del sé. A questa fase originaria, ineludibile, successiva alla nascita e condivisa dall'intera specie, Finter attribuisce la sensibilità particolarissima che gli esseri umani esibiscono, rispetto al suono della voce (comunque questo sia espresso, anche a prescindere dai codici e dai significati). Questa esperienza primordiale (nella lettura che Finter accetta) non riguarderebbe soltanto l'udito: riguarderebbe il *corpo* nel suo complesso, che in quella fase originaria è connesso inestricabilmente alla *voce*. Per estensione, si potrebbe anzi immaginare che questa sensibilità tutta umana riguardi anche altre modalità percettive ed espressive, e consenta dunque di dare in qualche modo conto degli effetti cognitivi, affettivi, comportamentali e performativi che noi sperimentiamo, quando siamo esposti a certi specifici eventi teatrali. Come se quegli eventi, insomma, richiamassero in noi esperienze originarie, costitutive di ogni persona. E come se, essendo esposti a una crisi dei sistemi di significazione, fossimo ogni volta sfidati a ricomporli, ripercorrendo in qualche modo il nostro stesso processo di soggettivazione. Vediamo meglio.

Il punto di partenza – per Finter – è il riconoscimento del fatto che il teatro contempo-

raeano ha conosciuto una decostruzione della dominanza logocentrica, che ha investito il rapporto tra i differenti sistemi significanti (Finter, 2014, p. 55). Tra questi sistemi (oltre a quello verbale), Finter considera anche quello *visivo* e quello *uditivo* (malgrado sia dubbio – come abbiamo già rilevato – che questi “sistemi” abbiano le caratteristiche pertinenti e necessarie, previste dalla semiologia). La crisi della dominanza logocentrica – provocando uno smottamento dei meccanismi di fissazione del senso – richiede secondo Finter continui aggiornamenti dei *processi di significazione*:

L'attante, l'azione, il tempo e lo spazio di questo teatro non hanno referenti preesistenti e predeterminati; viene creato un *significante potenziale* [sottolineatura mia] che non significa altro che questo: la sua differenza con i codici del teatro e della vita quotidiana (Finter, 2014, trad. mia).



Horacio Coppola: *Avenida Díaz Vélez al 4800* (1936)

Però – nota Finter – ogni nuovo processo di significazione porta con sé (o presuppone) un nuovo *processo di soggettivazione*, di ricostruzione della soggettività; una nuova nascita, verrebbe da dire, che replichi e adatti ai tempi correnti il costituirsi come soggetto dell'essere umano. Giunge allora, proprio a questo proposito, il richiamo a quella *fase originaria*, nella quale il soggetto umano comincia a costituirsi, sulla base delle prime esperienze corporee e vocali. Ma lasciamo parlare Finter, a questo proposito:

Ci sono delle caratteristiche vocali che attraversano tutte le lingue, anche perfettamente parlate, e ne fanno una sorta di *segnatura*: sono il timbro e il

mélos personale. Si tratta di due tratti rilevanti sia per il corpo fisico che per quello psicologico [*psyché*]: il timbro [...] è influenzato da fattori di carattere fisico – tra cui la forma della laringe e delle corde vocali, insieme allo spettro armoniale del soggetto – e da fattori psichici – tra cui i modelli parentali, sessuali e culturali; il mélos personale, d'altro canto, o è il ritmo e la melodia del fraseggio [...] tributari della costituzione fisica del soffio, ma anche del rapporto psichico con la lingua e col corpo, influenzato dai modelli parentali e culturali.

A un livello più intimo, la voce è soffiata dalla voce materna e da quella, paterna, della lingua [...] Come la parola, la voce è *soffiata*, perché non soltanto ogni lingua presuppone per la sua prosodia una voce specifica, un soffio un corpo, ma ogni voce è anche un elemento costitutivo del soggetto, nella sua psicogenesi [...].

[La voce] funziona da intermediario [tra corpo e linguaggio], non è un mezzo di comunicazione [*média*], non è uno strumento, non è un semplice organo. Piuttosto, è un oggetto transizionale [un sostituto del legame madre-figlio, nel senso di Winnicott], che permette di esplorare nella psicogenesi un corpo sonoro primario, un involucro sonoro riecheggiante. Questa prima voce conferisce [al neonato] una prima immagine acustica non separata [perché legata al suo corpo, e a quello della madre], una *chora* – termine ripreso in questo senso da Platone, da Julia Kristeva. Già prima che si formi un'immagine speculare dell'io, nello stadio lacaniano dello specchio, c'è un'immagine vocale, condizione perché possa stabilirsi un linguaggio affettivo col linguaggio verbale, il cui avvento rimodellerà la struttura del soggetto nella terza tappa della psicogenesi [quando il bambino riconosce la sua immagine speculare, come immagine del proprio corpo] (Finter, 2014, pp. 357-358, trad. mia).

Abbiamo già ricordato, più sopra, che questo modello della psicogenesi è stato assunto da Caryl Churchill nel 1994, come spunto per il suo *The Skriker* (una delle opere che abbiamo citato come caso esemplare, nel tentativo di emancipazione dal dominio del linguaggio, in una parte significativa del teatro contemporaneo). Quel che qui interessa, non è però giudicare la plausibilità di un modello del genere per l'ontogenesi, per la costruzione dell'identità personale. Né, tantomeno, interessa stabilire se la *chora* del *Timeo* platonico, oppure il ricettacolo della materia originaria cui Aristotile accenna nel libro Z della *Metafisica*, possano essere assimilati o ridotti all'utero o al seno materno, con un gran salto dalla cosmogenesi, alla psicogenesi e all'ontogenesi. Si tratta in ogni caso di immagini attraenti, rispetto alle quali l'acribia filologica indurrebbe al sorriso. Quel che invece interessa è capire se il riferimento all'origine degli esseri umani, alle modalità particolari della costruzione dell'io (in *homo sapiens*) possa dire davvero qualcosa sugli effetti *cognitivi, affettivi, comportamentali e performativi* che l'azione teatrale riesce a produrre, anche quando tende a sganciarsi radicalmente dal linguaggio ordinario, e fa invece prevalere quegli aspetti che abbiamo chiamato "para-teatrali". Più esattamente: ci interessa discutere quale possa essere il ruolo della psicoanalisi – e di quella lacaniana in particolare – nel dar conto del fatto che l'esperienza teatrale riesce a produrre il piacere, la compassione, il timore, lo sdegno, l'ilarità, altri moti dell'anima (cioè gli effetti indicati da Aristotele nella sua *Poetica*), anche quando il *significato* del testo diventa evanescente e altri elementi riempiono invece la scena.

A questo riguardo, l'unica precisazione filologica che ci può forse servire concerne pro-

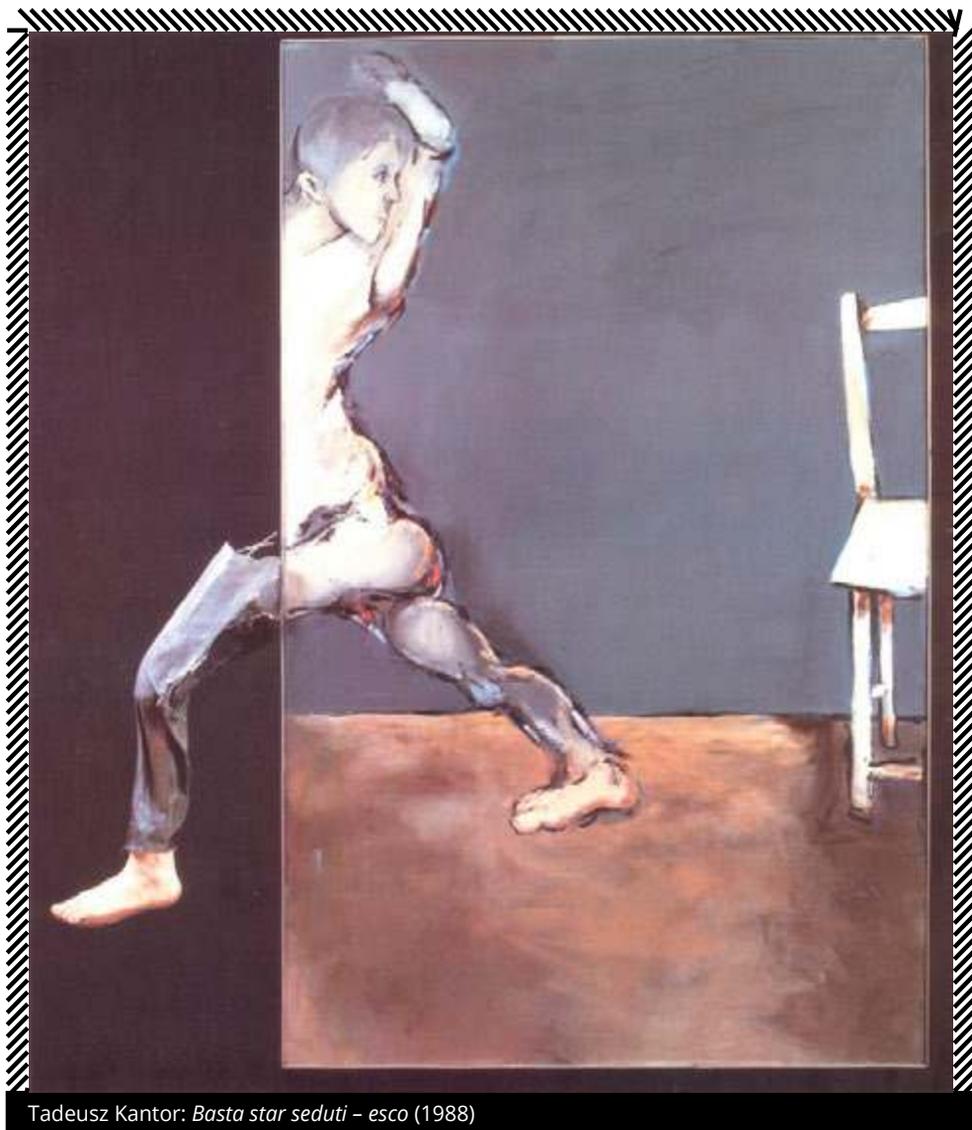
prio lo “stadio dello specchio” e la sua collocazione nell’arco dell’esistenza umana. Posto che il riconoscimento della propria immagine allo specchio dica qualcosa, quanto alla costruzione della soggettività, bisogna infatti ricordare che lo stesso Lacan – nel corso della sua complessa riflessione – è giunto a concepire questo “stadio” in modo differente, modificandone il ruolo e la collocazione. Se nel 1936 (e fino a circa il 1949) lo stadio dello specchio veniva collocato in una fase precisa dello sviluppo del bambino (tra i sei e i diciotto mesi di vita), già nei primi anni Cinquanta il rapporto con la propria immagine diventa invece per Lacan una struttura *permanente* della soggettività:

[Lo stadio dello specchio] è un fenomeno al quale io assegno un duplice valore. In primo luogo, ha un valore storico, in quanto segna un punto di svolta decisivo nello sviluppo mentale del bambino. In secondo luogo, esso caratterizza una essenziale caratterizzazione di carattere libidinale con l’immagine del corpo (Lacan, 1953, p. 14, trad. mia).

Lo spunto è interessante. Infatti, anche ammesso che i primi mesi di vita abbiano qualche rilievo nella formazione dell’individuo, altre fasi concorrono in modo determinante alla sua costituzione. Sottovalutare il ruolo di questo processo, di queste fasi ulteriori, significa sposare paradossalmente una concezione *deterministica* delle caratteristiche e delle competenze di ogni persona, riferendole tutte alla fase dell’allattamento, alla *neotenia*.

Altre sono invece, plausibilmente, le fasi che concorrono alla formazione dell’individuo. Una di queste, per esempio, è quella che concerne la capacità di *meta-rappresentare*, di riconoscere cioè le proprie rappresentazioni come tali e di figurarsi le rappresentazioni degli altri. Questa fase, che i bambini normo-dotati raggiungono intorno ai quattro anni, è decisiva per lo sviluppo dell’autocoscienza e per la comprensione delle intenzioni altrui. Né ci sentiremmo davvero di trascurare la fase puberale, nella quale la produzione d’ormoni sviluppa la sessualità e nuove forme del desiderio. Infine, e non ultima, l’educazione culturale, che espone gli umani alla scienza, all’arte, al diritto e alla storia. Quale che sia, in questo quadro, il contributo formativo della fase che precede il riconoscimento allo specchio, riesce davvero difficile immaginare che il rapporto con l’azione teatrale negli esseri umani possa prescindere dalla loro successiva esperienza e formazione. Per questo, è davvero difficile accettare che la nostra relazione complessa con il teatro (con le voci, i suoni, i corpi, le immagini e le visioni), sia riferibile (in modo essenziale, e quasi obbligato) ai primi mesi della nostra vita, alle prime esperienze tattili, a quelle visioni precarie, ai sussurri materni, ai nostri vagiti.

Ma c’è un punto di rilievo maggiore (decisivo in Lacan e nella sua prospettiva), che rende davvero difficile accogliere il suo impianto analitico o quello dei suoi epigoni, per gli scopi che qui ci proponiamo. Il fatto che gli esseri umani siano in grado di produrre e di cogliere un ventaglio assai ampio di elementi para-teatrali (accanto al testo, se questo esiste, espresso in forma verbale) rinvia plausibilmente a *competenze specifiche* della nostra specie, la quale deve avere avuto modo di svilupparle, sotto il profilo filogenetico e ontogenetico. Queste competenze riguardano in particolare la produzione, la trasmissione, la condivisione e la comprensione di opere complesse, multimodali; quindi, per dirla in breve, si tratta probabilmente di competenze che hanno a che fare tutte con la *cognizione* (ma vedremo anche, tra breve, cosa possano contare gli *affetti*, in questa prospettiva).



Tadeusz Kantor: *Basta star seduti - esco* (1988)

Ora, avendo più sopra ricordato che molti elementi dell'azione teatrale (classica e contemporanea) non possiedono una *struttura propriamente linguistica* (né possono essere considerati *simboli*, in senso proprio), sarebbe ben strano che le competenze, i sistemi o le funzioni in grado di cogliere questi elementi risultino essere *elaboratori di simboli*, cioè strutture dedicate alla produzione, elaborazione o ricezione di strutture linguistiche. Dunque, il punto più critico della posizione lacaniana – in un quadro del genere – risiede proprio nel fatto che *l'inconscio* (il sistema alla base delle condizioni psicologiche degli umani, e dei relativi comportamenti) ha e *deve avere* – secondo Lacan – la *stessa struttura*

del linguaggio verbale. Questa tesi è sviluppata a partire dal 1955, e viene canonizzata nel libro XI dei *Séminaires* (1964, cfr. Lacan 1990). Sulla base di questo presupposto, Lacan prende esplicitamente di mira l'idea che si diano forme di comunicazione non verbale, connesse per esempio al "linguaggio del corpo". E la sua critica poggia su tre presupposti principali (due almeno dei quali, all'apparenza, giustificati soltanto dalla necessità di auto-legittimare la propria professione): 1) tutti gli aspetti della comunicazione umana sono iscritti in strutture linguistiche (anche il "linguaggio del corpo", ove mai si desse davvero); 2) scopo specifico del trattamento psicoanalitico è quello di articolare la verità dei desideri, quando questi siano espressi in forma verbale; e l'unico modo di far questo è attraverso la parola; 3) l'analista non ha altri metodi, se non quello della parola; pensare che ne esistano altri significa porsi fuori della psicanalisi ("Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse", in Lacan, 1966, p. 237 sgg.). Giacché gli ultimi due argomenti hanno il carattere di mere petizioni di principio (che proiettano arbitrariamente sulla mente umana ciò che lo psicanalista si sente in grado di fare), possiamo limitarci soltanto alla prima: è davvero plausibile pensare che *tutte* le forme della comunicazione umana abbiano strutture analoghe a quelle del linguaggio?

Come abbiamo già ricordato, un presupposto del genere è revocato in dubbio dagli stessi padri fondatori della semiologia; e, più in generale, tutta la critica "post-strutturalista" si è adoperata nell'ultimo quarto del secolo scorso a demolire una presunzione del genere. Né riusciamo a credere, per restare al nostro tema, che gli esponenti più insigni del "teatro post-drammatico" abbiano in qualche modo finto (oppure sperato) di emanciparsi dal linguaggio, ma soltanto per mascherarlo, per ri-codificarlo sotto forma di immagini, atmosfere e rumori (se è vero, come Lacan pretende, che *tutte* le forme di comunicazione sono in definitiva linguistiche). Bisognerebbe mostrarlo, piuttosto che tenerci un sospetto del genere. E, viste le difficoltà che abbiamo già messo in luce nelle riflessioni di Roland Barthes, una dimostrazione del genere ci sembra molto complessa.

Scavare al di sotto dei simboli, intendersi

Su un altro versante della cultura contemporanea – quello delle *scienze cognitive* – il fatto che la mente non si limiti a processare simboli, ma investa una quota molto rilevante delle sue energie in attività di carattere *sub-simbolico*, non desta particolare scandalo, né preoccupazioni. Ammettendo che si diano attività sub-simboliche, e che queste siano di particolare rilievo, si postula implicitamente che la nozione stessa di "inconscio" è inadeguata, per spiegare molti aspetti della cognizione, del *páthos* e del comportamento umano: infatti, la nozione di inconscio è appunto legata all'idea che la mente umana sia una sorta di teatro, più o meno cosciente, nella quale si muovono soltanto delle entità che hanno che hanno la natura dei simboli, in senso proprio. Al contrario, per usare una felice metafora proposta da Daniel Dennett (Dennett, 1991), la stragrande maggioranza delle attività della mente si svolge *al di sotto* oppure *dietro* la scena del teatro, attraverso l'interazione di componenti che *non* hanno né la struttura degli omuncoli, né quella dei simboli, né quella dei connettivi e degli operatori logico-matematici. Tuttavia, questa estrema complessità della mente, questa plausibile dominanza dei livelli sub-simbolici, non ci impediscono di capirne qualcosa.

Torniamo dunque al nostro problema: c'è un modo di comprendere, o almeno di tematizzare, i modi specifici attraverso i quali l'azione teatrale produce effetti di tipo cognitivo, affettivo, comportamentale e performativo, in un'epoca nella quale le componenti para-teatrali del teatro acquistano maggiore rilevanza rispetto al passato (nei confronti del testo letterario)? Per discuterlo, dobbiamo precisare meglio il contenuto dell'espressione "componenti para-teatrali". Di cosa stiamo parlando, in definitiva?



Nam June Paik: *Magnet TV* (1965)

Se ci riferissimo al teatro tradizionale, queste componenti sarebbero le scene, i costumi, le luci, l'eventuale accompagnamento musicale, la posizione e i movimenti degli attori, i

loro gesti, le loro espressioni, le loro voci, eccetera. Rispetto al testo, potremmo dire che questi sono gli elementi *contestuali* che accompagnano la sua enunciazione. Ora, nelle teorie correnti della comunicazione questi elementi non sono altro che le *componenti pragmatiche del linguaggio*. La *pragmatica*, come disciplina specifica che studia gli aspetti contestuali di ogni proferimento, si affianca alla *sintassi* e alla *semantica*, nello studio dei criteri che presidono al successo della comunicazione. Appunto: oltre alla conoscenza della sintassi e della semantica (delle regole che riguardano i simboli), oltre al messaggio verbale, il successo della comunicazione mette capo al *contesto*, cioè al tempo ed al luogo, all'ambiente specifico, all'atmosfera, allo stato fisico, allo stato emotivo, alle credenze, alle conoscenze condivise, alle intenzioni, alla disponibilità a cooperare, alla mimica, ai modi particolari del proferimento, eccetera. Molti di questi elementi non hanno una struttura simbolica; tuttavia, noi siamo in grado di recepirli e di elaborarli; lo facciamo sicuramente, quando la comunicazione ha successo, modificando – se è il caso – il nostro stato cognitivo ed emotivo. Quando decifriamo il contenuto delle intenzioni comunicative di chi ci sta parlando (in quel particolare contesto), la comunicazione è appunto riuscita. E non è detto che le intenzioni del nostro interlocutore fossero puramente *informative*: potrebbe darsi il caso, come spesso succede, che le sue intenzioni riguardassero i nostri *affetti*, il nostro *stato emotivo*, i nostri *comportamenti*. In questo caso, il valore aggiunto della comunicazione, quanto al nostro patrimonio informativo di tipo verbale, potrebbe essere del tutto marginale, rispetto alla modifica indotta invece nelle nostre emozioni.

Supponiamo allora che tutte le componenti “contestuali” che abbiamo sopra indicato prendano il sopravvento, rispetto al messaggio verbale. In questo caso, se noi ci siamo recati comunque a un certo spettacolo (sperando di cavarne qualcosa), il meccanismo inferenziale che ci permette di norma di comunicare coi nostri simili rimarrà ancora attivo; dunque, noi continueremo a cogliere quelle componenti, a prescindere dal fatto che esse abbiano (o non abbiano) un carattere rigorosamente simbolico, dal fatto che abbiano (o non abbiano) un codice e un significato preciso.

Nell'ambito della teoria della comunicazione, meccanismi inferenziali di questo genere sono descritti ed analizzati nella “teoria della pertinenza” (*Relevance Theory*), proposta nel 1986 da Dan Sperber e dalla linguista britannica Deirdre Wilson (Sperber, Wilson, 1986). Si tratta di un paradigma che è stato applicato non soltanto ad alcune figure cruciali del parlare ordinario (come la metafora e l'ironia), ma anche alla poesia, alla letteratura, alla pittura e alla musica; dunque, non solo ai proferimenti verbali, ma anche ad altri tipi di stimolo. A partire da idee come queste:

Una caratteristica fondamentale della comunicazione umana, verbale e non verbale, consiste nell'espressione e nel riconoscimento di intenzioni [...]. Obiettivo della pragmatica inferenziale [nel campo del linguaggio parlato] è quello di spiegare come l'ascoltatore inferisca il significato inteso dal parlante, sulla base dell'evidenza disponibile [...]. Secondo la teoria della pertinenza, ogni stimolo esterno o ogni rappresentazione interna che costituisca l'input di un processo cognitivo può essere rilevante per un individuo, in qualche momento particolare [...]. Intuitivamente, un input (un'immagine, un suono, un proferimento, un ricordo) è rilevante per un individuo quando si connette quando si connette con l'informazione di sfondo di cui egli dispone, per por-

tarlo alla conclusione che gli interessa: per esempio, la risposta all'interrogativo che aveva in mente, l'incremento di conoscenza in un certo settore, risolvere un dubbio, confermare un sospetto, correggere una impressione sbagliata (Wilson, Sperber, 2004, pp. 607 – 608, trad. mia)

Però – malgrado sia abbastanza verosimile che il meccanismo inferenziale previsto dalla teoria della pertinenza sia applicabile in linea di principio (*mutatis mutandis*) a *qualunque* stimolo e a *qualunque* tipo di informazione (simbolica o non-simbolica che sia) – resta il fatto che le sue applicazioni finora più convincenti riguardano la comunicazione ordinaria, che rinvia in qualche modo al linguaggio verbale (anche quando è fatta di gesti, di ammiccamenti, di silenzi espressivi).

Allora, per porre un termine a questo lavoro (analizzando come la comunicazione possa funzionare, anche in ambiti in cui la parola e il verbo siano in linea di massima esclusi), rivolgiamo la nostra attenzione alla musica. Abbiamo infatti notato, quasi all'inizio di questo lavoro, che la musica (insieme alla danza, ai puri giochi di luce, eccetera) sembra occupare un estremo, nel ventaglio delle offerte teatrali contemporanee, che vanno da quelle in cui il testo letterario la fa ancora da padrone, a quelle in cui il testo è assente o marginale. La sfida è dunque: riusciamo a capire quale possa essere il valore cognitivo della musica, malgrado – almeno a detta dei semiologi – essa non abbia una struttura analoga a quella del linguaggio, non significhi nulla (se non, magari, se stessa) e sia, in questo senso “non intellegibile”?¹⁰ Per discutere quale sia il valore dell'esperienza musicale, sotto il profilo cognitivo, dobbiamo però accennare a una questione preliminare: quella, affrontata da tempi immemorabili, del rapporto tra *ragione* ed *emozione*. Visto che Barthes ci ha accompagnato per buona parte di questo lavoro, conviene partire ancora una volta da una sua annotazione, per introdurre il tema.

Dell'armonia di affetti

Ragionando sulla “polifonia informazionale” che la teatralità mette in scena (come intreccio mutevole tra il testo e le diverse componenti para-teatrali), Barthes si domandava se tutte le informazioni portate in scena (“disposte a contrappunto”) concorrano, oppure restino separate, nel conferire allo spettacolo un preciso senso unitario, oppure sensi diversi e incompiuti (Barthes, 2002, pp. 258-259). In particolare, per rispondere, Barthes si rivolge al lavoro di Brecht. La risposta è allora orientata all'*apertura*: malgrado quello di Brecht fosse un teatro dichiaratamente politico, si tratterebbe anche di un teatro che esibisce significanti *non saturati* (cioè sempre da decifrare, ancora e continuamente). Questa “apertura” – per Barthes – è legata soprattutto al fatto che il tempo storico messo in

//////

10 In verità, dobbiamo riconoscere che la cosa si presenta oggi in modo più complicato, rispetto a come la presentava Barthes negli anni Settanta del secolo scorso. Senza poterla commentare (per ovvie ragioni di spazio e di merito), bisogna almeno ricordare che nel 1983 Fred Lerdahl e Ray Jackendoff hanno proposto una “teoria generativa della musica tonale” (GTTM), che pretendeva di dare conto delle competenze umane nel campo della musica (all'apparenza innate), in maniera analoga alla grammatica generativa di Chomsky (Lerdahl, Jackendoff, 1983). Anche in tempi a noi più vicini, Jackendoff e Lerdahl sono tornati a confrontare le caratteristiche del linguaggio ordinario con quelle della musica (Jackendoff, 2009) e ad analizzare la natura delle capacità musicali (Jackendoff , Lerdahl, 2006).

scena da Brecht è un tempo che *non è ancora*, perché l'emancipazione piena degli esseri umani è lungi dall'arrivare (Barthes, 2002, p. 261).



Bertold Brecht: *Madre Coraggio e i suoi figli* (1941)

Su un piano più tecnico, questa apertura alla pluralità dei significati è legata invece al fatto che le componenti non testuali della teatralità (le componenti para-teatrali) sono “segni” in una accezione molto dubbia, perché non designano, oppure designano solo se stessi, oppure *non* sono riconducibili a una struttura linguistica verace (come abbiamo già segnalato). L'elemento in più, tuttavia, sta nel fatto che in questa “apertura”, malgrado la sostanziale indeterminazione del significato delle sue opere (a detta di Barthes!), Brecht sarebbe non di meno riuscito ad espungere in qualche modo (dall'ambito puramente conoscitivo del suo teatro) ogni tratto patetico. Leggiamo:

Brecht [...] ha capito che il fatto teatrale poteva essere trattato in termini conoscitivi, e non in termini emotivi; ha accettato di pensare il teatro intellettualmente, abolendo la distinzione mitica (irrancidita ma ancora viva) fra la creazione e la riflessione, la natura e il sistema, lo spontaneo e il razionale, il “cuore” e il “cervello”; il suo teatro non è né patetico né cerebrale: è un teatro *fondato* (Barthes, 2002, p. 259)

Traspare in Barthes, da queste considerazioni, un atteggiamento convintamente anti-romantico, che non possiamo di certo deprecare. Però, paradossalmente, immaginare che il *páthos* possa (e debba) essere assorbito dal *noûs*, cioè dall'intelletto, significa pensare al primo come a qualcosa di pericoloso, per le facoltà del secondo. Dal 1739 almeno, cioè dalla data di pubblicazione di *A Treatise of Human Nature*, abbiamo ragione di credere – insieme a Hume – che le cose non stiano necessariamente così. Dobbiamo quindi riflettere meglio sul rapporto tra la *cognizione* e le *affezioni*, a quanto possiamo capirne a tutt'oggi, con tutta la scaltrezza che ormai ci è data.

Cosa dobbiamo intendere quando parliamo di “cognizione”? In un volume che è alla base della psicologia cognitivista contemporanea, Ulric Neisser scriveva nel 1967 che «il termine ‘cognizione’ si riferisce a qualsiasi processo nel quale [...] un input sensoriale è trasformato, ridotto, elaborato, memorizzato, richiamato o usato» (Neisser, 1967, p. 4). D'altra parte, da una ventina di anni almeno, nella letteratura specialistica si parla anche di “stato affettivo nucleare” (o “stato affettivo di base”, letteralmente: “*core affect*”, cfr.: Russell, 2003), e questa condizione designa in genere uno stato psicologico primitivo, caratterizzato da due sole proprietà:

- valore edonistico (*hedonic valence*), articolato secondo un grado di piacere/dispiacere,
- eccitazione (*arousal*), articolata secondo un grado di attivazione/sonnolenza.

Quel che qui ci interessa è questo: il *core affect* funziona come una “core knowledge” (Spelke, 2000), ossia come un *sistema cognitivo di base* (nel senso di Neisser) che è presente fin dalla nascita, è tipico di tutti gli umani, rappresenta l'omologo di sistemi presenti anche in altre specie ed è rilevabile attraverso esperimenti controllati che abbiano come oggetto le emozioni (Barrett, 2006). Alla coscienza, il *core affect* si presenta attraverso le sensazioni del piacere o del dispiacere; oppure, con minore evidenza, come sensazione di attivismo o di stasi. Sotto il profilo fenomenologico, queste sensazioni appaiono alla coscienza come *separate* e *distinte* rispetto a quelle legate al pensiero e alla memoria; tuttavia, i sistemi cerebrali distribuiti che presiedono alla gestione del sistema degli affetti sono *strettamente legati* a quelli che deputati alla cognizione; anzi, ne rappresentano il nucleo di base. Proprio in virtù di queste connessioni, il *core affect* gioca, praticamente,

un ruolo cruciale in *tutti* i processi cognitivi. In particolare, si è ormai accumulata una sufficiente evidenza che porta a giudicare inconsistente la tradizionale distinzione tra le aree *corticali* del cervello (riservate alle funzioni più elevate ed evolute) e quelle *sub-corticali* (riservate invece a quelle meno nobili e primitive). Oggi sappiamo piuttosto che le regioni tradizionalmente considerate *cognitive* partecipano nel *determinare* stati *affettivi* (non solo per regolarli); d'altra parte, sappiamo che molte regioni del cervello tradizionalmente considerate affettive sono implicate in processi cognitivi. Quindi, malgrado una lunga tradizione induca a pensare il contrario, se ci atteniamo alla definizione di Neisser dobbiamo necessariamente concludere che *le affezioni sono una forma della cognizione* (Duncan, Barrett, 2007; Pessoa, 2008). Una conclusione importante, ancora non colta – e vista anzi come una dicotomia mutuamente esclusiva, come quasi un ossimoro – da molti studiosi di teatro¹¹.

Tenendo tutto questo in mente, arriviamo al punto finale: cosa possiamo dire, sugli effetti cognitivi, affettivi, comportamentali e performativi che la musica induce, malgrado non si tratti (come abbiamo ricordato) di una struttura di tipo linguistico?

Osserviamo preliminarmente che la “soluzione” semiologica – che riferisce il “campo di significanza” della musica a posizioni, a tensioni e a movimenti del corpo – è poco plausibile e molto insoddisfacente: se è indubbio che la musica produca – tra le altre cose – effetti cinestesici, pretendere che soltanto questa sia la sua *valenza cognitiva* (nel senso che abbiamo appena specificato) è riduttivo. Noi non temiamo gli affetti, non abbiamo alcuna paura delle emozioni; quindi, siamo pronti ad ammetterli nel “campo di significanza” della musica, insieme agli aspetti comportamentali.

Ciò detto: quando ci interroghiamo sugli “effetti cognitivi della musica”, cosa davvero cerchiamo? Visto che parliamo di “effetti”, sembra quasi scontato immaginare che andiamo cercando qualche tipo di *meccanismo*; una “macchina”, o un processo inferenziale, che – nelle diverse e possibili occorrenze di un’esposizione a brani musicali – *produca* nei soggetti interessati effetti cognitivi rilevabili; oppure, per converso, che a partire da certi contesti, da certe conoscenze di sfondo e da certe intenzioni, questa “macchina” *conduca alla produzione* di certi brani musicali. Perché questo “meccanismo” (o processo mentale) abbia una funzione non aleatoria, bisognerebbe che tra le diverse tipologie di stimoli e le diverse tipologie di risultati ci fosse qualche tipo *stabile* di correlazione; che cioè – per esempio – brani musicali riconducibili a una stessa “famiglia” riescano a provocare analoghi effetti cognitivi; e che, per converso, certe condizioni cognitive di partenza, tra loro assimilabili per qualche classe di caratteristiche specifiche, conducano a produzioni musicali in qualche modo assimilabili (per qualche tratto oggettivo). È ovvio in ogni caso, almeno agli occhi di chi scrive, che la quantità delle variabili in gioco e la complessità delle loro relazioni può fare forse sperare – nel caso più favorevole – che per gli input e gli output di questa eventuale “macchina” mentale si rilevino soltanto correlazioni tra *cluster*

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

11 Per esempio, abbiamo già richiamato nelle premesse quale sia l’opinione di Erica Fisher-Lichte, a questo proposito. Ma notava nel 1985 Marco De Marinis: «È del tutto impossibile e fuorviante separare in maniera dicotomica gli aspetti emotivi e gli aspetti cognitivi della esperienza teatrale o, peggio ancora, contrapporre gli uni agli altri. L’esperienza teatrale, in quanto esperienza estetica, va concepita [...] come un insieme complesso di processi percettivi, interpretativi, emotivi, valutativi e mnemonici, che interferiscono e interagiscono tra loro» (De Marinis, 2008, p. 357).

abbastanza liquidi e sfumati¹².

Ciò detto, cosa sappiamo in merito? Per una rassegna molto sintetica sulla questione, affidiamoci al parere di John Sloboda e Patrik Juslin, che studiano da almeno un quarto di secolo proprio questo problema. Visto che il nostro obiettivo è soltanto quello di suggerire un punto di vista (quello delle scienze cognitive) e di perorare una prospettiva (la costruzione di una griglia di strumenti e concetti che ci aiutino nell'analisi del teatro contemporaneo), non discutiamo in dettaglio la stabilità, la consistenza e l'attendibilità di questi risultati. Ci limitiamo ad affermare che discuterli, entrando nel merito, già significa accettare una prospettiva, un metodo di lavoro e un ambito di riflessione.

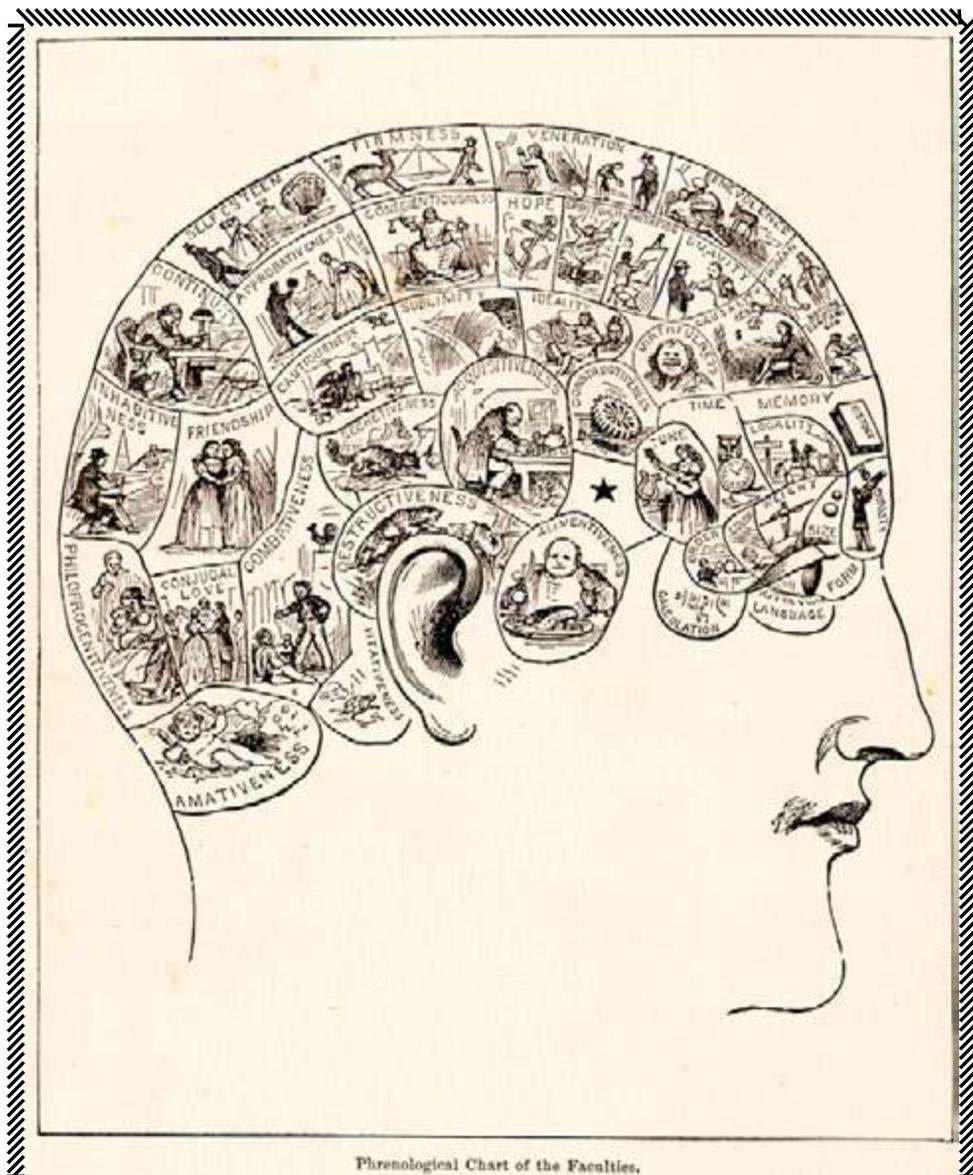
Dunque, secondo (Sloboda, Juslin, 2010, pp. 73-97):

1. le connotazioni emotive di molti stimoli musicali sono *consistenti e prevedibili*;
2. la musica non si limita ad esprimere emozioni che possono essere *riconosciute* dagli ascoltatori, ma è anche in grado di *evocare* emozioni;
3. le emozioni evocate dalla musica implicano in genere *risposte sincronizzate*, a parecchi livelli dell'organismo;
4. le risposte emotive agli stimoli musicali dipendono in maniera apprezzabile dalle relazioni che sussistono tra lo *stimolo, chi ascolta* e il *contesto* della stimolazione;
5. la risposta a stimoli musicali in grado di evocare emozioni "positive" è più rapida, diretta e frequente, rispetto a quella provocata da stimoli che evocano emozioni "negative" (ovviamente, tutto questo presuppone che sia possibile una tassonomia delle emozioni; la cosa può essere mostrata, ma dobbiamo darla qui per scontata);
6. le emozioni musicali sono plausibilmente evocate grazie all'attivazione di diversi meccanismi, ognuno dei quali è specializzato nel trattamento di particolari tipi di informazione;
7. le emozioni musicali dipendono in modo significativo dalle condizioni, dagli obiettivi e dalle disposizioni degli ascoltatori.

Tutto qua? Si potrebbe restare delusi. Di certo, ammesso che siano verosimili, risultati del genere non delineano *una teoria*. Però, se ritorniamo alle indicazioni molto scarse della *Poetica* e della *Retorica* aristotelica – che si limitavano in fin dei conti a raccomandare un'appropriata concatenazione dei fatti, nell'enunciazione drammatica – allora possiamo concludere che non siamo messi poi così male.

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

12 Però forse, non è nemmeno il caso di disperare. A parte i risultati cui riferiremo tra poco, viene sempre in mente il caso di David Cope, l'autore californiano che a partire dai primi anni Novanta del secolo scorso ha messo a punto programmi e algoritmi che sono in grado di analizzare brani di musica originali e ricreare composizioni nello stesso stile di quelle analizzate; se questo è il caso, possiamo non disperare, quanto alla individuazione di caratteristiche implicite della musica, rilevabili in modo *quasi* automatico. Per analogia, nel campo letterario, viene in mente lo strano caso di Phil M. Parker, che ha brevettato nel 2007 un procedimento che gli permette di realizzare una collezione potenzialmente illimitata di libri, grazie a un modello che viene riempito automaticamente, a partire da brani prelevati da un database e da ricerche in rete. Nel 2008, Parker si attribuiva la "creazione" di oltre 200.000 volumi; ad oggi, una ricerca di questo autore sui libri venduti da Amazon produce circa 103.000 risultati.



Phrenological Chart of the Faculties.

People's Cyclopaedia of Universal Knowledge: *Phrenological Chart of the Faculties* (1883)

Infatti, noi ci siamo esposti soltanto nel sostenere che comprendere il rapporto con il teatro significa comprendere come funziona la *comunicazione*, in questo ambito specifico; e nell'aggiungere che – alla fine del secondo millennio – disponiamo di buone teorie della comunicazione, le quali descrivono modelli inferenziali condivisi, a partire da stimoli, conoscenze di sfondo, elementi contestuali e intenzioni. Se dunque, anche in un campo così sfuggente come quello del "significato" della musica noi riusciamo a capire qualcosa delle

reazioni agli stimoli e del loro effetto sulle emozioni, allora la strada intrapresa sembra interessante e prolifica.

Bibliografia

- Aristotele, 1961, *Retorica*, trad. it. a cura di A. Plebe, Laterza, Bari.
- Barrett L.F., 2006, "Solving the emotion paradox: Categorization and the experience of emotion", *Personality and Social Psychology Review*, 10, pp. 20-46.
- Barthes R., 1964, "Éléments de sémiologie", *Communications*, 4, pp. 91-135.
- Barthes R., 2001, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino (ed. orig. 1982, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris).
- Barthes R., 2002, *Saggi critici*, Einaudi, Torino (ed. orig. 1964, *Essais critiques*, Seuil, Paris).
- Blair R., Cook A. (a cura di), 2016, *Theatre, Performance and Cognition*, Bloomsbury, London.
- Cavarero A., 2003, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano.
- De Marinis M., 2008, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatralogia*, Bulzoni, Roma.
- Dennett D., 1991, *Consciousness Explained*, The Penguin Press, New York.
- Duncan S., Barrett L.F., 2007 "Affect is a form of cognition: a Neurobiological analysis", *Cognition and Emotion*, 21, pp. 1184-1211.
- Falletti C., Sofia G., Jacono V., 2016, *Theatre and Cognitive Neuroscience*, Bloomsbury, London.
- Finter H., 2014, *Le corps de l'audible. Écrits français sur la voix 1979-2012*, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main.
- Fisher-Lichte E., 2016, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma (ed. orig. 2004, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main).
- Frege G., 1884, *Die Grundlagen der Arithmetik: eine logisch-mathematische Untersuchung über den Begriff der Zahl*, Koebner, Breslau.
- Gadamer H.G., 1986, *L'attualità del bello. Saggi di estetica ermeneutica*, Marietti, Casale Monferrato (ed. orig. 1997, *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Philipp Reclam, Stuttgart).
- Kristeva J., 1974, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris.
- Kuhn T.S., 1962, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago Un. Press, Chicago.
- Jackendoff R., 2009, "Parallels and Nonparallels between Language and Music", *Music Perception*, 22, pp. 195-204.
- Jackendoff R., Lerdahl F., 2006, "The capacity for music: What is it, and what's special about it?", *Cognition*, 100, pp. 33-72.
- Lacan J., 1953, "Some reflections on the ego", *International Journal of Psychoanalysis*, 34, pp. 11-17
- Lacan J., 1966, *Écrits*, Seuil, Paris.
- Lacan J., 1990, *Le Séminaire, tome 11 : Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, Seuil, Paris.
- Lehmann H.-T., 1999, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, ed. ingl. 2006, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London - New York.
- Lerdahl F., Jackendoff R., 1983, *A generative theory of tonal music*, MIT Press, Cambridge MA.

- McConachie, Blair R. (a cura di), 2013, *Affective Performance and Cognition Science*, Bloomsbury, London.
- Neisser U., 1967, *Cognitive psychology*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs NJ.
- Pavis P., 2004, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Lindau, Torino (ed. orig. 1996, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*, Nathan, Paris).
- Pessoa L., 2008, "On the relationship between emotion and Cognition", *Nature Review | Neuroscience*, 9, pp. 148-158.
- Plassard D., 2012, "O pós-dramático, ou seja, a abstração", *Sinais de cena*, 18 b, 3, pp. 14-20.
- Russell J.A., 2003, "Core affect and the psychological construction of emotion", *Journal of Personality and Social Psychology*, 110, pp. 145-172.
- Sarrazac J.-P. (a cura di), 2005, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Belval.
- Sarrazac J.-P., Naugrette C. (a cura di), 2007, *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, Études Théâtrales, Louvain.
- Schechner R., 1994, *Environmental Theater*, Applause, New York.
- Sloboda J., Juslin P., 2010, "At the interface between the inner and the outer world. Psychological perspectives", in Juslin P., Sloboda J., (eds.), *Handbook of Music and Emotions*, Oxford Un. Press, New York.
- Spelke E.S., 2000, "Core knowledge", *American Psychologist*, 55, pp. 233-243.
- Sperber D., 1974, *Le Symbolisme en général*, Hermann, Paris; ed. ingl. 1975, *Rethinking Symbolism*, Cambridge University Press, Cambridge UK.
- Sperber D, Wilson D., 1986, *Relevance. Communication and Cognition*, Blackwell, Cambridge MA.
- Szondi P, 1962, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino (ed. orig. 1956, *Theorie des modernen Dramas*. Suhrkamp, Frankfurt am Main).
- Valentina V., 2007, *Mondi, corpi, materie: teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Bruno Mondadori, Milano.
- Valentini V. (a cura di), 2012, *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma.
- Valentina V., 2016, *Nuovo teatro made in Italy (1963-2013)*, Bulzoni, Roma.
- Wilson D., Sperber D., 2004, "Relevance Theory", in Horn L., Ward G. (eds.), *The Handbook of Pragmatics*, Blackwell, New York, pp. 607-632.



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

Daniele Vergni

ABSTRACT

Negli anni Sessanta c'è stato uno spazio limotrofo in cui le composizioni della *Nuova Musica* e le azioni del *Nuovo Teatro musicale* hanno messo in atto soluzioni contigue creando un intricato rimando tra azioni teatrali e composizioni musicali. A volte queste composizioni non pensate per la scena hanno approfondito aspetti cruciali per il *Nuovo Teatro*, a volte anticipato quanto si stava facendo nelle azioni teatral-musicali. Le problematiche e le riflessioni che queste composizioni permettono riguardano principalmente l'utilizzo dello spazio acustico, della vocalità e della gestualità. I primi due (spazio e voce) sono elementi che la *Nuova Musica* si trova a ripensare fin dagli anni Cinquanta, prima che le azioni del *Nuovo Teatro musicale* cominciasse a scardinare il teatro d'Opera di tradizione. Dopo un breve excursus sulle pratiche degli anni Cinquanta riferite a spazio e voce e dopo aver visto come la dimensione gestuale entri nel discorso compositivo negli anni Sessanta, prendiamo in esame alcune composizioni di Luigi Nono, Luciano Berio e Domenico Guacero, cercando gli scambi e ripensamenti che si possono leggere nelle composizioni non direttamente pensate per la scena teatrale.

In the '60s, there was a liminal space where Nuova Musica's compositions and Nuovo Teatro's actions had put in place similar solutions, creating a complex cross-reference between theatrical action and musical compositions. Sometimes those compositions – not thought for the theatre – have deepened crucial aspect for Nuovo Teatro and sometimes anticipated what was happening in the theatrical-musical scene. The problematics raised from those compositions and the resulting reflections concern mainly the use of the acoustic space, the voice and the body language. The first two (space and voice) are elements that Nuova Musica was thinking back since the '50s, before the actions of the Nuovo Teatro Musicale began to undermine the foundation of the traditional opera. After a short excursus in the practice of voice and space in the '50s, and after analyzing how the body language step inside the music's composition process during the '60s, we analyze some compositions by Luigi Nono, Luciano Berio and Domenico Guacero, searching for changes and afterthoughts that can be grasped in compositions not directly designed for the theatre stage.

Agli inizi degli anni Sessanta le sperimentazioni dei giovani compositori nel teatro musicale tracciano, fin da subito, una netta discontinuità e, in alcuni casi, entrano in aperta conflittualità col teatro d'Opera di tradizione¹. Le ipotesi teatral-musicali dei compositori scardinano le funzioni del teatro d'Opera partendo da una riformulazione dei materiali scenici, articolandoli in nuovi linguaggi.

A differenza del Nuovo Teatro², i giovani compositori italiani, all'altezza dei primi anni Sessanta, hanno già accumulato esperienze utili a queste riformulazioni fin dal decennio precedente (ci riferiamo in particolare alle sperimentazioni sull'uso dello spazio acustico e a quelle vocali, a cui si aggiungeranno poi quelle gestuali). Da questo punto di vista il Nuovo Teatro musicale è stato anche luogo di verifica per i compositori che, se da un lato si sono posti in discontinuità confronto al teatro d'Opera, dall'altro hanno proseguito in continuità nei confronti di una serie di ricerche su spazialità e vocalità iniziate precedentemente. Negli anni Cinquanta le esperienze dello strutturalismo e del serialismo integra-

1 Il debutto del Nuovo Teatro musicale in Italia avviene ufficialmente il 13 aprile 1961 all'interno del XXIV Festival di Musica Contemporanea della Biennale presso il Teatro La Fenice di Venezia con l'azione scenica *Intolleranza 1960* commissionata da Mario Labroca a Luigi Nono. L'azione del compositore veneziano, realizzata in collaborazione con lo scenografo Josef Svoboda e il pittore Emilio Vedova, da un'idea di Angelo Maria Ripellino, ha introdotto nel teatro pratiche e tecniche innovative importanti per il teatro di ricerca a venire, come la scomposizione fonetica, la spazializzazione acustica del suono e l'uso di diversi media visivi col fine di far convergere spazi altri nella scena. Cfr. A. I. De Benedictis, G. Mastinu (a cura di), *Intolleranza 1960 a cinquant'anni dalla prima assoluta*, Marsilio, Venezia 2011 e A. I. De Benedictis, *Intolleranza 1960: opera o evento?*, in «Philomusica on line», vol. 1, n. 1, 2001.

2 Per un approfondimento sul Nuovo Teatro in Italia rimando a V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma 2015 e al sito web collegato. Cfr. anche G. Bartolucci, *Preistoria a un nuovo teatro*, in Id., *Teatro-corpo, teatro-immagine (Per una materialità della scrittura scenica)*, Marsilio, Padova 1970, pp. 19-48. Per quanto riguarda la nascita della scrittura scenica, con cui il Nuovo Teatro riformula i codici teatrali preesistenti rimando a: G. Bartolucci, *La materialità della scrittura scenica*, in *Catalogo del Festival Internazionale del teatro di prosa*. La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia 1967, pp. 97-110, ora in Id., *Saggi critici*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Bulzoni, Roma 2007, pp. 93-111.

le³ che si sono sviluppate soprattutto nelle pratiche dei giovani compositori che hanno frequentato gli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt⁴ – tra cui i compositori di cui ci occuperemo in questo studio – non sembrano interessate alla dimensione teatral-musicale. Come sottolinea Andrea Lanza, il principio di composizione seriale viene assunto «come liquidazione dei valori stessi dell'espressione, alla ricerca di un linguaggio oggettivo e predeterminato che sollevi finalmente il soggetto da ogni responsabilità»⁵. Se da un lato è vero che serialismo e strutturalismo procedono verso un livello d'astrazione sempre maggiore, dall'altro è proprio in questo momento che nella Nuova Musica spazio, voce e poi il gesto subiscono un riposizionamento radicale.

Nel serialismo integrale ogni parametro sonoro (altezza, timbro, intensità, ecc.) è utilizzabile all'interno di una serie razionalmente determinata e fatto proliferare attraverso procedure combinatorie. Anche lo spazio diventa un parametro serializzabile e così la Nuova Musica comincia ad interessarsi più organicamente allo spazio acustico⁶. Negli stessi anni l'introduzione della musica elettroacustica e le sue successive possibilità tecniche e tecnologiche, portano ad un uso sempre più creativo e fortemente espressivo dello spazio acustico⁷. Con la musica concreta, elettronica ed elettroacustica⁸, la dimensione spaziale del suono diventa una procedura fondamentale del fare compositivo.

Il discorso sullo spazio però assume una dimensione rilevante solo quando questa musica migra dalla trasmissione radiofonica alla sala da concerto. In questo momento «lo spazio, il movimento spaziale del suono, assume quindi il compito di realizzare un rap-

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

3 G. Borio (a cura di), *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Il Mulino, Venezia 2003, in particolare i saggi contenuti nella prima parte *Struttura musicale e strutturalismo*, pp. 51-123.

4 Gli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt sono stati dei corsi creati nel 1946 da Wolfgang Steinecke, in cui si venne a formare il nucleo avanguardistico della cosiddetta *neue musik*. Nonostante molti dei partecipanti furono tra i protagonisti del *nuovo teatro musicale*, nell'ambiente darmstadtiano non ci fu spazio per il teatro musicale, ad esclusione, nel 1963, di due composizioni gestuali in forma teatralizzata: *Sur Scene* di Mauricio Kagel e *Visage* di Luciano Berio (quest'ultima nata come composizione elettroacustica). Per un approfondimento A. Trudu, *La scuola di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 ad oggi*, Unicopoli-Ricordi, Milano 1992.

5 A. Lanza, *Il secondo Novecento*, Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, EDT, Torino 1982, II ed. ampliata 1991, p. 98.

6 Quando parliamo di suono e spazio possiamo riferirci allo spazio interno (quello delle dinamiche interne alle varie microcomponenti che formano il suono e i rapporti fra i suoni) e allo spazio esterno (le varie modalità attraverso cui il suono viene diffuso e ai suoi rapporti con l'ambiente in cui si propaga). Lo spazio esterno riguarda quindi le procedure di spazializzazione che possono rendere un evento sonoro più o meno immersivo.

7 Per un rapporto tra musica elettroacustica e spazio acustico si veda P. Decroupet, *Elettroacustica e nuovo spazio sonoro*, in M. Vincenzi (a cura di), *Drammaturgie musicali del 900. Teorie e testi*, Quaderini di Musica/Realtà n. 56, LIM, Lucca 2008, pp. 335-344.

8 La musica *concreta* si è sviluppata dalle sperimentazioni che Pierre Schaeffer ha realizzato presso il *Groupe de Recherches de Musique Concrète* (G.R.M.C.) nato nel 1951 (poi trasformato nel 1958 in *Groupe de Recherches de Musicales* – G. R. M.) e che vedevano la composizione come risultante da processi di manipolazione di suoni registrati. La musica *elettronica*, in cui i suoni utilizzati erano solo di natura sintetica e quindi prodotti da generatori elettronici, si è sviluppata nello studio Westdeutscher Rundfunk (W. D. R.) di Colonia. La musica *elettroacustica*, in cui il suono elettronico era accompagnato da quello acustico dal vivo, ha contribuito a sfumare la dicotomia tra le prime due, che fino alla metà degli anni Cinquanta vedeva contrapposti gli studi francesi e tedeschi. Cfr. F. Galante, N. Sani, *Musica espansa*, Ricordi-LIM, Milano 2000.

porto diverso ma sostanziale a definire una nuova forma drammaturgica e ricettiva della musica»⁹.

È nel 1956 con *Gesang der Jünglinge* di Karlheinz Stockhausen che la dimensione spaziale di trasmissione dei suoni diventa elemento compositivo. Ogni suono e gruppi di suoni individuati sono così orientati ed emessi in sala da diverse direzioni¹⁰. Così la dimensione spaziale dell'ascolto non proviene più da una frontalità prospettica. Proprio l'abbattimento della monofocalità dell'ascolto attraverso la ricerca di uno spazio *drammaticamente* acustico, quindi utilizzando procedure di spazializzazione¹¹, sarà uno degli elementi caratterizzanti del Nuovo Teatro musicale. Quando parliamo di spazializzazione intendiamo «il controllo della mappa sonora soggettiva che l'ascoltatore ricostruisce a partire dai segnali acustici che investono l'apparato uditivo»¹². È nell'ambiente in cui il suono è trasmesso che avviene una drammatizzazione del movimento acustico che attraversa lo spazio e lo interpreta facendolo entrare in risonanza con la percezione dello spettatore che si trova così ad esperire la sua presenza tramite rapporti *intensivi*¹³ scaturiti dalle condizioni propriocettive e dall'immagine acustica. Nella triangolazione tra suono, immagine e spazio, è il suono a essere elemento privilegiato della propriocezione, della definizione



9 F. Galante, N. Sani, *Musica espansa*, cit., p. 55.

10 Scrive Stockhausen: «Ho tentato nella composizione *Gesang der Jünglinge* di configurare una nuova dimensione per la vicenda musicale. L'opera è concepita per 5 gruppi di altoparlanti che vengono disposti nello spazio intorno all'ascoltatore. È determinante per la comprensione dell'opera, da quale parte, da quanti altoparlanti simultaneamente, se diretti o verso sinistra o verso destra, se parzialmente rigidi o in moto, i suoni o i gruppi sonori vagano irradiati nello spazio», in K. Stockhausen, *Musica nello spazio*, in «La rassegna musicale», a. XXXI, n. 4, 1961, pp. 397-417, p. 398.

11 Per affrontare il concetto di spazializzazione acustica dobbiamo fare due premesse fondamentali, una di ordine acustico e psicoacustico, l'altra riguardo le possibilità tecnologiche. Per quanto riguarda la prima diciamo subito che l'udito, al contrario della vista che è direzionale, s'irradia secondo un diagramma polare sferico. Quest'omnidirezionalità ci permette d'identificare la direzione di provenienza dell'oggetto sonoro e questo perché, all'origine del suono, c'è una vibrazione che si propaga nello spazio e, come scrive Carlo Serra: «Il suono ha una peculiare relazione con lo spazio: interagisce continuamente con esso, e porta dentro di sé i caratteri della sezione spaziale che occupa. Avendo andamento sferico e diffusivo, il sonoro occupa tutto lo spazio che può, portando dentro di sé le caratteristiche di un movimento che traccia le coordinate di un ambiente. Il suono racconta qualcosa di un ambiente ricco, pieno di concavità che lo amplificano: quell'aspetto materiale ci parla di un'interazione anche con la cosa, che esploriamo dal punto di vista tattile e sonoro». (C. Serra, *Musica Corpo Espressione*, Quodiblet. Macerata 2008, p. 17). Tutto questo ci porta, da un lato, a una dimensione sinestetica che combina le proprietà fisiche dell'udito (direzionalità, sensibilità alle frequenze, all'intensità ecc.) con quelle psicoacustiche (riconoscibilità ecc.) e con la tattilità. La pelle, infatti, è un terzo orecchio in grado di percepire le frequenze più gravi. Dall'altro lato, invece, tutto ciò ci porta alla consapevolezza che questi elementi possono essere programmati. Questo ci introduce alla seconda premessa, quella di ordine tecnologico. La nascita della registrazione prima e quella della radio poi hanno permesso la riproduzione infinita di uno stesso evento sonoro, ma anche la sua dislocazione dai tradizionali luoghi d'ascolto. L'avvento tecnologico, quindi, ha influito innanzitutto sullo spazio della fruizione: il luogo dell'ascolto.

12 V. Lombardo, A. Valle, *Audio e multimedia*, Apogeo Education Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna, 2002- 2008, p. 353.

13 Rapporti di natura evenemenziale che costituiscono eventi caratterizzati dalla presenza, orizzonti acustici in cui si sviluppa il paesaggio delle presenze oggettive. Cfr. E. Pitozzi, *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, in Id. (a cura di), *On Presence*, «Culture Teatrali», n.21, I Quaderni del Battello Ebro, Porretta Terme 2011, pp. 107-127.

di uno spazio esperibile non solo da un punto di vista uditivo ma anche tattile. Il suono diventa dimensione interattiva dello spazio tracciando percorsi tra il luogo e i corpi che lo abitano, modificandosi in queste traiettorie dove emissione e ascolto rappresentano dei vettori di soggettivazione¹⁴. Possiamo intuire come, attraverso un uso creativo della spazializzazione, in contrapposizione all'uso commerciale che tende a una standardizzazione dell'ascolto (pensiamo ad esempio al *Dolby surround*), l'ambiente possa farsi espressione di una ricerca profonda sia sulle valenze materiche del suono sia su quelle drammatiche.

Il secondo elemento della ricerca musicale degli anni Cinquanta, che qui ci interessa sottolineare, è la sperimentazione vocale strettamente collegata al nuovo rapporto che viene ad instaurarsi col testo verbale per musica¹⁵. Esaminiamo alcuni esempi: in *Il canto sospeso* del 1956 Luigi Nono sottopone il testo verbale¹⁶ ad una scomposizione fonetica funzionale alla tecnica dei cori spezzati dove la parola viene scomposta nelle varie voci del coro. Scomposizione che ritroveremo non solo nel suo teatro musicale ma anche nel Nuovo Teatro¹⁷. Nel 1958 Luciano Berio realizza la prima composizione elettroacustica in cui l'unico elemento sonoro impiegato è la voce umana: *Thema. Omaggio a Joyce*. La voce registrata, manipolata attraverso modulazioni e filtraggi, tagliata e rincollata su nastro, diviene *voce nella macchina* come l'ha definita Agostino Di Scipio, voce irrimediabilmente plurale¹⁸.

In questo modo la voce viene utilizzata come materiale plastico sottoponibile a diverse trasformazioni che ne accentuano le possibilità espressive. Accanto alle riflessioni sulla voce, *Thema* ci dà l'occasione di riflettere anche sul rapporto musica/testo. Il progetto da cui la composizione scaturisce è un programma radiofonico dal titolo *Omaggio a Joyce: documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico*, curato da Berio assieme a Umberto Eco. L'interesse dei due autori è rivolto alle peculiarità acustiche dell'*incipit* dell'XI capitolo dal titolo *Sirens* dell'*Ulisse* di Joyce e orientato verso la possibilità di una sua interpretazione musicale attraverso strutture formali che percorrano parallelamente quelle messe in atto da Joyce. Possiamo considerare l'operazione una lettura fedele del testo che ne attua le possibilità implicite: è la struttura del testo a funzionare da traccia "drammaturgica" per lo sviluppo delle azioni vocali che Cathy Berberian registra e Berio



14 Roland Barthes in questa prospettiva traccia la possibilità d'appropriarsi di uno spazio attraverso la dimensione sonora. Cfr. R. Barthes, *Ecoute*, in Id., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, trad. it. *Ascolto*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi 1985 e 2001, p. 237.

15 Riguardo questa problematica rimando a G. Borio, *Linguaggio e desementizzazione in alcune composizioni vocali contemporanee*, in «Musica/Realtà», a. III, n. 8, Dedalo, Bari agosto 1982, pp. 85-103 e K. Stockhausen, *Lingua e musica*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 81-111.

16 I testi sono tratti da P. Malvezzi, G. Pirelli (a cura di), *Lettere di condannati a morte della resistenza europea*, Einaudi, Torino 1954.

17 Si veda più avanti la nota n. 37.

18 «la musica che scaturisce dalla tua voce, una volta che questa sia presa nella macchina, non è la stessa musica che scaturisce dalla mia voce. Essa segue sviluppi diversi a seconda di chi parla o canta. Le differenze interne al fenomeno acustico – cioè interne all'*acùmeno* – hanno sviluppi che rinviano a sguardi di volta in volta diversi, a risonanza di pensiero diverse, a relazioni umane diverse». A. Di Scipio, *Voci nella macchina voci della macchina. Annotazioni su vocalità e tecnologia*, in D. Tortora (a cura di), *Voce come soffio, voce come gesto. Omaggio a Michiko Hirayama*, Aracne editrice, Roma 2008, p. 85.

trasforma. Nelle parole del compositore:

Con *Thema* mi interessava ottenere una nuova forma di unione fra linguaggio parlato e musica, sviluppando le possibilità di una metamorfosi continua dall'uno all'altra. Attraverso una selezione e una riorganizzazione degli elementi fonetici e semantici del testo di Joyce, la giornata di Mr. Bloom a Dublino (sono le quattro del pomeriggio, all'Ormond Bar) prende una direzione diversa in cui non è più possibile distinguere tra parola e suono, tra suono e rumore, tra poesia e musica, ma dove ancora una volta diveniamo consapevoli della natura relativa di queste distinzioni e dei caratteri espressivi delle loro cangianti funzioni¹⁹.

Qui sono le forme sonore a creare un rapporto complesso tra voce fenomenologica, voci nella macchina e testo letterario, traducendo «l'ascolto del linguaggio joyciano in nuove forme del fare»²⁰. Nelle riflessioni su questa composizione Berio intravede nuove potenzialità aperte dal trattamento elettroacustico della voce come la possibilità, un giorno, di creare «uno spettacolo totale»²¹. Nel Nuovo Teatro musicale le pratiche sperimentali sul corpo vocale, quelle in cui la grana sonora è esposta in quanto tale, in quanto «corpo nella voce che canta»²², saranno tra le principali acquisizioni influenzando anche sul trattamento del testo verbale. Infatti la scomposizione fonetica, il trattamento elettroacustico della voce e le pratiche vocali sperimentali segnano una prima frattura con la linearità di un testo utilizzato per musica e poi per la scena. Queste tecniche accorciano la distanza tra oggetto musicale e oggetto letterario così che «la parola perde progressivamente il proprio connotato referenziale per avvicinarsi al suono, anzi suono e parola si fondono [...] ed emerge l'esigenza di un senso diverso e contrapposto alla significatività del linguaggio»²³. Se questo passaggio della parola nei luoghi del «prelinguistico, del fonetico e del gestuale»²⁴ influenza la scelta e la composizione di testi per musica, nel caso del Nuovo Teatro musicale sarà di maggior peso, soprattutto per quanto riguarda la questione del «libretto»²⁵. Scomposizione fonetica, trattamento elettroacustico della voce e



19 L. Berio, *Note a Thema (Omaggio a Joyce)*

20 A. Di Scipio, *Da un'esperienza in ascolto di phonè e logos. Testo, suono e struttura in Thema (Omaggio a Joyce) di Berio*, in «Il sagggiatore musicale», a. 7, n. 2, 2000, p. 327.

21 L. Berio, *Poesia e musica - un'esperienza*, in «Incontri Musicali», n. 3, 1958, pp. 98-111, ripubblicato in H. Pousseur (a cura di), *La musica elettronica*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 125, ora in, L. Berio, *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis, Einaudi, Torino 2013, p. 254.

22 R. Barthes, *La grana della voce*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 265.

23 G. Borio, *Linguaggio e desamentizzazione in alcune composizioni vocali contemporanee*, cit., p. 86.

24 *Ibidem*.

25 Nel Nuovo Teatro musicale il termine «libretto» acquisisce un significato problematico che pone la sua pertinenza di caso in caso. Infatti non esiste un atteggiamento omogeneo nei confronti del testo verbale, ogni caso corrisponde a una determinata processualità e necessità, ma è possibile individuare alcuni punti fermi: prevalenza della tecnica compositiva del *collage* e del montaggio di citazioni che hanno come risultato l'assenza di una vicenda lineare che si svolge secondo le teorie classiche del dramma, la sovrapposizione di dimensioni spazio-temporali, l'assenza di dialoghi, la prevalenza della tematica sull'intreccio; assenza di personaggi definiti psicologicamente, costruiti di volta in volta come personaggi multipli, dilatati, esplosi; presenza di forme a-narrative precise e particolari come quella del catalogo e della conferenza, utilizzate per un superamento della forma drammatica e narrativa; prevalenza di tematiche politico-ideologiche, con tutti i rimandi alla

tecniche sperimentali di emissione diventano, dagli anni Sessanta, una prassi consolidata nel Nuovo Teatro musicale. Spazio, voce e conseguentemente il trattamento di un testo per musica sono quindi i primi elementi che si muovono verso la teatralizzazione delle pratiche musicali. Ciò, tuttavia, avverrà appieno solo negli anni Sessanta con l'affermarsi della musica *gestuale* e del Nuovo Teatro musicale. Ci sono però altri due fattori che spingono verso questi indirizzi.

Con riferimento alla musica gestuale, che sarà per alcuni compositori come Domenico Guacero e Sylvano Bussotti una forma propedeutica al loro teatro musicale, la sua ipotesi dipende da una doppia circostanza: da un lato dalla crisi del linguaggio musicale, dall'altro dall'esperienza elettroacustica. La crisi del linguaggio musicale, portata agli estremi dall'esperienza del serialismo integrale attraverso la disgregazione di tutti gli elementi del fatto sonoro, ha portato ad una risposta compositiva metacritica e a tratti ironica che ha trovato nello scollamento tra gesto e risultato sonoro una possibile reazione alla negazione dell'espressività del serialismo²⁶. La *scrittura d'azione*, ovvero una serie di istruzioni su come agire al di là del risultato sonoro, diventa abituale in queste composizioni che cominciano ad assomigliare sempre più a canovacci teatrali, dove la progettazione dell'evento prende il sopravvento nei confronti del risultato sonoro²⁷. In queste composizioni, come scrive Alessandro Mastropietro, «i gesti strumentali e le azioni rituali dell'evento concertistico sono elevati a parametro significativo e organizzato dall'autore, assumendo essi la funzione di spia della crisi del linguaggio»²⁸. L'esperienza elettroacustica, invece, con la sua doppia dimensione di suono registrato ed esecuzione dal vivo dello strumentista, fa risaltare la gestualità dell'esecutore, che così ha acquistato «uno spessore fisico e un'evidenza scenica che si sovrappongono, amplificano o addirittura deformano la trama musicale, ipotizzando soluzioni di teatro gestuale che dovranno di lì a poco precisarsi»²⁹.



contemporaneità che distruggono il *secondo mondo della finzione scenica* (P. Szondi, *Theorie des modernem Dramas*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1956, trad. it. *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, a cura di C. Cases, Einaudi, Torino 1962, p. 10), e delle riflessioni metacritiche strettamente legate al dibattito sulla crisi del linguaggio musicale che dalla fine degli anni Cinquanta è stato predominante; il testo-istruzione inteso come *script*, come «materiale di programmazione dell'evento spettacolare» (L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003, p. 157), come avviene negli *happening* e più in generale alla *scrittura d'azione*, caratteristica della musica gestuale degli anni Sessanta. Per un approfondimento: T. Pecker Berio, *La crisi dell'opera (e del libretto) nel secondo Novecento*, in A. Landolfi, G. Mochi (a cura di), *Poeti all'opera. Sul libretto come genere letterario*, Artemide, Roma, 2013, pp. 68-77 e M. De Santis, *Le idee e le parole: orientamenti del testo verbale nel teatro musicale di avanguardia in Italia*, in G. Borio, G. Ferrari, D. Tortora (a cura di), *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia 2017, pp. 27-58.

26 Le composizioni che partono da questo approccio sono state chiamate *gestuali*, *Instrumentales Theater*, *Sichtbare Musik* (musica visibile). Cfr. C. Anderson, *Sperimentare con musica e scena: le prime musiche gestuali di Domenico Guacero a confronto (Incontro a tre, Nuovo incontro (a tre), Esercizi per voce, Esercizi per attrice/attore/mimo)*, in D. Tortora (a cura di), *Domenico Guacero. Teoria e prassi dell'avanguardia - Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Aracne, Roma 2009, pp. 277-296.

27 Cfr. C. Annibaldi, *Musica gestuale e nuovo teatro: ritorno alla realtà*, in *La musica moderna vol. VII: Le avanguardie*, Fratelli Fabbri, Milano 1969, pp. 129-157.

28 A. Mastropietro, *Tra improvvisazione e alea*, in A. Sbordoni, *Improvvisazione oggi*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2014, p. 129.

29 A. Lanza, *Il secondo Novecento*, cit., p. 133.

A cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta l'altro fattore è il ribaltamento delle rigide prassi strutturali e seriali nel loro opposto:

[...] nella programmazione della casualità, nella poetica del fortuito e del provvisorio, che ha finito per coinvolgere non soltanto il momento esecutivo, ma anche l'atto compositivo (sostituiti da sofisticati procedimenti di sorteggio, concezione della partitura come opera grafica, eccetera); estremo appiglio per una musica sviluppatasi nel senso della rinuncia ad ogni intenzionalità soggettiva è stato infine l'inserimento nell'opera d'arte del flusso esistenziale e della dimensione vitalistica, attraverso le molteplici esperienze di *action music*, di "gestualismo" e di *body art*³⁰.

Se nuove tecniche, nuove tecnologie e nuove prassi musicali, sembrano aprire prospettive drammaturgiche inedite, negli anni Cinquanta i giovani compositori non sembrano molto interessati ad utilizzare queste potenzialità nel teatro musicale, come invece avverrà dagli anni Sessanta.

Abbiamo dunque visto come già negli anni Cinquanta alcune composizioni musicali permettano di riflettere su aspetti fondamentali per il Nuovo Teatro musicale e non. Quali scambi e ripensamenti che riguardano le ipotesi teatrali è possibile leggere nelle composizioni non direttamente pensate per la scena negli stessi anni in cui i compositori si sono occupati anche di Nuovo Teatro musicale? Se negli anni Sessanta e Settanta il Nuovo Teatro Musicale in Italia ha sperimentato le possibilità dei materiali teatrali e teatralizzabili configurando nuovi linguaggi che ritroviamo nelle *azioni*, di volta in volta sceniche, musicali, mimiche, gestuali (come spesso i compositori definivano i loro spettacoli)³¹, possiamo affermare che anche in alcune composizioni musicali realizzate negli stessi anni questo processo sia in evidenza, configurandosi come una *strategia di una "diversa" scrittura scenica*³². Alcune composizioni musicali dove il rapporto con lo spazio, quello tra performer e personaggio vocale e le possibilità di una drammaturgia degli attori e dei cantanti vengono esplorati a fondo, come *Sequenza III* di Berio, *A floresta é jovem e cheja de vida* di Nono o gli *Esercizi* di Guaccerro, sfuggono rispetto ad una precisa collocazione perché non sono azioni sceniche, ma ne sviluppano molte conseguenze e/o ne premettono in parte alcune delle strategie. Tutto ciò è ricollegabile sia a quelle sperimentazioni già avviate negli anni Cinquanta sia a quei complessi movimenti, veri e propri sismi, che coinvolgono le prassi artistiche in quegli anni, liberando gli autori da qualsiasi imposizione preliminare e aprendo prospettive transdisciplinari. Così i codici linguistici tendono a deflagrare, creando sconfinamenti tra le arti, anche quando il progetto dell'operazione (composizione, pittura, installazione, poesia ecc.) non è pensato come evento teatralizza-

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

30 Ivi, p. 101.

31 Cfr. M. De Santis, *Opera o altro. Sul complemento del titolo nella drammaturgia musicale italiana del Novecento*, in M. Vincenzi (a cura di), *Drammaturgie musicali del Novecento. Teorie e testi*, Quaderni di Musica/Realtà n. 56, LIM, Lucca 2008, pp. 43-103.

32 «La strategia di una nuova scrittura scenica sta facendo impazzire un po' tutti: dico, la strategia di una scrittura "povera" e "autentica" che da più parti e in diverse direzioni si sta organizzando. E dentro ci stanno in tanti: pittori e scultori, da Ceroli a Kounellis a Pistoletto, e poi i cineasti americani dell'*expanded cinema* da Dewey a Vanderbeeck, da Gruen a Whitmann a Geldzahler, e ancora musicisti come Bussotti e Kagel o quelli in particolare di Musica elettronica viva», G. Bartolucci, *Strategia di una "diversa" scrittura scenica*, in «Teatro», n. 1, 1969, p. 11.

bile. A questo punto non si tratta più di unire varie arti, seppur nella loro autonomia, ma di aver introiettato delle problematiche e delle necessità che sembrano coinvolgere l'arte di ricerca nel suo insieme.

Luigi Nono: voce, spazio e prassi laboratoriale

Nell'azione scenica *Intolleranza 1960* Nono è ricorso ad un sistema formato da quattro gruppi di altoparlanti dislocati in sala che spazializzano i suoni elettronici e le voci del coro registrate su nastro, composte con la tecnica dei cori spezzati. I fonemi così vengono suddivisi tra le varie parti del coro subendo quindi un doppio processo di spazializzazione³³. La successiva ricerca di Nono sulla costruzione di uno spazio drammaticamente acustico, soprattutto in rapporto ai suoni vocali, avviene però fuori dal teatro musicale in composizioni come *La fabbrica illuminata*, *A floresta é jovem e cheja de vida* e *Y entonces comprendio*.

Il "monodramma" per voce femminile e nastro magnetico a quattro piste, *La fabbrica illuminata*, presentato il 15 settembre 1964 durante il XXVII Festival Internazionale di Musica Contemporanea de La Biennale presso il Teatro La Fenice di Venezia, nasce dal progetto teatrale *Diario italiano* avviato tra Luigi Nono e Giuliano Scabia nel 1962, poi naufragato per la politicità del testo che vide il Teatro La Scala (committente dello spettacolo) ritirarsi³⁴. Nel *Diario italiano* le situazioni³⁵ erano pagine della storia recente – inchieste sulla Fiat e sulla condizione operaia, il disastro del Vajont, ecc. L'idea della forma "diario" serviva a superare la narrazione lineare e l'atteggiamento realista-psicologico in favore di momenti aperti. «Concepimmo le scene come lavagne da scrivere, grandi pagine da riempire di segni-suoni»³⁶ dice Scabia. Il testo, nato da un continuo confronto tra i due autori, subì uno stravolgimento della forma quando cominciò ad essere sottoposto alla scomposizione fonetica, scomposizione che fu importante nel teatro successivo di Scabia³⁷.

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

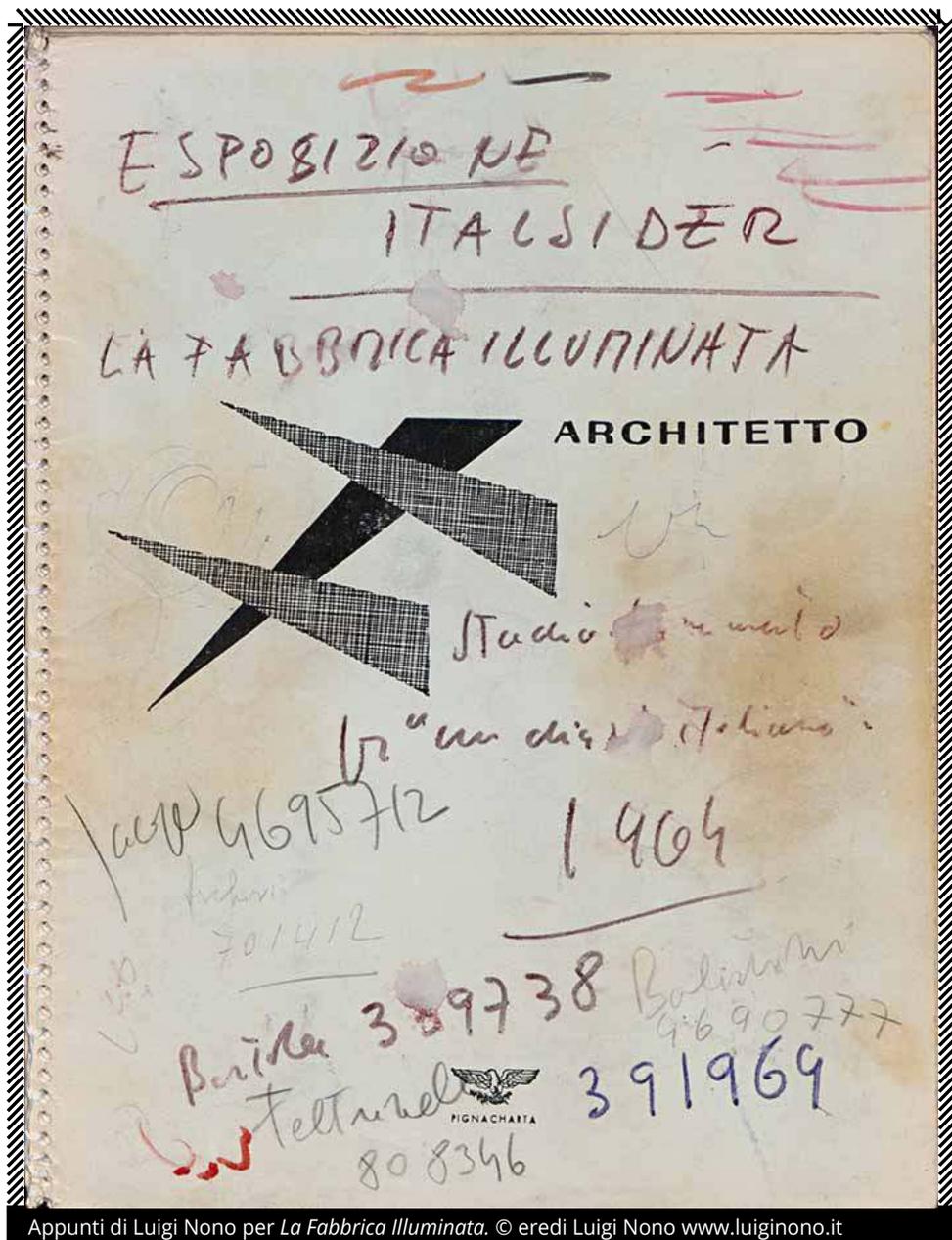
33 Cfr. L. Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, in «La rassegna musicale», a. XXXII n. 2-4, 1962, pp. 277-289, anche in L. Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Il Saggiatore, Milano 2007, pp. 97-110, e in L. Nono, *Intolleranza 1960*, a cura di A. I. De Benedictis, Marsilio, Venezia 2011, pp. 9-19.

34 Cfr. *Il Diario italiano e la Fabbrica illuminata*, discorso tenuto da Giuliano Scabia presso l'Accademia dei Lincei. L'autore racconta come *Diario italiano* fu ideato e scritto fra il '62 e il '64, su richiesta di Ghiringhelli e Siciliani del Teatro La Scala. Quando però fu presentato il testo, La Scala si ritirò e l'opera rimase incompiuta. Documento consultato presso l'Archivio personale di Giuliano Scabia a Firenze l'11 luglio 2017.

35 Nono fin dalla progettazione di *Intolleranza 1960* si rifà esplicitamente al teatro di situazioni teorizzato da Jean-Paul Sartre. Cfr. J-P. Sartre, *Pour un théâtre de situations*, in «La rue», n. 12, Parigi 1947.

36 G. Scabia, *Composizione de "La fabbrica illuminata" di Luigi Nono e lettere del 1964*, in «Musica/Realtà», n. 33, LIM, Lucca, dicembre 1990, p. 44.

37 «La scomposizione fonetica nacque da una richiesta di Gigi. Voleva che gli scomponessi le parole. [...] Questo rompere per fare una polifonia. Mi chiese di scomporle, di creare quasi una pre-partitura. Era una scoperta continua di cosa c'era dentro ogni parola... e poi i cori nascevano su queste scomposizioni, erano delle suggestioni. [...] Poi, questo, è quasi un pre-canto il lavoro sui fonemi, qualcosa tra la lallazione dei bambini e il canto. [...] Nella scrittura di *Zip* tutti questi elementi ci sono», in intervista a Giuliano Scabia di Daniele Vergni, Firenze, 11 luglio 2017. Scabia qui fa riferimento allo spettacolo *Zip-lap-lip-vap-mam-crep-scap-plip-trip-scap* e *la grande mam alle prese con la società contemporanea*, spettacolo paradigmatico del Nuovo Teatro scritto da Scabia



Appunti di Luigi Nono per *La Fabbrica Illuminata*. © eredi Luigi Nono www.luiginono.it

per la compagnia Teatro Studio di Carlo Quartucci. Prima rappresentazione Venezia, Teatro del Ridotto, XXIV Festival di Prosa della Biennale di Venezia, 30 settembre 1965. In questo spettacolo troviamo la presenza di un nastro realizzato presso lo Studio di Fonologia di Milano nell'XI scena, spazializzato su tre altoparlanti e la scomposizione fonetica del testo. Per un approfondimento Cfr. nuovoteatromadeinitaly.sciami.com

Interrotto il progetto *Diario italiano* e partendo proprio da una situazione di tale progetto, i due autori hanno realizzato *La fabbrica illuminata*³⁸. In quegli anni di dure lotte sindacali Nono è riuscito a portare in teatro lo spazio della fabbrica attraverso le registrazioni del «paesaggio sonoro del mondo operaio»³⁹ effettuate presso l'Italsider di Cornigliano:⁴⁰

[...] una volta nella realtà tumultuosa e incandescente di Cornigliano, ne fui sconvolto non tanto per la spettacolarità acustica e visiva apparentemente fantasiosa del laminatoio a caldo e di quello a freddo, o per la implacabile ritualità negli altiforni per la colata, ma proprio, non restandone affascinato astrattamente, per la violenza invece con cui in quei luoghi mi si manifestava la presenza reale operaia nella sua complessa condizione⁴¹.

Nella *Fabbrica* non ci sono più personaggi come in *Intolleranza 1960* e la dimensione corale su nastro, che è rappresentazione collettiva, si trova ad essere preponderante. Nella composizione troviamo tre tipi di materiali: concreto, elettronico e vocale. La voce è sia dal vivo (non amplificata) che su nastro (spazializzata) dove ci sono anche i suoni della fabbrica misti a materiale originale registrato in studio e altre varie interpretazioni «registrate cantate-mormorate-gridate-dette ecc., del testo sia da parte del coro della Rai di Milano diretto da Giulio Bertola che dalla mezzosoprano Carla Henius»⁴². Con *La fabbrica illuminata* Nono da una parte ripropone una situazione simile a quella di *Intolleranza 1960*, ovvero una spazializzazione su quattro piste predisposta all'emissione delle voci corali e del materiale concreto ed elettronico, dall'altra introduce la "regia live" per la gestione delle quattro piste che trasmettono il contenuto acustico agli altoparlanti⁴³, spesso attraverso un uso del suono che tende alla saturazione, in una sorta di aggressione drammatica data dall'immagine acustica. Nono infatti porta spesso il volume del suono verso la soglia del dolore, facendo distorcere il suono ed esaltandone la componente drammatica fisicamente⁴⁴. Utilizzare dinamiche sonore così elevate equivale ad immettere apticamente⁴⁵ ancor più gli spettatori nell'evento, in questo caso a farli entrare



38 Anche *La fabbrica illuminata*, dopo esser stata commissionata dalla Rai, è stata ritirata dal premio Prix Italia perché offensiva per il Governo, all'epoca il primo Governo Moro.

39 R. Favaro, *La fabbrica illuminata* (1964).

40 A questa entrata del reale in sala è corrisposta anche l'uscita inversa: contemporaneamente i due autori assieme al musicologo Luigi Pestalozza cominciano a realizzare concerti-dibattiti con le musiche di Nono nelle fabbriche e nei circoli operai. Non si tratta tanto di avvicinare il pubblico operaio alla musica contemporanea ma di contribuire ad una lotta e mostrare quanto espressivamente è forte il mondo operaio, reale, quotidiano.

41 L. Nono, *La fabbrica illuminata*, in Id., *Scritti e colloqui*, Vol. I, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Ricordi-LIM, Milano 2001, p. 446.

42 L. Nono, *La fabbrica illuminata*, cit., p. 447.

43 «Nono muoveva sempre i potenziometri, interventi continui, mai lineari. Dava veramente 'vita' a tutti i canali. Alla dinamica presente sul nastro lui, dal vivo, dava la pulsazione», cit. in *Colloquio con André Richard su «La fabbrica illuminata»*, in L. Cossettini (a cura di), *Luigi Nono: studi, edizione, testimonianze*, LIM, Lucca 2010, p. 242.

44 Ivi, p. 247

45 La percezione aptica è in gioco quando la percezione tattile e la propriocezione si trovano ad interagire, come nel caso dei suoni spazializzati in sala, dato che frequenze basse ed alte vengono percepite anche tattilmente dal corpo dello spettatore mentre la direzionalità dei suoni influisce sulla propriocezione dello stesso.

nella fabbrica, coinvolgendo non solo l'udito ma il tatto, soprattutto attraverso l'uso delle basse frequenze. Questo trasportare un mondo esterno nella sala è possibile poiché l'ascolto è collegato alla drammatizzazione dello spazio. C'è un continuo movimento del suono tra le fonti, «segnali svariati ma stretti in vortici sonori che concentrano e decentrano la materia acustica secondo un gioco cangiante di spessori: gioco che non allinea gli eventi ma li fa ribollire in una trascinate spirale»⁴⁶. Questo gioco continuo nello spazio acustico nel finale scompare per lasciar spazio alla voce del soprano, facendo crollare tutto lo spazio acustico fin lì creato. L'uso dello spazio acustico si fa più complesso e preannuncia le composizioni a venire dove dinamismo spaziale e prassi laboratoriale saranno al centro della drammaturgia del compositore veneziano.

Con *A floresta é jovem e cheja de vida*, composizione del 1966 nata da un progetto teatrale pensato da Nono assieme a Giovanni Pirelli (e poi naufragato)⁴⁷ e *Y entonces comprendió*, del 1969-70, alla ricerca delle valenze drammatiche dello spazio acustico si aggiunge un rapporto del tutto nuovo con attori e cantanti: prende cioè avvio una prassi laboratoriale in cui non c'è più un passaggio da autore a interprete, ma una costante relazione fatta di *feedback* tra compositore, attori, cantanti e tecnici del suono; relazione mutevole e evenemenziale a tal punto da non permettere al compositore di scriverne una partitura.

1966

A floresta è jovem e cheja de vida

Reflexão do Fronte de Libertação Nacional do Vietnam

Luigi Nono, Kadigia Bovo, William O. Smith, Lucia Poli, Elena Vicini, Umberto Troni, durante gli incontri di lavoro su *A floresta é jovem e cheja de vida*

Comporre:
- Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz
- *A floresta é jovem e cheja de vida*

«Ciascun musicista sceglie nel mondo contemporaneo la propria posizione, e ciascuna scelta è una scelta pure politica di parte, cioè agisce non aristocraticamente autonoma ma coesiva al contesto della società attuale...»




Venezia, Teatro La Fenice. Allestimento della prima di *A floresta é jovem e cheja de vida*, 1966. William O. Smith, Liliana Poli, Kadigia Bovo, Berto Troni, Elena Vicini

Luigi Nono, *A floresta* 1966. © eredi Luigi Nono www.luiginono.it

In *A floresta é jovem e cheja de vida* il compositore utilizza solamente testi documentari suddivisi in testi da recitare dal vivo da attori e soprano – “undici momenti di lotta anti-imperialista”⁴⁸, ovvero frasi di operai italiani e statunitensi, studenti, partigiani e combattenti

46 A. Gentilucci, *Gli anni Sessanta*, in E. Restagno (a cura di), Nono, EDT, Torino 1987, p. 161.

47 Cfr. V. Rizzardi, *Verso un nuovo stile rappresentativo. Il teatro mancato e la drammaturgia implicita*, in G. Borio, G. Morelli, V. Rizzardi (a cura di), *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Olschki, Verona 1999, pp. 35-51.

48 I testi di *A floresta é jovem e cheja de vida* sono disponibili sul sito dell'Archivio Luigi Nono.

ti rivoluzionari del Sud America, ecc. – e testi registrati su nastro magnetico – frammenti dell'appello del comitato americano per la cessazione della guerra in Vietnam affidati ad attori e soprano, ed *Escalation as a strategy*, testo redatto dall'esperto di difesa militare Herman Kahn per conto del Ministero della difesa degli Stati Uniti – con lo scopo di creare destabilizzazione nel paese⁴⁹ – affidato agli attori del Living Theater⁵⁰. Questo materiale documentario viene direttamente trasformato in composizione musicale e la novità consistente, come sottolinea Veniero Rizzardi, è che «i testi selezionati vengono dapprima proposti agli interpreti e vengono poi plasmati compositivamente a partire da e in stretta dipendenza dal modo caratteristico in cui l'interprete se ne è appropriato»⁵¹. L'elaborazione drammaturgica avviene attraverso una parola che è già suono. Nelle registrazioni degli attori del Living Theater alle prese con *Escalation as a strategy* la scomposizione-ricomposizione timbrico-spaziale che Nono aveva avviato fin dal 1955 con *Il canto sospeso* non avviene più attraverso la scrittura ma attraverso un metodo laboratoriale, in cui le prove con gli attori e con i mezzi elettronici di produzione e diffusione del suono mirano a creare «la forma della comunicazione adatta a ciò che vuole essere comunicato»⁵². Come ricorda Pestalozza per far ciò viene sperimentato un metodo “in tempo reale” ancor prima che i mezzi elettronici potessero dare pienamente questa disponibilità. Le invenzioni linguistiche di Nono mirano ad un uso ideologico dei mezzi tecnologici, ad esempio in relazione all'uso dello spazio utilizza i mezzi di amplificazione (microfoni e altoparlanti) «emancipandoli dai compiti di mera trasmissione e riproduzione»⁵³ per renderli partecipi e attivi, attuali «ed è questa attualità ad esigere una tecnica agile, mobile, che consenta di intervenire, di partecipare»⁵⁴. Il materiale, quindi, deriva dalla ricerca tecnica avviata tra interpreti e compositore. Nono così critica la “parola” attraverso tecnica e linguaggio, ne giudica l'uso concettuale e acustico del suo impiego quotidiano. Così

[...] la scomposizione fonetica diventa condizione liberatrice della riconduzione del suono/significato della parola, dell'uso acustico/significativo del testo. [...] il suono, la voce, prendono posizione verso il testo – prendendola proprio acusticamente –, mirano al vero essere, ideale, a denudare il falso mondo reale⁵⁵.

Nell'episodio del Living Theater, *l'Escalation*, questa tecnica permette di disattivare il testo, «gli viene tolta capacità sociale»⁵⁶, scrive Pestalozza. Pensare e porre la voce come

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

49 Negli stessi anni in Italia vennero stilati documenti simili che portarono ad azioni di infiltrazione e destabilizzazione, come il libro *Le mani rosse sulle forze armate*, di Flavio Messalla (pseudonimo unico di Guido Giannettini e Pino Rauti) edito dal Centro Studi e Documentazione sulla guerra psicologica nel gennaio del 1966.

50 La compagnia statunitense quell'anno è stata in tour in Italia con gli spettacoli *Mysteries and Smaller Pieces*, *The Brig* e *Frankenstein*.

51 V. Rizzardi, *Programma al concerto di Milano Musica*, in Festival Gyorgy Kurtag, 21 settembre 1998, testo disponibile sul sito www.luiginono.it

52 L. Pestalozza, *Impegno ideologico e tecnologia elettronica nelle opere degli anni Sessanta*, in E. Restagno (a cura di), *Nono*, cit., p. 148.

53 *Ibidem*.

54 *Ivi*, p. 149

55 *Ivi*, p. 150.

56 *Ibidem*.

idea drammaturgica vuol dire ripensare il rapporto con il testo, superare l'ideologia della voce-testo per fendere il potere del linguaggio attraverso la disarticolazione che scopre nuove direzioni nel testo. Scrive Nono:

[...] il Living era veramente una violenza esplosiva. Una delle loro espressioni più violente, che io ho usato nella *Floresta*, era la "lettura del dollaro". Si limitavano a leggere i numeri della serie, il nome della banca e le poche altre cose che si possono leggere sulla banconota americana, ma i vari modi di dire i numeri, di gridarli, sussurrarli, i rumori dei passi, delle corse tra gli studi di registrazione, i canti improvvisi, interrotti costituivano una specie di vari campi magnetici che si allargavano spaziando sempre più⁵⁷.

Nono in una conferenza pubblica del 1959, riferendosi alla discussione sull'improvvisazione musicale che veniva praticata a Darmstadt, ricorre alla pratica attoriale della commedia dell'arte per mettere in discussione concetti come "libero" e "spontaneo", puntando su un'improvvisazione in cui lo spazio fisico e relazionale diventa il *focus* su cui costruire l'improvvisazione⁵⁸. Il compositore applicherà questa modalità operativa nella sperimentazione collettiva nel lavoro su *A floresta é jovem e cheja de vida* e su *Y entonces comprendio*. La prassi laboratoriale che si viene a creare con attori, cantanti, musicisti, autore e tecnici del suono porta a sviluppare «la sensibilità per la spazializzazione del suono attraverso il gesto teatrale»⁵⁹.

In queste composizioni inoltre è ben presente l'insegnamento del teatro di Mejerchol'd. Del regista russo Nono sottolinea, oltre che quella politica, la dimensione laboratoriale dove la reiterazione collettiva porta alla scrittura non di un copione ma di una memoria psicofisica. Questo è il metodo delle composizioni che qui stiamo prendendo in esame: «assumendo il corpo e il mondo della prassi come sedimento mnestico, la genesi di un'opera può abbandonare la prescrizione univoca della scrittura per aprirsi alla sperimentazione collettiva»⁶⁰. Così il lavoro si forma in una dimensione performativa collettiva. Uno dei problemi principali è la sua trasmissione e infatti Nono non ha lasciato partiture di riferimento. La teatralità intrinseca di questa composizione viene così riassunta da Rizzardi:

In *A floresta* Nono giunge così a comporre direttamente con e sull'esecutore, in un procedimento condotto con tale spontanea coerenza, che la formazione del processo viene infine incorporata all'esecutore, alla sua memoria, al punto che una partitura non sarà infine nemmeno necessaria. Dal punto di vista delle facoltà rappresentative di una musica così concepita, la conseguenza più importante è che la presenza degli esecutori acquista una consistenza scenica



57 L. Nono, *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno (1987)*, in Id., *Scritti e colloqui*, vol. II, cit., p. 528.

58 «le azioni delle commedie erano allora ridotte a poche indicazioni sceniche riferite a situazioni caratteristiche dei rapporti tra i personaggi, e determinavano lo spazio entro il quale l'attore poteva liberamente improvvisare il dialogo e l'azione», L. Nono, *Presenza storica nella musica d'oggi (1959)*, in L. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, cit., p. 52.

59 N. Buso, «*Y Entonces comprendio*»: *Spazializzazione del suono e prassi teatrale*, in L. Cossettini (a cura di), *Luigi Nono: studi, edizione, testimonianze*, LIM, Lucca 2010, p. 77.

60 Ivi, p. 82.

per sé⁶¹.

Mentre Nicola Buso aggiunge

[...] la scelta di lavorare sulla specificità individuale di ogni singola voce anche e soprattutto nella sua relazione all'ascolto con le altre voci, con il sistema elettroacustico e con lo spazio conduce, nel caso specifico di *Y entonces comprendió*, all'assenza di una partitura: i quaderni d'appunti [...] si avvicinano piuttosto che alla prescrizione di una partitura musicale, al copione di un attore e a un quaderno di regia teatrale: il riferimento al teatro non ha (solo) valenza poetica ma anche – soprattutto – pratica⁶².

In *A floresta é jovem e cheja de vida* e *Y entonces comprendió* l'esperienza sul suono dislocato in sala e la sua dinamizzazione viene portata a nuovi risultati da Nono attraverso i suoi metodi "nuovi". Nono ricerca una scena che immerga lo spettatore e non lo lasci solo di fronte allo spettacolo come avviene nei teatri all'italiana. In *Y entonces comprendió* per la prima volta, grazie alla creazione di direzionatori acustici realizzati da Giovan Battista Merighi, il compositore ha la possibilità di realizzare una vera e propria dinamizzazione dello spazio acustico. Si configurano così nuove funzioni del suono spinte a testare i limiti della percezione, a creare nuove scene acustiche e stabilire nuovi rapporti con le architetture plastiche che immagine acustica e immagine visiva vanno a costituire. Lo spettatore viene immerso in una dimensione fonica inedita, dove spazializzazione interna ed esterna del suono avviano una dialettica che Francesco Galante definisce «una cinetica del suono che amplifica l'esperienza dell'ascolto»⁶³. Nono è interessato a far muovere le parole e i loro suoni nello spazio, quindi a realizzare ascolti drammatizzati su più piani. Per tale motivo Galante definisce questi lavori come «teatro sonoro virtuale»⁶⁴.

Il gesto vocale in Luciano Berio

Luciano Berio nel 1966 con *Sequenza III* per voce sola cerca una via per ampliare l'espressione vocale e la sua fenomenologia attraverso un'espansione del registro espressivo che passa principalmente per l'immissione di nuovi materiali musicali e componenti teatrali riferiti al *gesto vocale*. Vedremo cosa intenda Berio per gesto vocale, anticipando subito che non si tratta di gestualità (panto)mimica, ma di espressione dinamica di un'intenzione e di una *realtà ritualizzata*⁶⁵ dalla ripetizione. In altre parole un'azione e un linguaggio. *Sequenza III* per voce fa parte del ciclo delle XIV sequenze che Berio ha composto tra il 1958 e il 2002, in cui ha esplorato le tecniche strumentali in una nuova sintesi che fa dialogare tradizione e innovazione con le possibilità del rapporto tra strumento e mu-

61 V. Rizzardi, *Verso un nuovo stile rappresentativo. Il teatro mancato e la drammaturgia implicita*, in G. Borio, G. Morelli, V. Rizzardi (a cura di), *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Olschki, Verona 1999, p. 51.

62 N. Buso, «*Y Entonces comprendió*», cit., p. 74.

63 F. Galante, *Luigi Nono: pensiero sonoro e tecnica elettronica nel periodo del grande impegno politico*, in «Musica/Realtà», n. 33, LIM, Lucca, dic. 1990, p. 37.

64 *Ibidem*.

65 L. Berio, *Del gesto vocale, dattiloscritto del 1967*, ora in Id., *Scritti sulla musica*, (a cura di) A. I. De Benedictis, Einaudi, Torino 2013, p. 68.

sicista. L'abilità tecnica richiesta, le possibilità interpretative che lasciano ampio spazio al musicista e l'utilizzo dello strumento musicale sempre in bilico tra uso tradizionale e non convenzionale fa di queste composizioni degli esperimenti in cui la fisicità del mezzo musicale e del musicista sono messi a tema. Farlo con la voce implica che questi due coabitino in una stessa unità irrimediabilmente scissa tra significato e suono, tra voce e *phonè*. Citando direttamente Berio «*Sequenza III* può anche essere considerata come un saggio di drammaturgia musicale la cui storia, in un certo senso, è il rapporto fra l'interprete e la sua stessa voce»⁶⁶.

Quello che si mette in azione è la separatezza tra attore e personaggio, tra performer e personaggio vocalico. Lo scopo è spezzare il rimando a sé costitutivo della voce attraverso un conflitto reale tra personaggio vocale e corpo performativo, tra l'altro nella voce e la voce dell'altro, con tutti i conflitti emotivi espressamente segnati in partitura⁶⁷. Il personaggio vocale qui si fa diaframma intersoggettivo attraverso l'esecuzione. Come notato da Philippe Albèra⁶⁸, c'è uno sviluppo dell'individuo inteso come personaggio vocale. È proprio il gesto vocale che mostra questa scissione. Quel tipo di gesto che Jean-François Lyotard intende come

[...] l'esperienza di un senso in cui sentito e senziente si costituiscono in un ritmo comune, come i due margini di una scia [...] il gesto viene sperimentato, vissuto, o in ogni caso struttura il vissuto, dipende da un livello d'incoscienza che non è oggetto di rimozione, ma soggetto di costituzione⁶⁹.

Sequenza III può essere vista come una scena drammatica in cui c'è una messinscena della voce e il gesto vocale è il vettore principale di senso sorretto dalla tecnica. Troviamo qui un riferimento al teatro del secondo novecento, in particolare con quanto scrive Valentina Valentini: «il corpo è assunto a protagonista di un teatro in cui non sono più i personaggi ad avere una voce, sono le voci, ovvero i modi vocali del protagonista (mormorii, soffi, tutta la variegata gamma dei gesti sonori) a diventare i veri personaggi»⁷⁰. In *Sequenza III* l'azione vocale è il personaggio con cui l'interprete⁷¹ si rapporta. La performance comincia con l'ingresso della Berberian che entra borbottando tra sé e sé; il borbottio è il segno drammaturgico di questo rapporto.

Give me a few words for a woman
to sing a truth allowing us
to build a house without worrying before night comes⁷²

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

66 L. Berio, *Nota dell'autore a Sequenza III*.

67 I conflitti emotivi segnati in partitura sono quarantaquattro. Cfr. L. Berio, *Sequenza III*, Universal Edition, London 1968.

68 P. Albèra, *Introduzione alle nove Sequenze*, in E. Restagno (a cura di), *Berio*, EDT, Torino 1995, pp. 145-177.

69 J-F. Lyotard, *Discours, Figure*, 1971 (tesi di dottorato con Mikel Dufrenne), trad. it., *Discorso, Figura*, a cura di F. Mazzini, Mimesis, Milano 2008, p. 50.

70 V. Valentini, *Mondi, corpi, materie*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 106.

71 Utilizziamo qui il termine *interprete*, usato anche da Berio, perché la cantante esegue una partitura ben delineata anche se con ampi margini di libertà espressiva.

72 Il testo è riportato in L. Berio, *Nota dell'autore a Sequenza III*.

Il testo di Markus Kutter è un testo modulare, data la possibilità di lettura pluridirezionale su più assi quali verticale, orizzontale, obliquo. Lo stesso Berio definirà queste parole come *sceniche*, «considerando però che la scena era costituita da un campo piuttosto ristretto e non troppo ambiguo di associazioni fonetiche e semantiche»⁷³. Il testo viene frammentato in diverse unità che attraversano vari gradi d'intelligibilità: dai gruppi di parole alla singola parola, da una sua spezzatura ai fonemi scritti in notazione fonetica⁷⁴. Berio introduce tra i materiali componenti e comportamenti extramusicali prelinguistici presi dalla dimensione quotidiana della voce come risate, colpi di tosse, ecc. I gesti presenti nell'opera hanno una funzione sonora di per sé intrinsecamente drammaturgica. Il teatrale non si aggiunge ma è parte costituente della drammaturgia implicita della composizione. Come scrive Uvietta c'è «una disponibilità del gesto a retrocedere allo stadio di materiale»⁷⁵. L'andamento del brano dimostra una certa organicità narrativa d'insieme, dal parlato si sviluppa la vocalità cantata e dai fonemi le parole.



Luciano Berio alla Radio di Hilversum durante le prove di *A-Ronne*, 1974. Sullo sfondo, da sinistra a destra, gli attori Ileana Melita, Henk Reyn, Hans Veerman, Hans Karsenborg e il produttore Frans van Rossum. © Gisela Bauknecht, Maria Austria Instituut, Amsterdam.

Torniamo al testo per arrivare al gesto vocale. Il testo, come materiale di base, subisce

73 L. Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Bari 1981, p. 103.

74 L'alfabeto fonetico internazionale nato nel 1888 dalla International Phonetic Association è uno standard di riferimento per l'uso di simboli fonetici.

75 M. Uvietta, *Gesto, intenzionalità, indeterminazione nella poetica di Berio fra il 1956 e il 1966*, in «Rivista Italiana di Musicologia», Vol. XLVI, 2011, pp. 227.

questa destrutturazione da cui partono due tipi di azioni, quelle cantate e quelle parlate. Nelle prime troviamo suoni che poggiano sui fonemi e canto intervallare su sillabe e parole, nelle seconde troviamo veloci articolazioni sillabiche e fonetiche e azioni vocaliche paralinguistiche come tossire, piangere, ridere. Questo livello d'azione introduce un'ulteriore caratteristica dei gesti vocali: il gesto vocale è universale nel suo essere legato ad emozioni specifiche già esperite e, in quanto tale, non necessita di traduzioni. I gesti pre-verbali non mirano alla mimica ma a degli attributi emotivi come nel caso della risata per la quale possiamo trovare in partitura delle prescrizioni verbali come nervosa, tesa, ansiosa. Questi sono inviti all'oggettivazione di uno stato emotivo e psicologico, non indicano un rapporto mimetico tra interprete e personaggio vocale, bensì il suo coinvolgimento che deve trovare la propria drammaturgia.

La concezione musicale di Berio è processuale e su questa processualità s'innesta il gesto vocale, portatore di un successivo livello di proceduralità, di stampo drammaturgico: «ogni gesto è sempre la traccia di processi che si sono già prodotti»⁷⁶; ha una sua storia, che è anche quella dell'interprete. Gesto vocale come memoria attiva quindi, dipendente dal contesto fenomenologico in cui è inserito. Agire sul contesto per far agire il gesto, «utilizzare il gesto per quello che *può eventualmente diventare*»⁷⁷. Quello che può eventualmente diventare il compositore lo definisce come «cortocircuito» tra gesto e contesto. In questa maniera il gesto vocale si configura «come personaggio, come teatro e come parametro di un rituale»⁷⁸, scrive Berio. La sua prospettiva è antropologico-linguistica: questo gesto non è qualcosa di spontaneo ma qualcosa che è già esistito, che ha una memoria e che lo individua come *residuo di atto linguistico*⁷⁹ già esperito ed esperienziale per chi lo fa e chi ne fruisce, è comunicazione e condivisione, intenzionalità e ascolto. Non possiamo non pensare al saggio *Restoration of Behavior*⁸⁰ di Richard Schechner dove «la figura del performer [...] implica nell'unità del soggetto la duplicità del ruolo di *operator* e *spectator* nel performer che rivive, ricostruisce, la propria immagine, integra sé nell'altro»⁸¹. Fiamma Nicolodi, parlando di *Sequenza III* come di un *teatro vocale senza scena*, riconosce nella composizione «un'azione latente e una fisicità fonica di assoluta eloquenza», sottolineando «anche per il pubblico che ascolta»⁸². È in questa piega tra gesto vocale e contenuto, tra interprete e personaggio, tra memoria e contesto, che si svela la drammaturgia implicita di *Sequenza III*, la sua «teatralità intrinseca disponibile – ma non solo – alla teatralizzazione»⁸³.

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

76 L. Berio, *Du geste et de Piazza Carità*, in «La Musique et ses problèmes contemporains», Chaiers Renaud-Barrault, n. 41, Paris 1963, *Del gesto e di Piazza Carità*, in Id., *Scritti sulla musica*, (a cura di) A. I. De Benedictis, Einaudi, Torino 2013, p. 30.

77 Ivi, p. 31.

78 Ivi, p. 33.

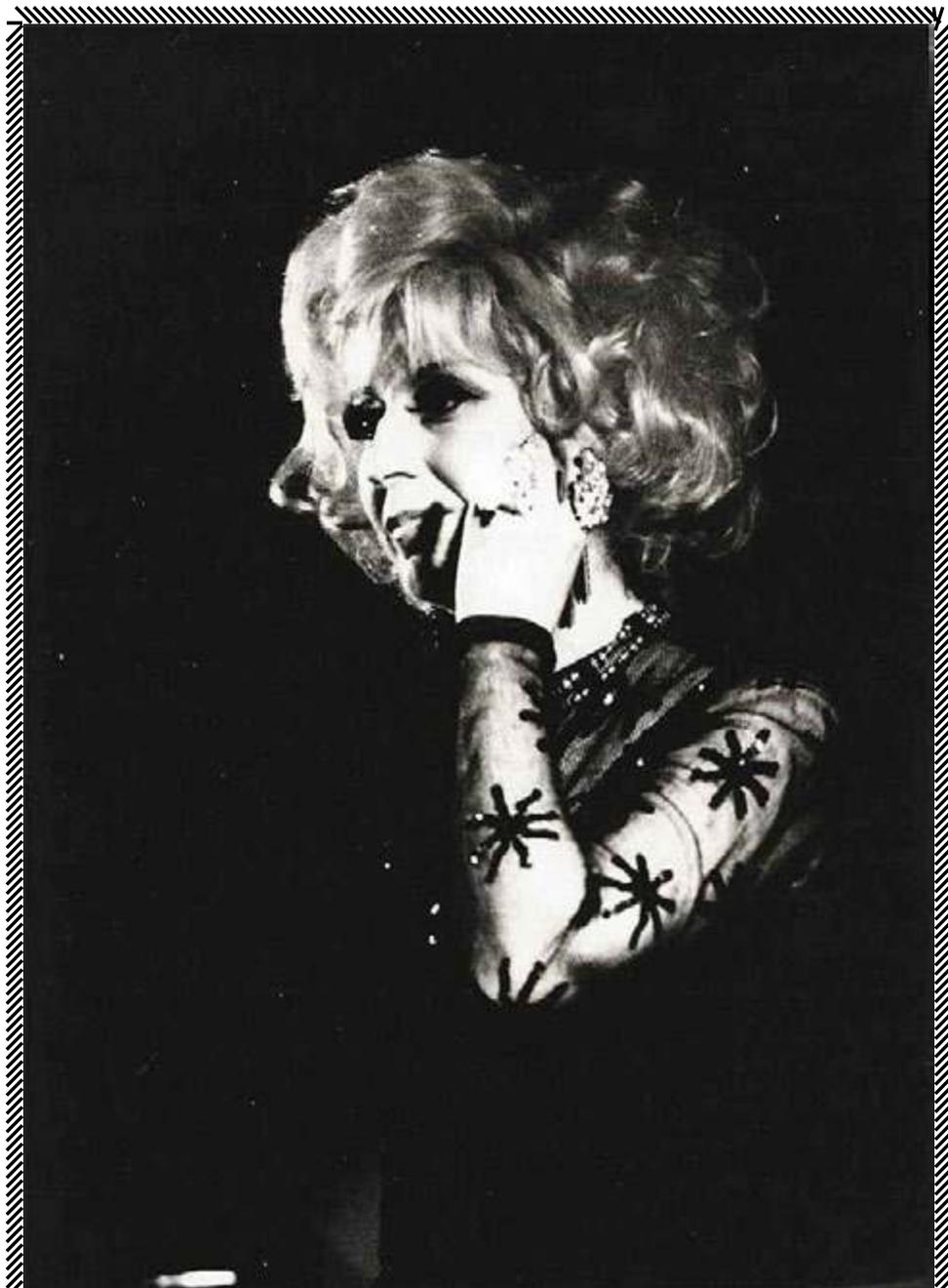
79 Ivi, p. 31.

80 R. Schechner, *Restoration of Behavior (1983)*, trad. it. in V. Valentini (a cura di), *La teoria della performance (1970-1983)*, Bulzoni, Roma 1984, pp. 213-301.

81 V. Valentini, *Mondi, corpi, materie*, cit., p. 119.

82 F. Nicolodi, *Note sul teatro di Luciano Berio. Tra riflessione e gioco*, in R. Meccia (a cura di), *Il teatro come pensiero teatrale*, Edizioni scientifiche italiane, 1990, p. 183.

83 M. Uvietta, *Gesto, intenzionalità, indeterminazione nella poetica di Berio fra il 1956 e il 1966*, cit., pp. 217.



Cathy Berberian in *Sequenza III* di Luciano Berio. © cathyberberian.com

Tale poetica si ripresenta in *A-Ronne*⁸⁴, commissionato nel 1973 dalla radio olandese Katholieke Radio Omroep in occasione del cinquantesimo anniversario del Manifesto del Surrealismo. La descrizione della composizione è "documentario radiofonico per cinque attori su una poesia di Edoardo Sanguineti"⁸⁵.

Le azioni vocali messe in atto «svolgono le funzioni di una macchina da presa che, invece di esplorare un soggetto o una situazione da diversi angoli e con lenti diverse, esplora una poesia»⁸⁶. Il breve testo di Sanguineti⁸⁷ viene riletto circa venti volte attraverso gesti pre-verbali come piangere, sbadigliare, tossire, sussurrare, deglutire, così la voce non solo modifica ma approfondisce le tematiche interne del testo (con comportamenti vocali ad esempio violenti o intimi). Le dodici scene in cui sono suddivisi i gesti vocali espongono varie modalità come la lettura al contrario, la suddivisione arbitraria, la scomposizione delle parole in vocali e consonanti, distribuite in diversi modi tra i performer che così «diventano pirotecnici generatori di suoni e rumori, diventano umoristi, cantanti, acrobati delle inflessioni, del mimetismo e della parodia»⁸⁸. La drammaturgia di *A-Ronne* si compone di situazioni trasformate in comportamenti vocali. Le scene sono composte dalla sola voce e dallo spazio che la voce occupa (nella dimensione dello studio radiofonico questo è reso possibile dallo spostamento dei corpi in prossimità o in lontananza dai microfoni)⁸⁹. In una lettera di Edoardo Sanguineti indirizzata a Berio, citata nello studio che Mila De Santis dedica ad *A-Ronne*, leggiamo che il testo «è urlabile, balbettabile, dialogabile, sparpagliabile, liturgizzabile, litigabile, caricaturabile, disperabile, nobilitabile, casermabile, confessionabile, rissabile, fumettabile, bofonchiabile, interrogabile, frantumabile»⁹⁰. Questi aggettivi indicano chiaramente le destinazioni per le scene. Le registrazioni con gli attori sono state realizzate sia separatamente e poi rimontate, sia collettivamente in tempo reale in modo da evidenziare la dimensione *live* dell'interpretazione vocale degli attori (come nel combattimento dove due voci maschili utilizzano le parole del testo per fendersi in un botta e risposta millimetrico o come nella sesta scena, in cui un attore pronuncia le consonanti e uno le vocali ricomponendo le parole originali del testo). In che modo



84 «*A-Ronne* vuol dire semplicemente 'dalla A alla Z', era un modo seicentesco di indicare questa cosa: *Ette-Ronne, Ette-Conne-Ronne* erano i modi con cui i toscani indicavano i segni che chiudevano, che venivano dopo la Z», E. Sanguineti, *Quattro passaggi con Luciano Berio*, in A. I. De Benedictis (a cura di), *Luciano Berio. Nuove prospettive / New Perspectives*, Leo S. Olschki, Firenze 2012, p. 57.

85 La scrittura sanguinetiana negli anni Sessanta è caratterizzata dall'uso del frammento, del plurilinguismo e da una concezione della parola più che musicale sonora, da leggere a voce alta in modo da farne risaltare la grana sonora. Una scrittura particolarmente attenta alla dimensione fonica che lo stesso autore definisce come «investimento corposo del linguaggio» (E. Sanguineti, *Critica spettacolare della spettacolarità, Conversazione con Edoardo Sanguineti di Luigi Pestalozza*, in Id., *Per Musica*, a cura di Luigi Pestalozza, Ricordi-Mucchi, Modena 1993, p. 14) evidenziandone il carattere fisiologico legato al respiro, al soffio.

86 L. Berio, *A-Ronne*, in E. Restagno, *Berio*, EDT, Torino 1995, p. 99.

87 Per un approfondimento delle collaborazioni tra Berio e Sanguineti in relazione al gesto vocale rimando a C. Di Luzio, *Sanguineti e Berio: suono, voce, gesto*, in «Poetiche. Rivista di letteratura», n. 3, vol. 8, Mucchi, Modena 2006, pp. 529-548.

88 L. Berio, *A-Ronne*, cit., p. 105.

89 Cfr. M. De Santis, *Beyond Opera, another kind of theatre: on the dramaturgy of A-Ronne*, in G. Ferrari (a cura di), *Le théâtre musical de Luciano Berio*, vol. 1, L'Harmattan, Paris 2016, pp. 381-408.

90 Ivi, p. 391.

definire *A-Ronne*? Non è 'ancora' teatro, non è un radiodramma, non è una composizione musicale, è potenzialmente tutto ciò. Edoardo Sanguineti parla di «un'esplorazione delle zone critiche in cui il segno verbale si crea e si cancella, ovvero di alcune situazioni, assunte come moduli esemplari, in cui rumore vocale e carica semantica si convertono e si scollano, si incrociano e si compattano»⁹¹. Nelle note redatte il compositore definisce il tema come: *l'articolazione vocale è significato*⁹².

La funzione del testo è quella di generare diverse situazioni vocali. «Non c'è una messa in scena ma uno spazio drammaturgico che non vuole imporsi come tale ma suggerisce che anche questo *A-Ronne*, [...] è un'esperienza dove vengono organizzati musicalmente anche i nostri comportamenti»⁹³, dirà Berio.

1.

a: ah: ha: hamm: anfang:

in principio: nel mio

principio:

am anfang: in my beginning:

ach: in principio erat

das wort: en archè en:

verbum: am anfang war: in principio

erat: der sinn: caro nel mio principio: o logos: è la mia

carne:

am anfang war: in principio: die kraft:

die tat:

nel mio principio:

2.

nel mezzo: in medio:

nel mio mezzo: où commence?: nel mio corpo:

où commence le corps humain?

nel mezzo: nel mezzo del cammino: nel mezzo

della mia carne:

car la bouche est le commencement:

nel mio principio

è la mia bocca: parce qui il y a opposition: paradigme:

la bouche:

l'anus:

in my beginning: aleph: is my end:

ein gespenst geht um:

3.

l'uomo ha un centro: qui est le sexe:

en meso en: le phallus:

nel mio centro è il mio corpo:

nel mio principio è la mia parola: nel mio



91 E. Sanguineti, *La messa in scena della parola*, in E. Restagno, *Berio*, cit., p. 74.

92 L. Berio, *Note dell'autore ad A-Ronne*.

93 M. De Santis, *Beyond Opera, another kind of theatre*, cit., nota n. 34 p. 403.

centro è la mia bocca: nelle mia fine: am ende
 in my end: run: in my
 beginning:
 l'âme du mort sort par le pied:
 par l'anus: nella mia fine
 war das wort:
 in my end is my music:
 ette, conne, ronne:⁹⁴

La poesia è un montaggio di citazioni che ha un alto grado di scomponibilità e ruota attorno all'idea dello scorrere del tempo mettendo a tema la sua stessa struttura: è formata da tre strofe, la prima ha come tema il "principio" ed è composta da vari *incipit* in diverse lingue, la seconda "il mezzo", la terza "la fine". Se da un lato la poesia tematizza la sua struttura, dall'altro tiene conto della sua funzione processuale-modulare e della sua destinazione vocale, prendendo anche in considerazione «il tema della struttura corporea – dove comincia il corpo umano, quale è il suo centro, quale la sua fine –, e cioè somatizzando questo tema vocale e formale»⁹⁵. Nei termini bocca e ano, presenti nel testo, troviamo l'inizio e la fine di un corpo. Il tema del corpo inoltre è riscontrabile nella citazione che Barthes fa di Bataille presente nel testo dove il tema è «il corpo umano come racconto, come un tutto, che è un principio, un mezzo e una fine. A questo punto il discorso astratto diventa invece tutto rovesciato nella direzione di una straordinaria corporeità»⁹⁶. Sanguineti indicherà, alla base del testo, il «principio della metamorfosi biologica del testo, del suo calarsi in una voce nella vocalità corporea»⁹⁷. Abbiamo visto come questo venga trattato attraverso l'uso di gesti vocali pre-verbali come tossire, deglutire, piangere, sbadigliare, insultare, ridere, sussurrare, in modo che l'espressione vocale modifichi il senso del testo ripetuto circa venti volte nelle più diverse maniere. Per ottenere ciò il compositore realizza dodici scene in cui le citazioni sono rilette «attraverso un ampio repertorio di "citazioni" di gesti e di stereotipi vocali»⁹⁸, sfruttando la circolarità e quindi la ripetizione, con variazioni attraverso diversi livelli di segmentazione e distribuzione del testo e attraverso la gestualità vocale. Così il testo può essere letto al contrario, o suddiviso arbitrariamente, o come nella sesta scena in cui «un attore pronuncia solo le vocali di una frase (*aleph: is my end*) e un altro solo le consonanti: *a e i a i e e l f s m n d*. Una perfetta e non facile coordinazione fra i due attori fa riapparire la frase, più volte ripetuta, perfettamente riconosciuta e intellegibile»⁹⁹. La distribuzione invece riguarda chi legge. Nella seconda scena, ad esempio, una stessa parte è detta da cinque voci in modi diversi, mentre nella dodicesima cinque parti sono dette nella stessa maniera ecc. La ripetizione con variazione, inoltre, permette la comprensibilità del testo lungo un percorso che l'ascoltatore deve effettuare ricomponendo di volta in volta le varianti. Come scrive Berio,

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

94 E. Sanguineti, *A-Ronne*, in Id. *Per Musica*, cit., pp. 129-130.

95 E. Sanguineti, *Critica spettacolare della spettacolarità*, cit., p. 17.

96 E. Sanguineti, *Quattro passaggi con Luciano Berio*, cit., p. 57-58.

97 E. Sanguineti, *Critica spettacolare della spettacolarità*, cit., p. 15.

98 L. Berio, *A-Ronne*, cit., p. 102.

99 Ivi, p. 104.

A-Ronne non è solo un testo da comunicare, da ridistribuire e da manomettere: è anche un contenitore di gesti. I gesti vocali, come le espressioni del viso, non sempre hanno un valore assoluto: come uno stesso viso può apparire indifferentemente contratto dal riso o dal dolore, così uno stesso gesto vocale può suscitare emozioni diverse a seconda del contesto in cui viene a trovarsi¹⁰⁰.

I gesti vocali indicano le tematiche delle scene, così i comportamenti di scontro, confessione-intimità, i sussurri erotici, gli atteggiamenti vocali violenti da caserma, creano un canovaccio in cui le varie inflessioni segnano i caratteri dei personaggi. Sono questi gesti ad approfondire il contenuto del testo e tutti i suoi rimandi intertestuali. Drammaturgia del testo verbale e performatività si fondono.

Domenico Guaccero: dalla musica gestuale alla despecializzazione

Tra il 1963 e il 1964 Domenico Guaccero avvia la sua riflessione sul teatro musicale sia attraverso il pensiero teorico con lo scritto *Un'esperienza di "teatro musicale"*¹⁰¹, sia attraverso la composizione delle azioni gestuali *Incontro a tre (Variazioni su Ionesco)*, *Nuovo Incontro (a tre)* e *Negativo*. Si tratta di una serie di esperienze con cui il compositore sonda le discrasie della crisi del linguaggio musicale attraverso il genere-soglia della musica gestuale¹⁰².

Con *Incontro a tre (Variazioni su Ionesco)*, realizzato presso l'Auditorium del Castello de L'Aquila, la crisi del linguaggio musicale viene messa in parallelo con la crisi del testo verbale che in Ionesco e negli altri autori del teatro dell'assurdo prende avvio¹⁰³. I testi da Ionesco sono quelli tratti da *Le sedie* e da *La cantatrice calva*. La partitura¹⁰⁴, un canovaccio comprendente sedici azioni descritte e alcune notazioni, «più che composto, bisognerebbe dire "progettato": un progetto schematico, una indicazione di azioni, la cui realizzazione è affidata all'estemporaneità dei tre strumentisti. Pertanto questo "*Incontro*" a L'Aquila si propone come "spettacolo". Regista: l'autore»¹⁰⁵.



100 Ivi, p. 105.

101 D. Guaccero, *Un'esperienza di "teatro musicale"*, in «Il Verri», n. 21, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 126-140, ora anche in Id., *Un iter segnato. Scritti e interviste*, a cura di A. Mastropietro, Ricordi-LIM, Milano 2005, pp. 143-160.

102 Per Guaccero la musica gestuale è una modalità per proporre una nuova *musica d'insieme* in cui suono, movimento e parola sono a carico del musicista e non di specialisti dei propri campi. Cfr. D. Guaccero, *Sulla tradizione del teatro musicale*, in Id., *Un iter segnato*, cit., p. 175.

103 Cfr. A. Mastropietro, *Anni Sessanta: rappresentazione e superamento della crisi del linguaggio in tre lavori "gestuali" di Domenico Guaccero*, in «Musica/Realtà», a. XXXV, n. 105, LIM, Lucca 2014, pp. 145-169.

104 La partitura è conservata presso il Fondo Guaccero negli Archivi della musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Si ringrazia il direttore prof. Gianmarco Borio e la curatrice del fondo dott. ssa Angela Carone per la disponibilità.

105 D. Guaccero, *Incontro a tre [per due pianisti e un flautista, 1960]*, in programma di sala, Auditorium del Forte Spagnolo, Società Aquilana dei Concerti B. Barattelli, 26 maggio 1963, ora in Id., *Un iter segnato*, cit., p. 463.

Lo stesso compositore considera l'azione gestuale uno spettacolo nonostante *Incontro a tre* non sia poi entrato, come le altre composizioni gestuali, nel suo catalogo di teatro musicale. L'incontro tra due pianisti e un flautista si svolge in una sequenza suddivisa in tre momenti che hanno ognuno una cesura realizzata dal buio/luce e ogni azione ha una durata cronometrata¹⁰⁶. Il cronometraggio delle azioni porta a un'esperienza del tempo diversa in cui non è tanto la successione delle azioni quanto ciò che accade nel lasso di tempo a diventare significativa. Azioni e relazioni qui sono utilizzati come materiale musicale. Non si tratta quindi di "musica per teatro" ma di una vera e propria teatralizzazione del fare musicale. Nel *Nuovo incontro (a tre)* Guaccerò elimina la sequenza di azioni che si susseguono in uno schema lineare e realizza un gioco combinatorio in cui le varie scene, a scelta degli interpreti, sono accostabili in varie disposizioni. La messa in questione della linearità della vicenda diventa qui possibilità combinatoria: il compositore ha previsto cinque scene anche se poi ne ha composte solo tre, divise in scene-maiuscole (A, B, C) e scene-somma (a+b+c, a'+b'+c') permutabili. Le condizioni sono che il pezzo sia aperto sempre da una scena maiuscola e che le scene-somma siano sempre tra scene maiuscole «ma sia le une che le altre possono disporsi in qualsiasi ordine di sequenza. Possono così aversi 12 tipi di sequenza per versione»¹⁰⁷. Inoltre alcune di esse si svolgono in contemporanea. Alessandro Mastropietro sottolinea come, in questa seconda composizione gestuale, siano le azioni vocali, più che quelle gestuali, a caratterizzare il rapporto con la selezione da Ionesco¹⁰⁸. Il *Nuovo Incontro (a tre)* (1964) segna inoltre l'inizio della collaborazione tra Guaccerò e la soprano 'sperimentale' Michiko Hirayama¹⁰⁹, protagonista delle future azioni scenico-musicali del compositore *Scene del potere e Rappresentazione et esercizio*. L'azione gestuale viene realizzata presso il Centro Teatro Ateneo di Roma nella rassegna *Teatro, Gesto, Grafia*, offrendosi come un evento che si propone di dare una panoramica e gettare un ponte tra queste esperienze e quelle più propriamente teatrali¹¹⁰.

Con *Negativo*¹¹¹ l'azione gestuale supera il discorso della crisi del linguaggio per investire

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

106 Il cronometraggio delle azioni, musicali o fisiche, che prende il nome di *time brackets*, è stato introdotto da John Cage nell'*Untitled Event* del 1952.

107 Dalla partitura, conservata presso il Fondo Guaccerò nell'Archivio della musica della Fondazione Giorgio Cini.

108 «All'importazione della celebre scena d'apertura (e di chiusura) di *La cantatrice calva*, col suo placido vaniloquio salottiero, fanno da contraltare le azioni gestuali e, soprattutto, vocali della cantante, con la scoperta tra il ludico e il magico del proprio corpo scenico, e (scena B) una fascinazione attonita verso il suono vocale che, provenendo da fuori scena, si stacca dai contemporanei – perlopiù muti, e ludico-infantili – gesti strumentali dei due pianisti sulla scena», A. Mastropietro, *Anni Sessanta: rappresentazione e superamento della crisi del linguaggio in tre lavori "gestuali" di Domenico Guaccerò*, cit., p. 158.

109 D. Tortora (a cura di), *Voce come soffio, voce come gesto. Omaggio a Michiko Hirayama*, Aracne editrice, Roma 2008.

110 A tal proposito Alessandro Mastropietro indica questo evento come prodromo della formazione della Compagnia del Teatro Musicale di Roma, discussa più avanti nella nota 117. Cfr. A. Mastropietro, *Intorno alla Compagnia del Teatro Musicale di Roma: un nuovo modello operativo, tra sperimentazione e utopia*, cit.

111 Il titolo allude al negativo di ciò che è suono. Come scrive il compositore nella presentazione del foglio di sala: «*Negativo* [...] accoglie tutto ciò che non è suono: il rumore, il non suono (gli strumenti non suonati), l'elemento azione-visione, sino a inglobare nell'opera il "progetto" della stessa, progetto anche di eventi che rimangono allo stato di progetto e non si realizzano», D. Guaccerò,

la crisi sociale e tecnica relativa al concerto e alla sua fruizione. Al centro dell'azione c'è una partitura scritta per e su un "divo" della musica di quegli anni, il flautista Severino Gazzelloni, in cui ciò che si realizza è tutta una serie di azioni come scendere in sala (il divo che scende tra la folla), invitare una ragazza "carina", suonare solo quando non si è in sala (nei corridoi ad esempio), quindi mettendo in discussione la centralità monofocale dell'esecuzione in palcoscenico. Guaccerro ha realizzato per *Negativo* una partitura-rotolo che contiene il negativo del suono¹¹² e che ha la funzione di oggetto di scena da svolgere come un lungo canovaccio, mentre le azioni, in un foglio a parte, contengono le indicazioni per i movimenti e in parte vengono lette da Gazzelloni come testo¹¹³. Di fatto un oggetto tecnico, la partitura, diventa oggetto drammatico e le indicazioni tecniche, le istruzioni sulle azioni da svolgere, diventano testo drammatico. C'è un rovesciamento della tecnica che potremmo definire come "drammatizzazione della tecnica" Dopo la prima esecuzione avvenuta a Darmstadt, *Negativo* è stato presentato a Venezia e pesantemente criticato. Mettere in discussione non solo il linguaggio musicale ma la funzione e il sistema sociale del concerto ha significato cogliere un nervo scoperto. Questo passaggio intrinseco della musica gestuale da crisi del linguaggio a critica delle istituzioni non è una caratteristica solo di Guaccerro e infatti Andrea Lanza, in un discorso generale sulla musica gestuale, scrive: «la provocazione, implicita nell'incongruenza del gesto rispetto alla musica, viene allora ad assumere i tratti di un'irrisione più corrosiva e perversa, che colpisce dall'interno istituzioni, consuetudini estetiche e feticci culturali mirando a svelarne l'intimo spirito reazionario»¹¹⁴.

Dalla metà degli anni Sessanta e fino alla fine del decennio successivo Domenico Guaccerro concentra la sua attenzione sugli interpreti codificando una precisa prassi laboratoriale tesa al superamento delle specializzazioni proprie (di musicisti, cantanti, attori, mimi, compositori). Sin dalle prime composizioni gestuali, come *Incontro a tre (Variazioni su Ionesco)*, Guaccerro tenta di superare il gestualismo pantomimico per concentrarsi sulle capacità dei musicisti di saper-fare altro. In particolare in questa prima composizione del 1963 *l'incontro* tra due pianisti e un flautista è «destinato ad personam a Rzewski, Càfaro, e Kraber, ossia alle loro personali facoltà di interpreti e co-autori»¹¹⁵. Guaccerro individua quindi degli interpreti e scrive su misura per loro. Dopo questa esperienza il compositore comincia a riflettere sulla possibilità di una prassi laboratoriale basata sull'interscambio di competenze personali dove è implicita un'uscita, «un'espansione dal proprio ruolo»¹¹⁶. La prima esperienza del genere sarà possibile all'indomani della costituzione della Compagnia del Teatro Musicale di Roma, diretta da Guaccerro ed Egisto Macchi¹¹⁷. Due azioni



Negativo. Presentazione, nel foglio di sala del XXVII Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, 1964, p. 43, ora in Id., *Un iter segnato*, cit., p. 464.

112 Per "negativo del suono" Guaccerro intende tutto ciò che veniva considerato materiale non musicale come lo spazio, le azioni, le luci, il progetto che viene detto durante l'esecuzione, ecc.

113 Cfr. A. Mastropietro, *Anni Sessanta: rappresentazione e superamento della crisi del linguaggio in tre lavori "gestuali" di Domenico Guaccerro*, cit.

114 A. Lanza, *Il secondo Novecento*, cit., p. 152.

115 D. Guaccerro, *Incontro a tre*, cit., p. 463.

116 D. Guaccerro, *Sulla tradizione del teatro musicale*, cit., p. 180.

117 Fondata da Guaccerro, Macchi e Sylvano Bussotti, inizialmente coinvolto e che subito dopo abban-

sceniche dello stesso compositore, *Scene del potere* e *Rappresentazione et Esercizio*, vedono la pratica degli “interpreti multipli”, pratica che poi sarà costante anche nei suoi spettacoli successivi degli anni Settanta, quando la Compagnia non esisterà più ma la prassi sarà ben avviata.

Nei suoi scritti teorici sul teatro musicale, come anche nelle presentazioni di progetti successivi alla Compagnia, il tema della despecializzazione sarà sempre al centro come nelle *Tesi per INTERMEDIA* in cui il compositore chiarisce il tipo di ricerca concentrandosi sulla centralità degli “esercizi”, sia quelli da interscambiare (quindi afferenti alle diverse discipline dei partecipanti) e sia quelli della propria disciplina. Guacero divide gli esercizi in categorie, sul suono strumentale, ovvero «esercizi di poliritmia su percussioni, di emissioni di armonici su oggetti sonori [...] elettronici, esercizi con strutture strumentali “da comporre”»¹¹⁸ ecc., e quelli sulla voce cantata, ovvero «esercizi di respirazione, di emissione [...] di “rumori” vocali»¹¹⁹ ecc. Quelli sul movimento, «esercizi di scioglimento o controllo disarticolato di parti del corpo, di controllo dello spazio, di movimento interpersonale [...] di montaggio di “strutture” del movimento»¹²⁰, e infine, sulla parola, ossia «esercizi di scomposizione fonetica, di timbriche diverse nell'emissione, di uso della parola per “concentrazione” interpersonale, per giochi verbali fra operatori e pubblico [...] invenzione di nuovi usi della parola specie di improvvisazione verbale»¹²¹.

Questi stralci delle tesi ci mettono davanti a una complessità e una proceduralità in cui si evidenzia l'acquisizione di una drammaturgia dell'attore specifica, come mai prima nel nuovo teatro musicale. Ezio Alovìsi, regista di *Novità assoluta*, azione scenica di Guacero del 1972, ricorda come in partitura «soprano danzatrice attore mimo si scambiano di continuo parti e voci»¹²² e dalla partitura-canovaccio¹²³ – che si è venuta evolvendosi

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

done il progetto, la Compagnia del Nuovo Teatro Musicale di Roma è stato l'unico esempio di vera e propria compagnia nel Nuovo Teatro Musicale. Partendo dalle elaborazioni teatrali di Guacero, come la despecializzazione e il contrappunto dei linguaggi della scena, la compagnia cerca una sua identità più definita, ad esempio nell'ipotesi del teatro *agibile* (D. Guacero, *Un'esperienza di “teatro musicale”*, cit., p. 155), ovvero un teatro con un'organizzazione produttiva più leggera che utilizzi mezzi tecnologici ma che non punti alla spettacolarità delle produzioni liriche, con organici ridotti, da camera. La compagnia è pensata come insieme di elementi artistici e tecnici che collaborano in attività laboratoriali tese alla produzione di azioni scenico-musicali in cui i vari elementi vivano della loro autonomia con l'obiettivo di realizzare un'attività teatrale di giro e «un teatro musicale dove siano istituzionalizzate tutte le acquisizioni attuali, dall'*happening*, al gestualismo, dal montaggio aperto delle azioni al contrappunto degli elementi (suono, parola, scena, mimica, etc.), dall'abolizione del racconto a quella della monofocalità scenica, dalla rappresentazione di fronte al pubblico alla partecipazione dello spettatore-attore» (Dalla presentazione della Compagnia di Teatro musicale di Roma presente nel libretto di sala di *Studio per A(Iter) A(ction)*, Teatro Olimpico 15-15 giugno 1966, conservato presso il Fondo Guacero nell'Istituto per la musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia). Cfr. A. Mastropietro, *Intorno alla Compagnia del Teatro Musicale di Roma: un nuovo modello operativo, tra sperimentazione e utopia*, cit., pp. 105-161.

118 D. Guacero, *Tesi per INTERMEDIA*, in Id., *Un iter segnato*, cit., p. 188.

119 *Ibidem*.

120 *Ibidem*.

121 *Ivi*, pp. 188-189.

122 E. Alovìsi, *Disamina affettuosa di un decennio di avventure teatrali con Domenico Guacero*, in D. Tortora (a cura di), *Domenico Guacero. Teoria e prassi*, cit., p. 433.

123 Alessandro Mastropietro considera la partitura di *Novità assoluta* come partitura-canovaccio «nella

durante le prove col direttore e col regista – alle prove ‘gestuali’ col regista, al danzatore, mimo, cantante e attore «si chiedeva il continuo ‘scambio’ di linguaggio, di personalità, di gestualità»¹²⁴. Così, mentre i linguaggi della scena proseguono nella loro autonomia, i protagonisti realizzano già quelle procedure che Guacero elencherà sei anni più tardi nelle *tesi*. Già nel 1965 con *l'Esercizio per attrice (attore)/mimo* e quello per *voce* che fanno parte di un ciclo di quattro di musica gestuale comprendenti anche esercizi per clarinetto e per pianoforte, Guacero comincia a sperimentare modalità per l'auto-ascolto e l'auto-trasformazione del performer – che approfondirà tre anni dopo con *Rappresentazione et Esercizio*, espandendo queste pratiche anche agli spettatori¹²⁵. Per questi, l'esecuzione dal vivo costituisce solo una possibilità finale mentre l'accrescimento personale e la conoscenza dei propri limiti ne costituiscono il fine principale. Guacero li definisce «prove di forza, di tensione, di concentrazione, di possibilità (non di effettualità) sonore, (“possono e non possono venir fuori”)¹²⁶. La partitura¹²⁷ è composta di due fogli: il primo che, oltre alla prefazione e alla dedica, contiene il testo composto di parole e semplici frasi che hanno chiari riferimenti ironici alla sperimentazione di nuove prassi musical-gestuali¹²⁸. Un approccio ironico-metacritico quindi, dove l'intensità e la dimensione del tratto e la spaziatura tra le parole indica l'andamento e le dinamiche espressive. Il secondo foglio comprende la descrizione delle azioni suddivise in moti del corpo ed eventi sonori, questi ultimi sono definiti da Guacero come «connettivo fra la parola e il moto corporeo»¹²⁹. I moti del corpo, invece, scomposti in azioni riguardanti occhi, bocca, testa, busto, bacino, gambe e, prese singolarmente, braccia, mani, dita vedono una materialità fisica sempre in tensione, dove il corpo è «sempre febbrile, ma statico»¹³⁰. Il testo della prima pagina



quale le situazioni e azioni – sceniche e sonore – sono anzitutto descritte, o meglio prescritte ‘a soggetto’; la notazione musicale, prevalentemente cronometrica [...], viene inserita quando necessaria, e in alcune scene [...] determinata in maniera più vincolante la temporalità, ma non ne è certo il principale medium di controllo». A. Mastropietro, *Ancora una ‘scena del potere’: Novità assoluta (1972)*, in D. Tortora (a cura di), *Domenico Guacero. Teoria e prassi*, cit., p. 304.

124 Ivi, p. 434.

125 S. Lombardi Vallauri, *L'anti-opera come veicolo: il teatro musicale come pratica autotrasformativa per il performer*, in A. Ramerino (a cura di), *Teatro e Musica*, Bulzoni, Roma 2015, pp. 131-146.

126 D. Guacero, *Prefazione all'Esercizio per voce*, scritto su e per Miciko Hirayama. In Id., *Un iter segnato*, cit., p. 466.

127 La consultazione della partitura è avvenuta presso il Fondo Guacero più volte citato.

128 «Sull'eteronomia finisce l'autonomia / c'è scelta / il progetto è, ora, parte dell'oggetto / (ma questo non è il pezzo per Gazzelloni?) / Sperimentare eguale fare / – Il tempo – / Dietro me è il tempo / (Gazzelloni Gazzelloni!) / lo vedo dietro ma lo lo così, qui, sono qui, dietro/avanti lo Forma che rimane. Ho cellule nuove. Eccole. Eccole. Qui. lo più nuovo che ieri. Nasco / Che sappiamo tutto del corpo / Noi non abbiamo nulla provato. Vero? / Non c'è prova / (Pezzi sperimentali? Non/pezzi, non/pezzi) / Nulla è provato / Ora è la prova / Happening? Clownerie? / Tutti: ora / Augenmusik / Provocazione? / Tutti Insieme / Il progetto è parte dell'oggetto / La comunità. Il potere dev'essere sempre come tra pareti di vetro. È sconveniente?». Testo presente nella partitura dell'esercizio conservata nel Fondo Guacero. Inoltre il testo è presente anche nella scheda dell'esercizio, nel catalogo tematico delle opere di Domenico Guacero curato da Alessandro Mastropietro e consultabile a questo link

129 D. Guacero, *Prefazione all'Esercizio per attrice (attore) / mimo*, Fondo Guacero, anche in Id., *Un iter segnato*, cit., p. 466.

130 *Ibidem*.

si va ad inserire nelle pause delle azioni previste nella seconda e deve essere detto «con tranquillità»¹³¹, indicazione che ci appare ironica dato che il tempo è quello prescritto nelle pause. Gli elementi della seconda pagina, moti del corpo ed eventi sonori, devono essere prodotti contemporaneamente dall'interprete. Gli eventi sonori riguardano soprattutto l'emissione vocale che passa attraverso schiocchi di lingua e di labbra, colpi di glottide, cantato con acqua, lingua sui denti, frullato dentale, soffiato, ingolato, nasale, ecc., ma non solo. Includono anche l'uso delle mani, delle dita e delle unghie in diverse combinazioni tra loro e con materiali come carta, metallo, vetro tritato, ecc. C'è tutta un'enfasi timbrica rivolta a una materialità fonica in bilico tra tatto e udito.

Se la musica gestuale ha sempre messo in risalto lo scollamento gesto-suono, in quest'esercizio Guaccerò fa un passo oltre, va verso un'implementazione del corpo molto più organica dove il corpo espressivo si fa conoscitivo, dove la dimensione 'a solo' è aperta a possibili "disturbi" collettivi. È previsto, infatti, che gli altri esercizi possano darsi in simultaneità e «alcune azioni audiovisuali degli altri esercizi potranno essere mimate»¹³². Inoltre «nel caso di esecuzione d'insieme gli esercizi diversi s'incontrano *solo* in sede d'esecuzione [...] *non provare insieme* prima dell'esecuzione) e li interferiscono l'uno sull'altro»¹³³. Il *feedback* che si viene ad instaurare tra i performer è una reazione originaria, non provata preventivamente, il che restituisce alla scena una dimensione viva e reale molto forte. In uno studio sulle composizioni vocali di Guaccerò, Stefano Lombardi Vallauri scrive: «i multiformi gesti vocali di Guaccerò sono in ogni caso propriamente *esercizi* di auto-ascolto e auto-superamento – dove il limite oltrepassato è insieme tecnico-fisiologico e psicologico-antropologico – e di *incontro* [...] intimo, con gli altri»¹³⁴. Il corpo del performer è *incarnato* nel senso in cui lo intende Merleau-Ponty¹³⁵: apparizione di qualcosa che solo il corpo può. Se, come sostiene Erika Fischer-Lichte, «qualsiasi cosa gli artisti producano attraverso il proprio corpo vivo, lascia tracce visibili su di esso, tracce che rimandano a loro volta un processo di trasformazione»¹³⁶, la dimensione a solo dell'esercizio, non esclusivamente da realizzare davanti degli spettatori, rileva l'interesse di Guaccerò per qualcosa che va oltre la trasformazione per diventare auto-trasformazione.



131 *Ibidem*.

132 *Ibidem*.

133 D. Guaccerò, *Prefazione all'Esercizio per clarinetto*, in Id., *Un iter segnato*, cit., p. 467.

134 S. Lombardi Vallauri, *La musica vocale di Domenico Guaccerò. Dalla sperimentazione alla compiutezza, dall'antropologia all'uomo*, in D. Tortora (a cura di), *Domenico Guaccerò. Teoria e prassi dell'avanguardia*, cit., p. 183.

135 M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carboni, Bompiani, Milano 1999, pp. 147-70.

136 E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Shurkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004, trad. it., *Estetica del performativo*, a cura di T. Gusman e S. Paparelli, Carocci, Roma 2014, p. 159.



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.

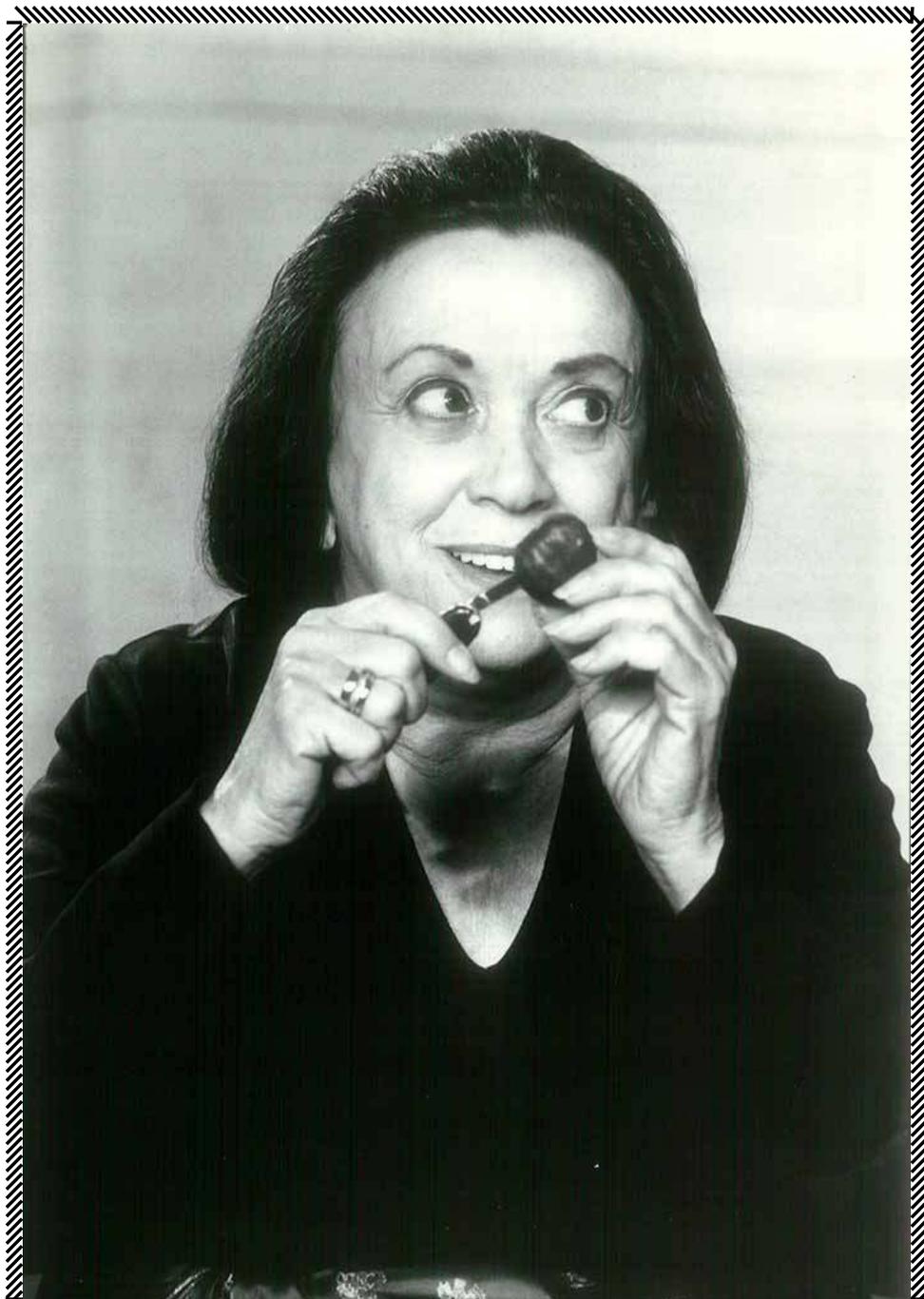
M. È così. A me interessa essere politicamente in fiamme per far sì che la rivoluzione venga fuori correttamente: in tal modo sei talmente impregnato da avvolgere qualcuno con le tue idee che bruciano.

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.



Un altro ordine del tempo

parte prima

Riccardo Fazi

ABSTRACT

Negli ultimi dieci anni si è assistito nella scena europea a un radicale ripensamento delle modalità narrative e di fruizione dell'opera teatrale e performativa. Le pratiche di artisti come Milo Rau, Tino Sehgal, Marten Spangberg, Rabih Mrouè, Amir Reza Koohestani, Richard Maxwell si strutturano intorno a una riflessione sul tempo e sul modo in cui questo viene restituito sulla scena. "Un altro ordine del tempo" è un testo in tre parti, che muove dall'analisi del lavoro di una serie di artisti e punta a far dialogare questi lavori con lo stato attuale dell'indagine sul tempo da un punto di vista filosofico, sociale e scientifico. In quali modi l'arte performativa disegna oggi il nostro costituirci in quanto individui, attraverso la relazione con il tempo? Come si configura il racconto collettivo attraverso questa narrazione, artistica e utopica allo stesso tempo? Di quali strumenti di analisi bisogna dotarsi per poter effettivamente incontrare queste opere?

During the last decade, there has been a radical rethink, in the European context of both theatre and performing arts, on how a performance or a spectacle is narrated and enjoyed. Artists like Milo Rau, Tino Sehgal, Marten Spangberg, Rabih Mrouè, Amir Reza Koohestani, and Richard Maxwell structure their practices on a reflection about the concept of time and on how it can be returned on stage. "A different order of time" is a three-parts essay focused on the analysis of the artists' works; the essay aims to create a dialogue between the artistic works and the actual point of the debate about time through a philosophical, scientific and social perspective. How does performing arts design the relationship between time and our evolution as individuals today? In which manner the collective tale configures itself through this artistic, utopian narrative? And what about the analysis tools we might need to effectively enjoy these works?

Ascolto consigliato: Erik Satie, *Vexations*¹

“Ogni crisi del dramma è una crisi del tempo.”²

Oggi, come sempre è avvenuto in passato in ogni momento di forte crisi identitaria, la società e gli individui hanno iniziato a interrogarsi di nuovo sulla loro relazione con il Tempo e lo Spazio.

Da una parte le teorie e le scoperte scientifiche della fisica teorica ci offrono un ritratto dello Spazio – Tempo che ancora oggi, a più di cento anni di distanza dalla teoria della relatività ristretta di Albert Einstein, continua a far fatica a entrare nel nostro immaginario, a dialogare con la nostra esperienza quotidiana della dimensione spaziotemporale. Dall'altra i media, la società e i mezzi di comunicazione ci comunicano una sensazione di “ingabbiamento” all'interno di un presente che pare sempre più infinito e immediato, “l'immenso presente allargato della simultaneità” di cui parla Stephen Kern³, a partire dal quale tutto si struttura e all'interno del quale tutto finisce per scomparire. Si potrebbe dire che è il presente il tempo del nostro tempo: mai come oggi, i due gesti fondamentali per la definizione del sé, quelli dell'interpretazione del passato e dell'immaginazione del futuro sembrano strutturarsi sempre di più a partire dal presente⁴.

Forse è anche per questo motivo che tra tutte le arti, in questo momento, quelle performative sembra si stiano strutturando come il campo di indagine ideale per una riflessione sul Tempo. Il Tempo è effettivamente al centro della loro stessa esistenza, alla loro base c'è una condivisione di presente: l'atto estetico e quello della sua percezione si attuano nel loro stesso attuarsi, sulla base di un principio di esperienza condivisa all'interno di un tempo e uno spazio definiti. Quale luogo migliore per immaginare e provare a realizzare pratiche di slittamento di modalità percettiva, pratiche di trasformazione della percezione del Tempo che possono arrivare a tradursi in possibilità utopiche di intervento sul reale?

Questo testo rappresenta un primo tentativo di avvicinamento a un campo d'indagine che in veste di artista e di spettatore sto indagando da circa un anno: il rapporto tra nuove forme di drammaturgia spettacolare e la riflessione che queste attivano sul Tempo e sulle possibili modalità di relazione con esso attraverso la condivisione dell'atto performativo.

Una delle sfide più interessanti che oggi l'arte performativa e numerose esperienze di *time-based arts* stanno affrontando sembra essere proprio quella di provare a ricollocare l'essere umano all'interno del doppio asse dello spazio-tempo, attraverso spettacoli, pratiche di natura condivisa, performance, installazioni che presentano al cuore della



1 *Vexations* è un brano del 1893 composto da sole 152 note che però vanno ripetute 840 volte, creando così un lavoro che a seconda degli interpreti varia dalle 9 alle 24 ore.

2 Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Cuepress, 2017, p. 98

3 Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio*, Il Mulino, 2007, p. 404

4 Allo stesso tempo, mai come oggi l'essere umano sembra demandare ad apparati tecnici esterni le due attività principali che definiscono la nostra modalità di relazione con il tempo, overosia la memoria da una parte e l'immaginazione del futuro a partire dall'interpretazione del presente dall'altra; da una parte cellulari e social network, dall'altra algoritmi e distopie social.

propria ricerca modalità diverse di relazione con il fattore Tempo, alternative e in molti modi opposte a quelle di cui si fa esperienza nella quotidianità.

L'indagine sulla natura del Tempo sta radicalmente trasformando sia le modalità del racconto teatrale che le modalità di fruizione dell'evento teatrale stesso. E' un'indagine che l'arte performativa porta avanti dagli anni '20 del XX secolo, in maniera parallela e consapevole con gli studi delle scienze umanistiche, della filosofia e della fisica teorica in generale e che in questo momento sta riaffiorando in maniera particolare.

Queste pratiche indagano la caratteristica fondamentale del teatro e della performance, ovvero la condivisione di un momento presente, per elevarla a contenuto e tema della rappresentazione stessa. In esse si utilizza la specificità della performance come luogo di condivisione esperienziale per fare del Tempo in quanto tale, del Tempo come Tempo, l'oggetto stesso dell'esperienza estetica dell'atto performativo.

Cosa significa provocare in scena i limiti della nostra concezione e percezione abituale del passaggio del Tempo? Quali sono le possibilità di interpretazione e riappropriazione del passato e quali modalità utopistiche di relazione con il futuro passano per una riflessione (e un'azione conseguente) sul Tempo presente? Quali sono le possibilità immaginative e drammaturgiche che il teatro sta sperimentando per attivare una riflessione sul Tempo, per estendere e confondere le sue direzioni? Cosa succede alla possibilità di racconto, di immaginazione e di esperienza estetica nel momento in cui si vuole introdurre una diversa modalità di relazione con il Tempo, e di conseguenza con lo Spazio?

Il campo d'indagine individuato muove dall'osservazione e dall'esperienza diretta fatta negli ultimi due anni di lavori e percorsi di artisti incontrati in Europa e in Italia. Si tratta di spettacoli, performance, pratiche performative condivise che ho avuto occasione di incontrare innanzitutto come spettatore: è dall'osservazione e dall'esperienza di questi lavori che muove l'intuizione e il desiderio di affrontare questo argomento: indipendentemente dalle estetiche dei singoli artisti, profondamente diverse tra loro.

Gli artisti e le opere selezionate sono stati scelti senza alcuna pretesa di sistematicità. Si può parlare piuttosto in questo caso di esemplarità. Pratiche artistiche che stanno indicando una direzione e un metodo sempre più diffuso nel campo delle performing arts. Un metodo di selezione, questo, che è anzitutto una scelta di gusto: quelli che verranno analizzati sono progetti, spettacoli, performances incontrate per caso o perché fortemente desiderate. Si tratta di artisti che lavorano da anni e che in questo momento più di altri stanno riflettendo sulla questione del Tempo; artisti dal percorso più recente, per i quali la riflessione sul tempo rappresenta il cuore della ricerca; persone incontrate con le quali sono state attivate collaborazioni.

Si tratta di pratiche interdisciplinari, dove viene attuata non solo una cancellazione dei confini tra generi, ma anche la creazione di generi e pratiche inedite o abbandonate da tempo e recuperate e trasformate al punto tale da non essere più riconoscibili. Nella maggior parte di questi casi non si arriva nemmeno a parlare di spettacoli, ma di progetti di ricerca e di indagine, all'interno dei quali il momento spettacolare rappresenta solo un punto specifico di un'indagine più grande.

Un campo di indagine incredibilmente vasto e tuttora in fieri che si vuole iniziare qui a

mappare, per cercare di intuire quali proposte, quali utopie, quali possibilità l'arte performativa sta aprendo oggi passando per una rimodulazione e reinvenzione del nostro rapporto con il Tempo e, di conseguenza, con il fatto teatrale.

Quando pensiamo al Tempo, il tratto che naturalmente emerge è il suo carattere di molteplicità, di stratificazione, di relatività culturale: il Tempo è un artefatto storicamente e culturalmente definito. Norbert Elias osserva che "l'attuale figura complessa del tempo deriva dalla relazione tra tre distinti tipi di divenire: quello delle scienze della natura, e in particolare della fisica; quello sociale collettivo rappresentato dalle scienze umane nel loro complesso; quello della sensibilità individuale."⁵

Effettivamente, rispetto alla grande questione di cosa è il Tempo e dei modi attraverso i quali possiamo farne esperienza, sembra che nella cultura del Novecento vengano a stabilirsi a questo proposito alcune grandi famiglie di riflessione.

La prima appare legata all'evoluzione della riflessione filosofica sullo statuto della soggettività e in particolare sulla finitudine e su come l'io si costituisce in relazione alla memoria e alla relazione con il tempo. Si tratta di una linea rossa, nemmeno troppo sottile che sta al cuore della riflessione filosofica occidentale fin da Aristotele e Agostino, che passa per le due linee di tradizione filosofica di riflessione sul tempo, quella Hegeliana e quella Heideggeriana, e arriva ad Husserl, Bergson e a nostri contemporanei come Tristan Garcia.

La seconda pertiene alle modalità di relazione con il tempo imposte dalla struttura societaria all'interno della quale viviamo: il tempo è qui inteso come il reticolo all'interno del quale si strutturano le relazioni sociali nel loro divenire. E' il tempo mondano, destinato al prendersi-cura, all'affannarsi intorno alle cose e agli oggetti. E' il tempo che condividiamo quotidianamente con i nostri simili.

La terza famiglia deriva dai percorsi del sapere scientifico. Quali teorie, quali rappresentazioni del reale discipline come la fisica teorica, la neurobiologia, hanno sviluppato negli ultimi anni per descrivere la nostra relazione con lo spazio-tempo? Quali di queste teorie sono state dimostrate empiricamente?

Hannah Arendt ha sintetizzato queste tre grandi famiglie della riflessione sul tempo distinguendo appunto quelli che lei chiama, inserendosi all'interno di una tradizione che parte da Aristotele e passa per Sant'Agostino, *il tempo dell'anima, il tempo del mondo e il tempo del cosmo*.

Queste categorie possono tornare utili nella forma di macro-contenitori che permettono di suddividere il vasto campo d'indagine delle pratiche che quest'analisi affronta; esistono inevitabilmente sconfinamenti e attraversamenti di campo da parte di alcuni artisti, ma come punto di posizionamento iniziale possono tornare utili. L'articolo si sviluppa dunque su tre capitoli.

Nel primo, il "tempo dell'anima" ricadono pratiche di artisti che mettono al centro della loro ricerca la questione della presenza condivisa, nello stesso spazio e nello stesso tempo, per arrivare attraverso la condivisione dell'esperienza a trasformare o anche soltanto a far scoprire nuove modalità di relazione con il tempo e di strutturazione della propria

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

5 Norbert Elias, *F*, Il Mulino, 1986, p.23

identità in rapporto ad esso. Si analizzeranno, tra gli altri, *Work/Travail/Arbeit*, la *Slow walk* di Anne-Teresa de Keersmaker; *La Substance, but in English e Natten* di Marten Spangberg; *Le plein* di Tino Sehgal; *Turning* di Alessandro Sciarroni; *Dog Days are Over* di Jan Martens.

Il secondo, il “tempo del mondo” incontra pratiche che indagano la questione del rapporto tra relazione col tempo individuale e quello della società; le modalità attraverso le quali il gesto al presente può strutturare una riflessione sul passato e una sua re-interpretazione; la relazione tra biografia individuale e storia collettiva; le modalità di declinazione del concetto di archivio nel corpo del performer: *Archive* di Arkadi Zaides, *Caen Amour* di Trajal Harrel, *Die Letzten Tage der Ceausescus* e *Die Moskauer Prozesse* di Milo Rau, *Oblivion* di Sarah Vanev, *33 rounds and a few seconds* di Rabih Mroué.

Nel terzo capitolo dedicato al “tempo del cosmo” vengono analizzati percorsi che in maniera più o meno espressa si strutturano su modalità drammaturgiche che sembrano dialogare con le rappresentazioni della fisica teorica e della neurobiologia sul rapporto tra spazio-tempo e identità: *These Associations* di Tino Sehgal, *Dance on glasses* e *Timeloss* di Amir Reza Koohestani, *The evening* di Richard Maxwell e *Danse de nuit* di Boris Char-matz.

L'analisi osserva quali trasformazioni stiano avvenendo da un punto di vista linguistico negli spettacoli e nelle *performances* prese in considerazione. Un'indagine dunque che vuole partire da uno studio linguistico per poter arrivare ad affrontare questioni di natura tematica e politica, dove per politico si intende lo stesso fatto artistico: mettere in questione il rapporto con il passato e con il presente in queste opere significa innanzitutto mettere in discussione il rapporto con il futuro e con l'idea stessa di utopia insita nel fatto artistico. L'indagine vuole lavorare da cartina di tornasole per capire che tipo di rapporto con il presente e con il reale questa nuova generazione di artisti sta strutturando. Quale idea di lettura e di esperienza del presente e di immaginazione del futuro propongono questi artisti attraverso la loro riflessione sul tempo? Che responsabilità si assumono questi artisti e queste pratiche, nell'affrontare la questione del tempo, quali identità tracciano e quali utopie di pensiero e di pratiche offrono allo sguardo e al pensiero di uno spettatore che si immagina e si vuole sempre più parte di una comunità sognata, immaginata, desiderata?

Il tempo dell'anima

Ascolto consigliato: John Cage, *Organ2/aslsp* (as slow as possible)⁶

Cosa ci è dato quando ci si dà tempo? Si chiede e noi con lui, Carlo Rovelli, nel suo ultimo libro dedicato alle più recenti scoperte della fisica teorica sul concetto di spazio-tempo. Secondo una tradizione che parte da Agostino e arriva fino a Husserl, di base, è dato un sentire. “Ciò che ci è dato è il tempo che appare, una dimensione interna di tempo immanente al flusso di coscienza. L'io e il tempo si co-appartengono in e grazie a questo ora

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

⁶ *Organ2/aslsp* (as slow as possible) è una delle performance musicali più lunghe di tutti i tempi. E' iniziata nel 2001 nella chiesa di St. Burchardi in Halberstadt e durerà 639 anni, finendo nel 2640. Dato che la partitura prevede una pausa iniziale, la prima nota è stata suonata dall'organo nel 2003. Il primo accordo durò circa due anni e fu suonato fino al 5 luglio 2005.

del presente. La percezione di questo vissuto non è istantanea, possiede una temporalità fenomenologica avvertita dal soggetto che percepisce, diversa da quella misurata dall'orologio. Il sentimento del tempo, innanzitutto, richiede temporalità.⁷⁷ "In te, anima mia, misuro il tempo"⁷⁸ affermava Agostino nelle sue *Confessioni*, riprendendo la tradizione neoplatonica: "l'impressione che le cose passando producono in noi": secondo il teologo e filosofo di Ippona è questo che noi misuriamo quando misuriamo il tempo. Presente, passato e futuro esistono solo nella mente che opera questo processo: esiste solo il presente dell'anima, in essa vive l'attesa del futuro, la memoria del passato e l'attenzione del presente.

Nelle pratiche degli artisti che prenderemo in esame in questo capitolo, ciò che viene offerta, in maniera più o meno diretta, è proprio l'esperienza di una temporalità allargata che permetta, sopra ogni altra cosa, una diversa percezione del tempo e di se stessi in relazione ad esso. Pratiche che svincolandosi dalla dimensione narrativa costruiscono un continuum lineare persistente del tempo che contribuisce kantianamente alla strutturazione dell'unità del soggetto: un percepire durativo dove il ricordo presente e recente è un fenomeno del tutto analogo a quello della percezione dell'istante.

Il tempo qui diventa oggetto di un'esperienza diretta: si cerca di far emergere l'enigmatica presenza sottostante del tempo, di renderne percepibile la stoffa, la grana, proprio violandone la trasparenza, normalmente causata dal tempo della narrazione. Esperienza del tempo come apparizione dunque, epifania, attraverso lo stare delle cose e degli esseri, insieme, per un tempo determinato, nello stesso luogo.



⁷⁷ Carlo Rovelli, *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano, 2017, p. 39

⁷⁸ Sant' Agostino, *Le Confessioni*, Bur, Rizzoli, Milano, 1974, p. 583

Camminare piano

Un grigio giorno di aprile dello scorso anno chi si fosse trovato a Bruxelles avrebbe sicuramente avvistato in strada piccoli gruppi di persone muoversi ad una velocità incredibilmente lenta: volendo, avrebbe potuto unirsi ad uno di questi gruppi e camminare con loro verso la Grand Place, il centro simbolico della città; una volta arrivato lì, dopo non meno di due ore di *slow walking*, si sarebbe trovato coinvolto in una serie di azioni collettive dirette attraverso un megafono dalla coreografa e danzatrice Anne Teresa de Keersmaker.

Si trattava di gesti semplici il cui obiettivo era quello di occupare lo spazio pubblico attraverso il movimento condiviso dei partecipanti: muoversi velocemente da una parte all'altra della piazza; cercare di occupare tutti gli spazi vuoti nel minor tempo possibile; sedersi a terra tutti insieme, danzare liberamente. La Keersmaker, circa un mese prima, a pochi giorni di distanza dagli attentati di Bruxelles del 22 marzo, aveva lanciato una chiamata pubblica all'intera cittadinanza: si invitavano gli abitanti a ritrovarsi in strada, a riunirsi in piccoli gruppi e a muovere verso il centro camminando lentissimamente, occupando così lo spazio urbano con il tempo.



Anne Teresa de Keersmaeker, *slow walk*, 2016

Se mai Marina Abramovich riuscirà a trovare i fondi per realizzare il suo MAI (Marina Abramovich Institute), una struttura a metà tra un'università, un teatro e un museo che l'artista intende realizzare a Hudson, cittadina ad alcune centinaia di miglia da New York, il primo gesto che il visitatore si troverà a dover compiere sarà quello di camminare lentissimamente attraverso gli spazi del museo. Il MAI, nelle intenzioni della Abramovich si

costituirà come luogo devoto alla condivisione di una serie di pratiche incentrate sulla riappropriazione da parte degli spettatori del proprio tempo. Per entrare i visitatori dovranno firmare un contratto che li costringerà all'interno della struttura per minimo sei ore; una volta all'interno, dopo aver attraversato in *slow motion* lo spazio, si troveranno di fronte a una serie di pratiche che potranno coinvolgerli direttamente o come semplici spettatori: sedersi uno di fronte all'altro e passare del tempo a guardarsi reciprocamente; bere acqua da contenitori dalla forma inusuale; riposarsi all'interno di grotte di cristallo; guardare film, spettacoli e *long durational performances*, addormentarsi sospesi a mezz'aria.

Non a caso, il primo gesto che l'artista richiede ai suoi visitatori è quello di camminare lentamente; l'obiettivo, come nel caso di Anne Teresa de Keersmaker, è lo stesso: attraverso la condivisione di un gesto semplice come quello di camminare, ma rallentandone il tempo di esecuzione in maniera esasperata, si attiva uno scarto di consapevolezza della propria presenza all'interno delle coordinate spazio-temporali, scarto che offre la possibilità da una parte di uscire gradualmente dalle maglie del tempo-ritmo produttivo della società, dall'altro di aprire inedite possibilità percettive.



Marino Formenti, *nowhere*

Nel caso di Anne Teresa de Keersmaker inoltre, un esperimento di natura esperienziale si apre a una questione politica e sociale: attraverso un semplice esercizio di rallentamento

temporale i cittadini si riappropriano dello spazio pubblico dal quale erano stati violentemente strappati dagli attentati del 22 marzo e dalla successiva violenta reazione di *lockdown* che lo stato aveva messo in campo come reazione a questi. Rallentare il tempo quel giorno di aprile a Bruxelles, ha significato soprattutto rivendicare uno spazio, semplicemente agendolo su un piano temporale diverso da quello abituale. Lo stesso obiettivo che deve essersi posto Marino Formenti, esattamente un anno prima, nel momento in cui decise di occupare gli spazi della galleria Zsenne art lab (già negozio su strada, luogo normalmente dedicato quindi a un tempo produttivo e di scambio), con la sua performance musicale *Nowhere* presentata all'interno del festival biennale *Performatik*: 12 ore di esecuzione live al pianoforte, per dodici giorni, di un repertorio di classici di Satie, Eno, Cage, Feldman e altri, dal barocco al contemporaneo: un "tentativo ulteriore di liberare la musica dalla morsa che la stringe, tra l'ufficio e l'ultimo metrò" per dirla con parole sue, la creazione di una sorta di "cappella pagana" aperta a tutti in qualsiasi momento, dove vita e musica si mescolano senza soluzione di continuità, assieme alla ineludibile drammaturgia sonora della città, mentre il tempo e lo spazio si fondono in uno.

La sostanza del pieno

"La sostanza è una quantità che non è divisibile: voglio che la performance offra un'esperienza che non sia narrativa, non sia come una linea, una serie di scene o di elementi. Le performance sono ed esistono come l'oceano, che è un tutto unico: ci sono tante cose nell'oceano, ma lui è sempre uno."⁹

Uno degli obiettivi del lavoro di Marten Spangberg, coreografo e teorico danese, è quello di creare eventi performativi apparentemente slegati da qualsiasi finalità narrativa o comunicativa in nome dell'evento stesso, che, per dirla heideggerianamente, si manifesta nella sua "cosalità": le sue performance prevedono sempre una riflessione sul tempo e sulle modalità di fruizione che questa riflessione provoca. In *La Substance, but in English*, del 2015, un gruppo di otto performer esegue in scena una partitura ininterrotta di quattro ore e mezza di movimenti e gesti che trasformano l'ambiente che abitano, interagendo con gli oggetti di cui sono circondati: lattine di coca cola, barattoli di glitter, colla, libri, cartoni della pizza, costumi che i danzatori cambiano in continuazione, junk food, colori, macbook: un invitante ambiente pop e festoso che ricorda la dimensione gioiosa e improvvisata di una *reunion hippie* ma che nel tempo si palesa per essere una precisissima partitura costruita appositamente per restituire una dettagliata esperienza multisensoriale. *Natten*, del 2016 è la controparte selenica e notturna de *La Substance*: i performer invitano gli spettatori a condividere un viaggio di sei ore e mezza (la performance attraversa la notte e termina con l'alba) all'interno di una bolla spazio-temporale che indaga la possibilità della dimensione notturna di fuggire dalla tirannia del tempo, in un'oscurità che non rappresenta la morte ma la vita stessa: "Nel buio, il tempo non sta fermo, non smette mai di scorrere; invece, scivola via e scompare, come se non fosse mai esistito. Perché nell'oscurità più profonda non esiste né il prima né il dopo, c'è solo l'"ora" e per tutto il tempo."¹⁰

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

9 Marten Spangberg, *Moderna Museet*, Stockholm

10 Marten Spangberg, *Natten booklet*, Kunstenfestivaldesarts 2016

In entrambi i lavori i performer di Spangberg abitano lo spazio scenico alternando diversi stati di presenza performativa che vengono presentati senza soluzione di continuità: l'esecuzione di precise coreografie, singole o di gruppo, allo stesso tempo *mockering* e rielaborazione di quelle del mondo dei videoclip R&B, si alterna ad interventi apparentemente estemporanei come cantare, dipingere, truccarsi e a semplici azioni quali bere, mangiare, riposarsi, cambiarsi d'abito. Una sequenza ininterrotta di movimento condiviso e diffuso, che cambia in continuazione in maniera impercettibile, senza rotture o violenti passaggi di stato: per Spangberg coreografia è un concetto che ha a che fare maggiormente con la costruzione di un tempo e uno spazio che con il disegno di una partitura ritmica di movimento.



Marten Spangberg, *Natten*

Le figure dei performer, spesso attraverso l'utilizzo della tecnica dello *slow motion*, più che abitare lo spazio scenico è come se "emergessero" dallo stesso: muovendosi, fermandosi, rimandando allo spettatore il suo stesso sguardo, attraversando passi di coreografie essenziali, dilatate, ripetute, che si scambiano l'un l'altro per poi scomparire all'improvviso, questi corpi visti in penombra, intravisti, quasi sognati, sembrano accumulare in sé stessi il tempo. Il tempo di *La Substance, but in English*, così come di *Natten* è un contro-tempo, dilatato, condiviso, accessibile a chiunque, aperto e permeabile. E lo stesso si può dire, di conseguenza, dello spazio. Entrambe le performance prevedono uno spazio allargato e condiviso, orizzontale; *La Substance* mantiene ancora una distinzione tra spazio dell'azione e quello del pubblico: gli spettatori sono seduti in cerchio intorno allo spazio scenico, che però può essere continuamente attraversato grazie alla possibilità offerta agli spettatori di entrare in relazione con la scenografia, overosia di disegnare

in qualsiasi momento su una grande parete che chiude sulla destra lo spazio scenico. In *Natten* invece lo spazio è unico e interamente condiviso: all'interno di una dimensione notturna di penombra, performer e spettatori sono sullo stesso livello e questi ultimi possono scegliere tra diversi gradi di prossimità: il grigiore diffuso, le musiche languide a tratti sussurrate e cantate dagli stessi danzatori rende i confini ancora più impalpabili. In entrambe le performance si può entrare ed uscire quando si vuole e si può abitare lo spazio nella maniera che si crede più idonea: gli spettatori possono guardare, leggere, addormentarsi, spostarsi nello spazio. L'atteggiamento che Spangberg sembra voler suscitare nello spettatore è un atteggiamento di tipo meditativo, in opposizione a quello consacrato all'impegno, al prendersi-cura, all'affannarsi intorno agli oggetti: l'atteggiamento meditativo è un rapporto con le cose che le rispetta nel loro disvelarsi. Le parole d'ordine qui sono diminuzione, decentramento, farsi da parte del soggetto (spettatore o artista); a esso corrisponde l'evento delle cose o l'evento dell'essere attraverso lo spazio del vedere. Lo scopo, nelle parole di Spangberg stesso è mettere il pubblico di fronte a un evento che sembra accadere suo malgrado, che nel caso di *Natten* arriva a legarsi ai cicli naturali, circadiani. Così, dalla percezione del corso del tempo si passa all'esperienza di un "continuous present"¹¹ dove tutto sembra iniziare in continuazione, o non essere mai iniziato né finito: la performance prende ad assomigliare a una scultura cinetica, diventa scultura del tempo.

La stessa sensazione si prova assistendo alla performance *Yet Untitled* di Tino Sehgal. Chi fosse entrato all'interno dei caldi, accoglienti spazi della galleria Jan Mot a Bruxelles si sarebbe trovato per un tempo indefinito a gravitare lungo le pareti di una stanza. Al centro della stessa tre performer, alternandosi, sono impegnati ad eseguire una partitura semplice, leggera, che potrebbe ricordare ad alcuni, tratti della più banale *contact improvisation*: i performer sono seduti a terra, a occhi chiusi, si sfiorano, si toccano, i loro movimenti sono costruiti intorno alla dinamica azione-reazione e vengono presentati in slow motion. Ad ogni tocco, ad ogni gesto, sembra corrispondere una sua traduzione in termini sonori, veicolata attraverso la voce degli stessi performer: sussurri, sospiri, click, frammenti di canzoni pop riempiono lo spazio sonoro della stanza. Una partitura dell'affetto, verrebbe da dire, quasi della cura, tra due persone che sembrano "coccolarsi", attraverso lo scambio di gesti e con la voce all'interno di un movimento ininterrotto e di un contatto tra i corpi continuo. I performer si alternano al centro dello spazio, si danno il cambio (due agiscono e il terzo osserva, in attesa di sostituirsi a uno dei due) in maniera tale da non interrompere mai un movimento che inizia e finisce con gli orari di apertura della galleria, per settimane. Come nelle performance di Spangberg, siamo qui di fronte all'esecuzione di una partitura fisica che sembra nascere e svilupparsi indipendentemente dallo sguardo dello spettatore: che si offre gentilmente e a-segnicamente ad esso nel momento in cui si fa presente. I performer non si rivolgono mai ai visitatori, né con i gesti, né con lo sguardo: nulla suggerisce che la nostra presenza sia indispensabile allo sviluppo della pièce, lo spettatore sembra relegato nel ruolo di osservatore esterno, sospeso in una posizione indeterminata, muto testimone di una situazione rituale che sembra appartenere ad un'altra natura. Si genera qui un tempo negativo, un tempo incerto, che si pone in contrapposizione al flusso e al decorso (narrativo, musicale, quotidiano etc...).



11 Gertrude Stein, *Composition as Explanation*, Hogarth Press, London, 1925, p. 3

All'interno di una dimensione museale, al posto della varietà espositiva, che ammazza il tempo (e a favore della dematerializzazione dell'opera d'arte), Sehgal, in *Yet Untitled* come in molte altre delle sue "constructed situations"¹² presenta la fatica del guardare, che invece rende il tempo tangibile. Performance come quella realizzata per la galleria Jan Mot sono il simbolo di un tentativo di contatto sempre nuovamente frustrato di uno stato temporale al di fuori della storia, fattosi per l'occasione circolare e apparentemente infinito, che cristallizza il tempo attraverso la ripetizione e la durata, lo comprime, lo nega perfino. E' in atto qui lo stesso processo di dis-identificazione che Sehgal applica su se stesso come artista: si crea "una sorta di scrittura oggettiva (contro la soggettività), una macchina fatta per creare una forma di vuoto che attraverso le dinamiche temporali della ripetizione, della casualità, arriva perfino a "negare la presenza di un "work of art" e quella dell'autore stesso"¹³.

La noia

Pensiamo al mondo moderno. A come esso sia strutturato intorno a una serrata dialettica tra i due concetti opposti di attenzione e di distrazione. Da una parte, fin dai tempi della scuola dell'obbligo, la società ci trasmette il valore e l'importanza dell'attenzione; dall'altra la stessa società ci fornisce in continuazione stimoli che la minano alla base. Il mondo moderno è costituito di una crisi d'attenzione, dove le configurazioni continuamente mutevoli del capitalismo spingono in continuazione l'attenzione e la distrazione verso nuovi limiti, da una parte offrendo un'infinita serie di nuovi prodotti, fonti di stimolo e flusso incessante di informazioni, dall'altra rispondendo con sempre nuovi metodi di controllo e regolazione della percezione. All'interno di questo scenario, l'attenzione, overosia la capacità di allargare un presente attraverso la concentrazione della coscienza su un singolo oggetto diventa la norma prodotta dalla paura della distrazione. L'arte ha sempre giocato storicamente diversi ruoli all'interno di questa dialettica: come forma di distrazione, come l'esatto opposto della distrazione/divertimento, come forma più complessa di attenzione distratta. La domanda, per un critico d'arte come Peter Osborne è sempre la stessa: "come si può percepire l'arte in distrazione, senza che essa stessa diventi un'altra distrazione? Come distrarre dalla distrazione senza semplicemente riprodurla?"¹⁴

Una delle esperienze temporali che l'arte ha presentato negli ultimi anni per rispondere a questa domanda è quella della noia: la noia, non l'attenzione sembra essere il vero altro dialettico della distrazione. La noia è associata al mondo della possibilità: per Heidegger, nelle sue letture del '29-'30 dovremmo comprendere la noia da un punto di vista esistenziale proprio come la sensazione stessa del possibile; lo stesso afferma Walter Benjamin



12 Le "constructed situations" di Sehgal sono opere basate sull'interrelazione tra i loro interpreti, gli spazi in cui hanno luogo e il pubblico delle diverse istituzioni dedicate all'arte in cui queste trovano compimento (...) le opere immateriali di Sehgal prendono forma nell'interazione tra gesto corporeo e concordanza ritmica" cit. Emanuele Caminada e Francesca Valentini - *Retorica corporea: le "constructed situations" di Tino Sehgal*, Epekeina vol. 7, nn. 1-2, pp.1-12, International Journal of Ontology History and Critics, CRF, Palermo, 2016

13 Stéphanie Moisdon, "moi je dis, moi je dis...", 2003

14 Peter Osborne, *Anywhere or not at all - Philosophy of Contemporary Art*, Versobooks, Londra, 2013, p. 201

negli stessi anni. La performance contemporanea in questi anni si sta riappropriando fortemente del concetto di noia lavorando soprattutto su dinamiche di ripetizione e modulazione nella ripetizione; oppure aprendo le porte a una dimensione processuale o di prova solitamente tenute interne al lavoro della compagnia o dell'artista.

All'estetica della ripetizione appartengono di certo progetti come *Turning* di Alessandro Sciarroni o spettacoli come *Dog Days are Over* di Jan Martens: in entrambi, il concetto di ripetizione, assieme a quello di resistenza nel tempo, si fa tematico. *Chroma*, performance parte del progetto *Turning* è interamente incentrato sull'azione della rotazione: Sciarroni per cinquanta minuti di performance ruota sul proprio asse modificando solamente la posizione delle braccia. Gli otto performer di *Dog Days Are Over* dal primo all'ultimo minuto dello spettacolo saltano insieme, su due piedi costruendo una coreografia tanto semplice quanto coinvolgente che gradualmente, proprio per l'alto livello di concentrazione e fatica richiesto, costringe a far venir fuori le persone che solitamente si nascondono dietro al ruolo di danzatori.



Jan Martens, *the dog days are over*, 2014

In entrambi i casi si attiva una fertile dinamica di natura percettiva sul rapporto con il tempo. Nel momento in cui il nostro sguardo si posa su qualcosa di apparentemente sempre uguale, ci sentiamo da un certo punto liberati dalla necessità interpretativa e aperti alla possibilità di esistenza nella cosa in sé: non più l'esperienza del passare del tempo ci viene proposta, ma quella del tempo come percezione essenziale di ogni singolo istante. Di fronte alla stessa azione che viene ripetuta con minime variazioni, si percepisce il nostro stesso sguardo come atto in continua evoluzione: guardiamo ciò che si è appena guardato in modo differente rispetto a quello che stiamo guardando al

presente e a quello che ci aspettiamo vedremo nell'immediato futuro. Lo stesso gesto ripetuto, d'altronde, è inevitabilmente modificato in ogni sua esecuzione e Sciarroni, così come Martens giocano coscientemente con la dimensione della variazione nella ripetizione. Ecco allora che nella ripetizione quello che sto vedendo, l'appena visto e il ricordo di ciò che ho visto nel passato si fondono in un'unica dimensione percettiva di assoluto presente: è lo slittare uniforme e continuo che secondo Bergson dà identità alla nostra percezione che in queste performance affiora in superficie e diventa l'oggetto stesso del guardare. In questo senso la ripetizione è anche in grado di produrre una nuova attenzione, sollecitata dal ricordo di quel che è appena passato: un'attenzione alle minime differenze. L'estetica del tempo fa della scena, anche in questo caso, il luogo di una riflessione sullo stesso atto visivo dello spettatore, che si percepisce in quanto tale. Come afferma De Lillo nel suo *Point Omega* riferendosi alla sua esperienza di fronte alla celeberrima installazione *24 Hours Psycho* di Douglas Gordon, "quel film lo faceva sentire come qualcuno che guarda un film".¹⁵



Alessandro Sciarroni, *Chroma*

È un tempo, quello proposto da queste performance, che propone e presuppone un decentramento, un farsi da parte del soggetto (l'artista e lo spettatore in egual misura) in nome dell'evento delle cose, dell'evento dell'essere attraverso lo spazio del vedere: aspira al contro-tempo dell'estasi dove la comunicazione e l'interpretazione è interrotta in nome del disvelamento e del silenzio.

Può una coreografia essere presentata sotto la forma di un'esposizione? Il teatro e il mu-

15 Don De Lillo, *Punto Omega*, Einaudi, Torino, 2010, p.13.

seo si distinguono per le loro condizioni spaziali, temporali e percettive. Uno spettacolo di danza tratta del tempo e si costituisce come un'esperienza con una fine e un inizio definiti; una mostra, al contrario, raramente viene vissuta nell'integrità della sua durata. La riflessione su questa differenza deve aver spinto Anne Teresa de Keersmaeker a trasformare la coreografia di *Vortex Temporum* nel progetto *Work/Travail/Arbeid* che ripensa il suo spettacolo del 2013 nella forma di una mostra di nove settimane di durata (l'inaugurazione del progetto, poi replicato in altri musei nel mondo, andava dal 20 marzo al 17 maggio 2015) che occupava un intero piano del Wiels, il museo d'arte contemporanea di Bruxelles, continuamente accessibile al pubblico durante gli orari di apertura del museo.



Anne Teresa De Keersmaeker, *Work/Travail/Arbeid*

Un ciclo di nove ore di pratica coreografica e musicale ininterrotta portata avanti da sette danzatori della compagnia e da altrettanti musicisti dell' Ensemble Ictus: la precisa coreografia dello spettacolo della Keersmaeker esplose qui in una dimensione ciclica e continua dove frasi coreografiche e musicali, individuali e collettive si alternano e si ripetono senza soluzione di continuità attraversando gli spazi del museo. La ciclicità del lavoro è sottolineata dalla coreografia stessa, costruita intorno a poche, semplici azioni come camminare, saltare, correre: semplici strutture coreografiche che si sviluppano all'interno di una logica di espansione e riverberazione. Figure come il cerchio o l'ellissi muovono dal piccolo al grande e viceversa: la rotazione su se stesso di un singolo danzatore si moltiplica lentamente fino a coinvolgere l'intero ensemble in un movimento sempre più ampio e accelerato che costringe i visitatori stessi a riposizionarsi nello spazio; intere sequenze coreografiche vengono eseguite identiche da diversi danzatori, per poi essere ri-eseguite al contrario, in una sorta di reverse coreografico. L'impressione generale, mentre da

visitatori ci si muove liberamente nello spazio, è quella di trovarsi di fronte alla messa in mostra della pratica quotidiana dei performer e dei musicisti: il “lavoro” che dà il titolo all’esibizione è quello che si ripete quotidianamente all’interno del tempo di prova per ognuno degli esecutori: il lento, serio sviluppo e miglioramento di sé nel tempo attraverso la pratica e la ripetizione. La fatica della pratica coreografica viene da una parte sottolineata dalla vicinanza fisica con i performer e quindi con il loro sudore, il loro respiro affannato; dall’altra, concettualmente, dalla durata scelta per l’evento: le nove ore di apertura giornaliera della mostra rispecchiano infatti il timing classico del lavoro d’ufficio.



Ecco allora che in *Work/Travail/Arbeid* il tempo extratemporale della pratica e della disciplina, tempo solitamente è individuale e privato dove la ripetizione si fa strumento di conoscenza, diventa tempo pubblico e condiviso. La stessa volontà di condivisione sembra muovere Imo Dimtchev, performer, musicista, cantante, nel momento in cui decide, con la sua prima long durational performance *Avoiding Delifeath* di esplorare le sue attività creative preferite, solitamente private, offrendole allo sguardo dello spettatore: insegnare, scrivere, dipingere, scrivere canzoni, cantare, riprendere con la telecamera, dare interviste. Per sei giorni di seguito, quattordici ore al giorno, lo spazio creativo personale dell’artista si apre allo sguardo del visitatore, in questo caso, quasi un “passante” che, a seconda dei momenti, può trovarsi di fronte all’artista al riposo, mentre canta a squarciagola, durante i pasti o mentre si cambia di costume. Il programma di sala giornaliero (dalle 10:00 alle 00:00) prevede attività come “una specie di scrittura di una specie di poesia”, “pittura di quadri di vagine per il mio Complex Pussy Catalogue”, “concerto improvvisato con un musicista ospite” o “girare un videoclip musicale”. Una processualità aperta, strutturalmente priva di inizio, centro e fine (il programma delle pratiche si ripete

identico ogni giorno), dove il tempo formalizzato esteticamente e quello reale vissuto si sovrappongono alla perfezione e vengono condivise tra performer e spettatori.

In tutti i casi attraversati, la sensazione provata di fronte a queste pratiche è una sensazione di liberazione: ci sentiamo liberati di fronte al meccanismo dell'interpretazione, liberati dalla necessità di trovare un significato, così come dalle classiche dinamiche di analisi e di critica per entrare in una rigenerante dimensione di contemplazione del fatto artistico, che aspira a farsi evento che accade per se stesso più che artefatto culturalmente definito. Una dinamica, questa che offre la possibilità di confrontarci con noi stessi e con l'abilità di creare il proprio spazio all'interno di un evento che avviene malgrado noi, malgrado la nostra stessa presenza: "It's not necessary to seek out a narrative but rather to *find your place* in it"¹⁶.

Timeless within time, queste opere ospitano il potenziale, etico e politico, per una ri-temporalizzazione ad ogni loro istanza, ad ogni loro accadimento. La produzione deliberata di noia heideggeriana, l'apertura di spazi-tempi interstiziali, la de-funzionalizzazione del gesto, le estetiche della durata, della ripetizione, dello *slow motion*, sono solo alcune delle pratiche di temporalizzazione del fatto performativo che questi artisti mettono in campo per aprire lo spazio-tempo del possibile e dell'incontro.

Come quando, camminando in montagna, si ha la fortuna di incontrare lo sguardo di un cervo, all'improvviso, tra i rami di una foresta: un tempo sospeso si solleva, indefinito, misterioso, che ci fa sentire grati della possibilità di incontro che ci è stata offerta, anche se per un istante soltanto.



16 Marten Spangberg, *Natten*, ed. Kunstenfestivaldesarts 2016, Bruxelles, 2016.



SUBUMANO E SOVRAUMANO

Mariangela Gualtieri

Originariamente pubblicato in: Teatro delle Moire (a cura di), *Anatomie di un corpo scenico*, Mondadori Electa, Milano 2008

Rivisto dall'autrice per questa pubblicazione

ABSTRACT

Mariangela Gualtieri – poeta e drammaturga del Teatro Valdoca – indaga i tensori del campo di forze che danno vita al teatro necessario. Se l'attore parla da una resa dell'io, allora in scena entra qualcosa che sta “prima del nome e del cognome”. In quel vuoto si può vivere il personaggio che giace nelle profondità, non per aggiunta ma per spoliazione. Si può essere alfiere di una lingua che ha in sé l'archetipo della lingua; il lavoro preparatorio alla scena spoglia dunque l'attore della sua 'tecnica' e lo guida verso questo suo essere cuore arcaico e contemporaneo, bestia che ride, umanità ferita, potenza silenziosa. Così che porti il verso, sola lingua all'altezza dell'animale e del sovra-umano, tenendolo in uno stato perenne di nascita.

Mariangela Gualtieri, poet and playwright of the theatre company Teatro Valdoca, investigates the force field's tension where the so-called “necessary” theatre reveals itself. Something standing “before the name and the surname” breaks into the stage: the actor's speech is the Ego's defeat. In that Void, we can experience - through despoliation instead of addition - the essence of the character who lies in the depth of that same Void. The actor is the language's Bishop, he stands inside the archetypal Language itself; the groundwork is useful to dismantling the actor's “technique”, which leads him to the stage with his true essence: being an ancient and contemporary heart, a laughing beast, a wounded human, a silent power. In this way, the one and only language to the heights of both the animal and the Super-human - the poetical verse - will be kept by the actor himself in a state of perpetual rebirth.

Ciò su cui vorrei porre l'attenzione è l'eccessivo accanimento sull'umano nel teatro contemporaneo.

La scuola a cui sono cresciuta, e cioè quella di Cesare Ronconi, mi ha sempre tenuta alla larga dall'umano dato nella sua norma: nella sua arte l'attore è sempre al di sotto o al di sopra dell'umano, nel subumano dunque e nel sovrumano. Per subumano intendo qualcosa che è vicino alla deformità ed anche all'animale. L'attore è, nella mia tradizione, una entità che sprigiona il tremendo e il meraviglioso, e che si affloscia immediatamente in tutti i toni intermedi.

Occorre tuttavia precisare che *sub* e *sovra* non stanno in una gerarchia di valore o di merito: piuttosto segnalano i due abissi che stanno al di là del linguaggio.

Tremendo e meraviglioso: questo è ciò che non viene dato all'interno della cosiddetta realtà. O meglio, in occidente, molto viene fatto affinché subumano e sovrumano vengano taciuti, non visti, non turbino le vite normative, non rompano abitudini, usi e costumi.

È la tremendezza della natura, non quella rappresentata ma la natura reale, col suo timor panico di bosco, di buco, di buio pesto notturno, di vetta altissima, di fondo marino, di sguardo animale, di odore animale, di corpo che nasce lordo e strappato, con le sue deformità che per secoli abbiamo rinchiuso in luoghi blindati. È la tremendezza del soprannaturale che una liturgia sbiadita e senza più riti efficaci ci ha fatto dimenticare, e da cui nuovi riti consolatori si tengono alla larga.

È il meraviglioso della natura, di grandi aperti che non percorriamo più, ed è il meraviglioso dell'imperituro, di ciò che "in me è più vecchio di me".

In questo nostro lato di mondo, forse solo l'arte è ancora capace di tenere vivo tutto ciò che sta sotto e sopra la norma, e nell'arte, sopra tutto sta il teatro. Il teatro ha al proprio centro l'uomo, l'attore: non è difficile cadere nell'afflosciamento della norma dell'umano e raccontare storie, fare politica, parlare "del sociale", intrattenere, divertire. Ma appunto, ciò che io ho imparato è lontano da tutto questo. Sì, anche quello è teatro, ma non quello che a me sembra necessario.

Novarina scrive:

L'attore esperto è qualcuno che si assassina da sé prima di entrare, che non entra in scena senza essere passato sul proprio corpo che considera un cane morto... Ogni buon attore entrando deve averci camminato sopra. Solo allora può parlare, da vero spossessato. Come uno che non ha nulla. Non uno che non sa. Uno denudato...¹

L'attore parla da una nudità, da una resa di quell'io che lo ha condotto fin lì, fino al bordo della scena. È in quella resa che allora compare anche la grande anima dell'animale, perché – mi sembra – gli animali hanno un'anima più grande della nostra. Allora con quella parte animale entra in scena qualcosa che sta prima del nome e del cognome. Un punto in cui, come scrive Milo de Angelis, il tuo nome è uguale al mio, prima di essere chiamato. L'animale pare più esperto di vita di noi, più esperto di respiro. Più di noi vicino al segre-

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

1 Valère Novarina, *All'Attore*, Pratiche editrice, Parma, 1992, pp.98-101

to indicibile da cui scaturiscono le cose e noi stessi. E forse perché stupefatto da quella indicibilità, l'animale non parla, non smette di tacere da tutta la storia. Non ha bisogno di parlare.

Solo in quel vuoto io credo si possa far vivere il personaggio, non tanto indossarlo, ma tirarlo fuori dal proprio magma oscuro, dal proprio fango profondo e trasformare quella manciata di fango in luce. Il personaggio giace imbozzolato dentro quel magma e va portato alla luce, trasformato in luce.



Teatro Valdoca, *verso i Giuramenti*, 2017, L'arboreto – Teatro Dimora Mondaino, © foto Ana Shametaj

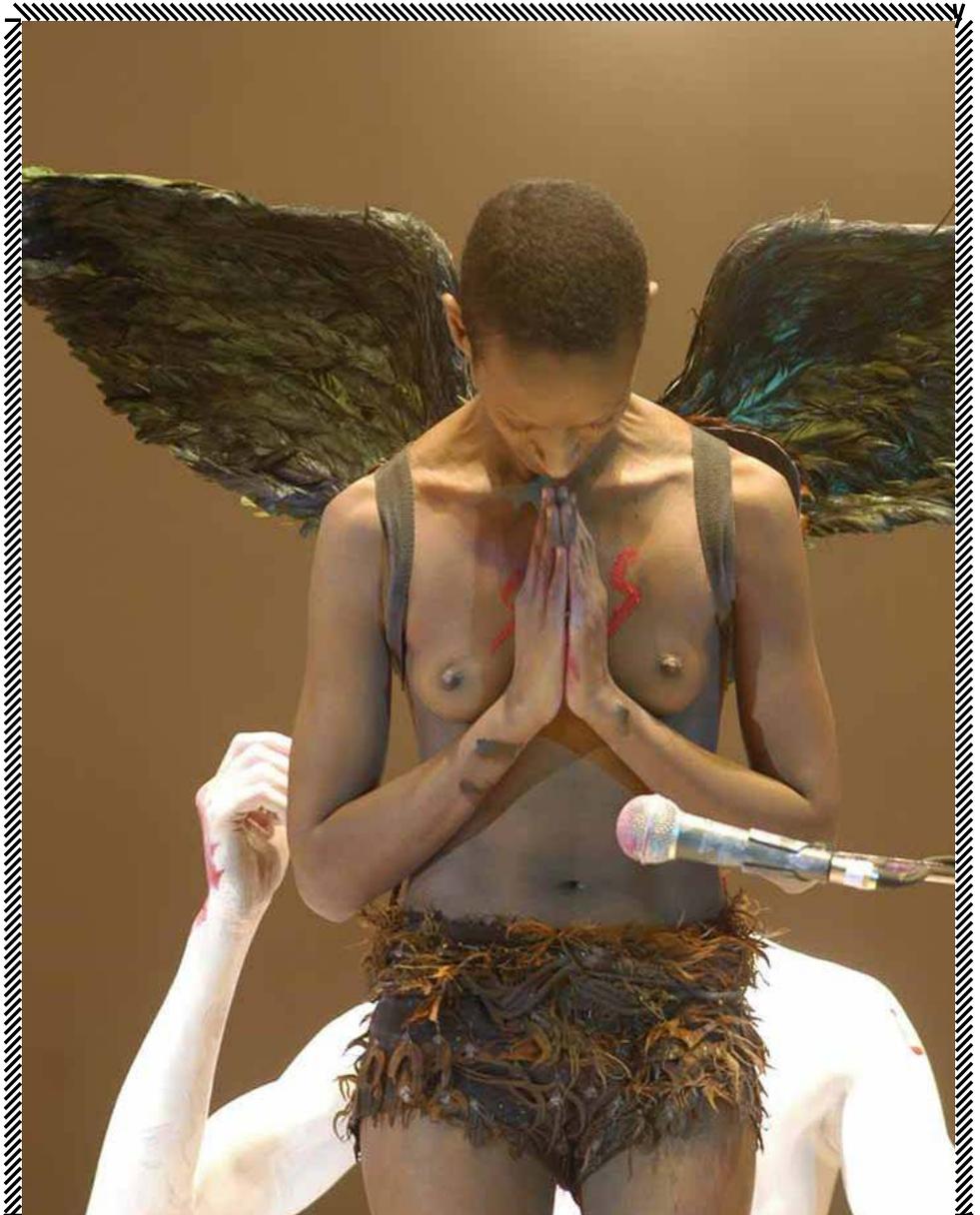
Il personaggio non è per aggiunta, ma per spoliazione. Il personaggio giace nelle profondità dell'attore, nel remoto del suo sangue, del suo sangue che è antico quanto tutto il sangue della terra. Da quella profondità, da quella antichità sepolta, regista e attore chiamano in vita il personaggio come si chiama un antico morto e di nuovo l'attore gli dà voce, sangue e respiro. (Per questo forse negli spettacoli del Teatro Valdoca i personaggi vengono riconosciuti e nominati quasi alla fine del tempo di allestimento).

Proprio per questo venire da una profondità oscura, il personaggio, nella mia esperienza, ha in sé sempre il tremendo dell'archetipo, del cadavere, dell'animale, del corpo appena partorito, del divino, del numinoso.

La maschera che l'attore assume col personaggio non ha a che vedere con le innumerevoli maschere che noi tutti indossiamo quotidianamente nelle nostre vite per poter funzionare, per essere all'altezza, per metterci in salvo o credere di farlo. Quelle sono appunto maschere che si indossano per aggiunta.

La maschera che dà vita al personaggio è, mi pare, l'ultima membrana sottilissima fra l'attore e il proprio silenzio, fra l'attore e il proprio niente, la propria totale nullità. La ma-

schiera è sempre un velo da cui, sotto una certa angolatura, si sprigiona una nudità nella quale lo spettatore può specchiarsi, può vedere rispecchiato l'uomo.



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

L'attore assume in sé il tremendo dell'essere *nella vita*, il tremendo della vita, lo incarna e lo esibisce. E per incarnarlo deve in qualche modo conoscerlo, cioè, secondo la biblica

coincidenza fra il verbo *conoscere* ed il verbo *amare*, l'attore deve amarlo, questo tremendo, riconoscerlo come forza ctonia della vita, dell'essere vivi. L'attore è davvero un immenso conoscitore delle forze della vita.

Nel mio lavoro di questi venti anni, ho visto la regia spingere, costringere l'attore sempre fra questi due estremi: fra l'animale e il sovraumano. Forse la patologia artistica di questo regista² è stata proprio quella di respingere l'umano, nel suo darsi normativo, corrente, narrativo, quotidiano, sociale, nel suo veicolare senso. Abbiamo sempre tenuto fuori dal nostro teatro la norma dell'umano: l'attore era sempre animale o sovraumano, e la trilogia di *Paesaggio con fratello rotto* è la prova quasi esatta di questo. Vi sono solo animali o personaggi che portano la forza magnetica della deformità e che quella deformità la bruciano in bellezza. Hanno in sé, fusi e risolti, il tremendo e il meraviglioso. Non vi è mai un personaggio che abbia un riferimento con la cosiddetta realtà, con la norma della cosiddetta realtà, con i fatti della cronaca. Non vi è mai il tentativo di immettere senso. La scena è sempre un quadrilatero dell'orrore e del meraviglioso in cui i fatti, la cronaca, il sociale aleggiano nella loro faccia archetipica e misteriosa, antica e sempre in una presente rinascita.

È chiaro dunque come un tale scenario abbia bisogno di una lingua che abbia anch'essa in sé l'archetipo della lingua, una lingua che non rappresenti, ma piuttosto ripercuota un suono la cui origine è nascosta. Giorgio Colli, nostro caro filosofo dimenticato, dice appunto che la parola tragica non rappresenta, ma ripercuote questo suono, un suono la cui origine è nascosta. Io credo che solo il verso, solo la verticalità del verso, sia all'altezza dell'animale e del sovrumano. Forse perché credo che la poesia, la bellezza cantata dalla poesia, come dice Mario Luzi, sia una forza spirituale attiva, una forza capace di trasformare il cuore degli uomini. La poesia con la sua ritmica e melodia, il verso, con la sua musica, parla a parti di noi che non sono solo la nostra intelligenza, tocca strati profondi e sotterranei di noi spettatori seduti a teatro. Massaggia gli alveoli, quelle minuscole parti vuote che ci fanno dotati di soffio, di respiro.

Mi pare che ora, troppo spesso, nel teatro vi sia un accanimento sull'umano, ancora oggi che il cinema così bene, così sottilmente e grandiosamente svolge questo compito, il compito appunto di raccontarci l'umano. Mi pare che troppo spesso, nel teatro attuale, manchi questo riferimento all'animale e al sovrumano. E soprattutto che manchi nella disciplina dell'attore, come se la questione fosse del tutto tecnica. Il cinema e i *media* hanno sgravato il teatro di innumerevoli compiti. Dunque il teatro può tornare a vivere della propria originalità che è certamente legata al mistero che ci tiene qui vivi.

L'attore porta la parola, nel nostro caso porta il verso, non solo lo porta ma deve tenerlo in uno stato perenne di nascita. L'attore fa con la parola ciò che il poeta fa con la lingua: la rigenera continuamente. E la parola non è solo merce di scambio, come vuole farci credere questo tempo idolatrico. Tutti noi sappiamo che la parola sta al centro di noi, nel profondo, con la sua energia misteriosa, col suo potere risonante, riverberante, con la sua provenienza misteriosa. Con la sua incapacità a dire in pieno il *pathos* che la genera, eppure, in questa impossibilità percorsa dalla poesia, essa, quel *pathos* lo ripercuote, lo

2 L'autrice, poeta e drammaturga, fondatrice insieme a Cesare Ronconi del Teatro Valdoca, si riferisce a Cesare Ronconi. *NdR*

fa risuonare, lo tiene vivo.

Novarina:

C'è in noi, molto in fondo, la coscienza di una presenza altra, di un altro accanto a noi, accolto e mancante, del quale abbiamo la custodia segreta, del quale custodiamo la mancanza e l'impronta. Dio è la quarta persona singolare. È questa coscienza di un altro in noi, questa assenza straniera, questo ricordo di un'impronta lasciata, questo vuoto lasciato che ci permette di donare la nostra parola. Quando questa strana coscienza dell'estraneo ci abbandona noi ci distruggiamo, vendiamo il mondo e ci vendiamo. Nulla si comunica allora più velocemente della morte...Ciò che abbiamo scacciato dal mondo cerca oggi in ogni uomo il suo rifugio³.

Come sostiene Deleuze: «in arte... non si tratta di riprodurre o inventare forme, bensì di captare delle forze». Spesso la tecnica non viene messa al servizio di queste forze, ma – piuttosto – si preoccupa di armare l'attore, di corredarlo, di attrezzarlo. La tecnica vuole fare dell'attore un bravo attore. Io credo che mai vada dimenticato, nell'insegnamento, che la meta è quella captazione di forze e non la sola assunzione di strumenti espressivi. Anzi, spesso questa assunzione di strumenti crea un vero tappo alla capacità, alla possibilità di essere agiti da energie più profonde. Questi anni, col mio regista, sono stati di grande scuola per me, proprio rispetto a quanto detto fin qui. Portare l'attore a sentire che può essere abitato da energie più sottili, che può lui stesso liberarle: è dunque in nome di quelle energie, di quella captazione di forze che si appronterà poi una tecnica.

Di fronte ad un teatro che sento vivo e necessario (il teatro vivo è rarissimo), sempre ho l'impressione di essere davanti a qualcosa che mi viene rivelato, o meglio, che mi viene fatto intuire, intravedere, senza che venga tradita la sostanza di quanto mi si trasfonde. L'effetto, come spettatrice, è di ebbrezza, della vaghezza confusa dell'ebbrezza, entusiasmo e gratitudine. Allora non vorrei gridare «Bravo!». Non vorrei proprio gridare: tengo dentro di me il mio commosso grazie. Ma molti attori sembrano macchine lanciate verso il plauso e molto pubblico va a teatro per il piacere di riconoscere le qualità del virtuoso e plaudirle. Io credo che il captatore di forze ci lascerà alla fine balbettanti, commossi, un po' confusi e con la strana sensazione di avere fatto una esperienza, non di avere assistito a uno spettacolo.

Come si può condurre l'attore verso questa sua alta rotondità? Verso questo suo essere cuore arcaico e contemporaneo, bestia che ride, ragione che si incendia, umanità ferita, nudità, potenza silenziosa, intelligenza dei sentimenti?

Il poco che so, il poco che ho capito, l'ho capito seguendo il lavoro del mio regista, che ha sempre preparato i propri attori prima di portarli sulla scena definitiva.

C'è un nocciolo luminoso di cui l'attore deve impossessarsi, o meglio che deve riuscire a raggiungere dentro sé, una sorta di accensione. Questo nocciolo risplende in una dimissione, in una nudità ed infermità, come ho cercato di dire più sopra.

La tecnica, a volte, è invece qualcosa che arma l'attore, che lo fortifica, che lo rende invol-

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

3 Valère Novarina, *All'Attore*, cit.

nerabile. Ma forse la bellezza è proprio in quella vulnerabilità.

Credo che l'attore debba avere un'anima grande come l'anima dell'animale. Un vuoto silenzioso al centro, come l'animale. Credo che nessun virtuoso toccherà mai un cuore se non parte dallo splendore o dal fango di questa anima d'animale.

E la tecnica può essere micidiale per quell'anima. Come può essere micidiale la mancanza di tecnica.

Non posso non rilevare come la maggior parte degli spettacoli delle stagioni di prosa italiana, ma temo sia lo stesso in tutto l'occidente, come la maggior parte di tali spettacoli sia greve, mancante di vitalità, di forza, di sacralità: un teatro mummificato, potremmo dire. E questo teatro mummificato è fatto da attori "bravi", da attori che hanno fatto buone scuole e che hanno una ottima capacità tecnica. C'è dunque qualcosa che all'interno della disciplina dell'attore non viene consegnato, qualcosa che le scuole non hanno trasferito ai loro allievi, qualcosa che i registi non sono capaci di far vivere sulla scena, di resuscitare, di incendiare.

Per me che scrivo versi per il teatro, l'attore è soprattutto l'alfiere della parola, colui che parla davanti ad una folla come si parla quando si è da soli. L'attore è questa strana creatura che parla una lingua non sua, facendoci credere di parlarla per la prima volta, facendoci credere che quella lingua accada sempre ora, ora per la prima volta. Dunque l'attore è colui che tiene la parola sempre in uno stato di nascita, che fa riaccadere la precipitazione poetica proprio come prima è accaduta al poeta che la ha accolta. L'uomo si differenzia dall'animale per il fatto che parla. E non perché parlando comunica. Anche l'animale comunica, anche i fiori e i pollini comunicano. Ma perché parlando manifesta ciò che di lui manca, quanto di lui non è qui, non è di qui, non è venuto con lui del tutto alla luce terrestre. Parlare significa tenere in vita quanto dell'uomo non è nato, l'immenso di lui che non è entrato nella materia, che non è caduto con lui nel mondo.



L'Aura del sonoro*

Ella Finer

Tradotto dall'inglese da *Valentina Ajmone Marsàn*

Revisione di *Angela Bozzaotra*

Originariamente pubblicato in inglese in: Ella Finer, *The Aura of Aural*, «Performance Research», volume 22.n.3, aprile/maggio 2017 pp. 15-20

ABSTRACT

Soggiogato e confuso dalla distanza tra l'altoparlante e il ricevitore nella prima comunicazione telefonica, un reporter anonimo di *Scientific American* chiamò questo fenomeno "un arioso non-luogo, abitato da voci e null'altro". Concependo le distanze temporali e spaziali come aree che possono ospitare gli eventi della voce, questo articolo considera la voce registrata come un particolare esempio di trasmissione nell'"arioso non-luogo". L'articolo analizza inoltre come la riproduzione si complichino in base alla distanza attraverso e all'interno della quale la voce performa; sperimentando infine come il materiale della registrazione possa rendere la voce più materica nel suo suono, questa ricerca si domanda se la registrazione della voce possieda una sua propria presenza "auratica" nell'istanza della sua riproduzione sonora.

Compelled and confounded by the distance between the speaker and receiver in early telephonic communication, an anonymous reporter of the Scientific American called it 'an airy nowhere, inhabited by voices and nothing else.' Conceiving spatial and temporal distances as areas which can host the event of the voice, this article attends to the voice on the record as a particular example of transmission into the airy nowhere. Approaching how reproduction complicates the distance the voice performs in and through; and experimenting with how the material of the record might make the voice more material in its sounding, the research considers how the record of the voice has its own 'auratic' presence in the instance of its replaying.

* Contributo scelto dal comitato editoriale per rilevanza del tema e dell'autore.

Un anonimo giornalista della popolare rivista scientifica *Scientific American*, confuso dalla distanza fra chi parlava e chi ascoltava delle prime comunicazioni telefoniche, le chiamava *un etereo non luogo*, abitato da voci e da nient'altro¹. Concependo le distanze spaziali e temporali come aree che ospitano l'evento della voce, questo articolo assume la voce impressa sul disco in vinile come un esempio particolare di trasmissione nell'*etereo non luogo*. In questo testo indago come la riproducibilità complichino la distanza dalla quale la voce è emessa, sperimentando come il materiale su cui viene impressa la registrazione possa rendere più concreto il suono della voce. Sostengo che la voce registrata abbia la sua presenza 'auratica' nel momento della sua ripetizione.

Mi riferisco all'opera dell'artista Georgina Starr, *Mum Sings Blues* (2009), una registrazione della madre dell'artista che canta, affidata alla segreteria telefonica e ri-registrata per sedici volte. Prendo in esame quest'opera come esempio di una voce registrata che trasmette coprendo la distanza fra il 'parlante' e chi ascolta, e applico il concetto di Walter Benjamin circa la distanza riguardo all'"aura" dell'opera d'arte². Come si sa, Benjamin sosteneva che la riproducibilità dell'arte nelle società moderne distrugge la sua aura, la sua presenza unica nello spazio e nel tempo. Il contesto e l'unicità del tempo e dello spazio del saggio di Benjamin – in concomitanza con l'ascesa al potere di Hitler – influenzarono il modo in cui la perdita dell'aura fu recepita come ciò che rendeva possibile un uso politico dell'arte che avrebbe potuto promuovere la rivoluzione socialista. Anche le artiste femministe degli anni '70 e '80 del secolo scorso avevano preoccupazioni simili, 'attaccando il corpo auratico' per complicare la presenza dell'artista donna, la rappresentazione di sé e della sua soggettività³. Elin Diamond portò l'attenzione sul corpo aggredito, riferendosi alla distinzione di Benjamin fra attori di teatro e attori di cinema, al fatto che 'egli vedeva l'attore cinematografico parcellizzato dalle tecnologie della riproduzione, mentre, "l'aura dell'attore di teatro è legata alla sua presenza; non essendoci riproducibilità"⁴. Tuttavia, nell'analisi di Diamond dell'arte femminista degli anni '90, le artiste soliste fanno (nuovamente) un uso consapevole del corpo auratico per cambiare effettivamente la distanza fra il loro corpo e lo spettatore/ascoltatore. Considero questo cambiamento di distanza dalla prospettiva vocale, per esaminare come e con quale effetto si può praticare la voce auratica.

HELLOLAND

Torniamo all'anonimo giornalista dello *Scientific American*, che, con poetica chiarezza, continuava a descrivere la singolare condizione del parlare attraverso le linee telefoniche: "Fra noi due c'è un *etereo non luogo*, abitato da voci e da nient'altro – dovrei chiamarlo

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

1 Barbara Engh, *Adorno and the sirens: Tele-phono-graphic bodies* in L. C. Dunn, N. A. Jones, *Embodied Voices: Representing female vocality in Western culture*, 1994, Cambridge: Cambridge University Press, p.122

2 Cfr. Walter Benjamin, 'The work of art in the age of mechanical reproduction' [1936] in Hannah Arendt (ed.) *Illuminations: Essays and reflections*, trad. Harry Zohn, 2007, New York, NY: Schocken Books. Trad. it. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, (trad. E. Filippini) 1966, Einaudi, Torino.

3 Elin Diamond, *Unmaking Mimesis: Essays on feminism and theatre*, 1977, Oxon: Routledge p. 151

4 *Ibidem*

Helloland"⁵, immaginato come un sito nel grande spazio del *non luogo*: un paesaggio invisibile contornato da voci in movimento. Chiamare questa distanza fra parlante e ascoltatore 'un luogo', vuol dire pensare nei termini di come definire un sito, fare la mappa di qualcosa entro un *non luogo* dove ospitare l'evento della voce. Il luogo chiamato 'hello' tiene fede a uno scopo preciso, dato che le voci raggiungono un ricevitore: quello di poter marcare nell'aria un tragitto fra due corpi. Questa descrizione di *Helloland* introduce un concetto di distanza come uno spazio acustico in cui la voce si libra nello spazio fino a 'essere raccolta'. Il momento in cui la voce è udita in uno specifico spazio e tempo è un momento distinto da quello in cui è proferita. La distanza fa da mediatore fra questi due momenti e funziona come un territorio fertile per la voce, per praticare una peculiare autonomia, sia dal corpo che fuori dal corpo. Da qui in avanti, mi concentro sulla voce registrata, suggerendo come la sua trasmissione si possa affrontare nei termini in cui Benjamin ha definito l'aura come "l'unico fenomeno di una distanza, per quanto vicina possa essere"⁶.

La tecnologia telefonica gioca sulla distanza fra parlante e ascoltatore riducendola a una falsa immediatezza, come i fili elettrici mediano invece la distanza fra il respiro e l'aria, smantellando le percezioni dello spazio. Emily Thompson scrive che l'avvento della nuova tecnologia telefonica nel 1876 'ha immediatamente riconfigurato le tradizionali relazioni fra spazio e suono'. L'illusione di vicinanza che il telefono consente è stata celebrata, 'proclamata per "aver annullato" spazio e tempo, per aver davvero eliminato la distanza fra persone che volevano comunicare"⁷. La nuova capacità di combinare lo spazio ha visto le linee telefoniche diffondersi gradualmente con distanze sempre più lunghe, che, insieme alla costruzione di cabine telefoniche, avrebbe permesso al parlante di staccarsi sempre più dai suoni ambientali e architettonici intorno a lui. Il telefono poteva trasmettere una voce situata acusticamente da qualche parte, in un *non luogo*.

Prima che i progressi nella tecnologia del fonografo permettessero ai suoni di riempire gli spazi, cominciò come un debole segnale di trasmissione e, come il telefono, si sentiva meglio con auricolari o anche con sottili tubi che offrivano all'ascoltatore una intima vicinanza al suono che passava attraverso la cuffia. Queste prime occasioni in cui si sentivano voci isolate dai corpi che le producevano, devono avere avuto un grandissimo fascino per la loro diretta e solitaria esperienza di ascolto. Scrivendo dell'avvento della tecnologia della registrazione che rese possibile 'costruire un mausoleo del suono', John Durham Peters cita Charles Cros, 'il maggiore concorrente francese al titolo di inventore del fonografo', che 'chiamò la sua versione, paleofono, un termine che suggerisce un tipo di telefono che chiama dal passato"⁸. Come la fotografia, il fonografo salvaguarda i 'ritratti' dei morti o di chi è lontano. Questa illusione di vicinanza alla materia del corpo mancante rende queste riproduzioni attraenti in quanto creano un rapporto con dei passati altrimenti inappropriabili. Il saggio di Benjamin *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità*

5 Barbara Engh, *Adorno and the sirens: Tele-phono-graphic bodies*, cit. p. 122

6 Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit. p. 25

7 Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*, 2004, Cambridge, MA: MIT Press p. 236

8 John Durham Peters, *Speaking into the Air: A history of the idea of communication*, 1999, Chicago, IL: University of Chicago Press, p. 162

tecnica, mentre si riferisce solo fugacemente al suono con brevi menzioni al fonografo, offre un utile modo di analizzare la singolare presenza della voce a distanza, che in pratica resta, come Benjamin descrive l'oggetto auratico, distante 'per quanto possa essere vicino'⁹. Che cosa succede nella riproduzione alla voce auratica, unica, 'originale'?

Mentre in questa discussione metto l'articolazione della voce dal vivo come l'"originale" e la registrazione come riproduzione, non mi interessa porre o sostenere, in linea di principio, alcuna articolazione come 'originale'. Con la voce dal vivo, tutte le rivendicazioni di 'originale' cambiano continuamente, e la riproduzione serve a complicare ancora una volta questo cambiamento. Per esempio, i primi fonografi e tecnologie di registrazione rivendicavano la loro posizione rispetto all'"originale", non diversamente dall'esempio di Benjamin del negativo fotografico che diventa un altro strato, o opera d'arte, da cui riprodurre: "L'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità. Di una pellicola fotografica per esempio è possibile tutta una serie di stampe; la questione della stampa autentica non ha senso"¹⁰

MUM SINGS "HELLO" (MAMMA CANTA "PRONTO")

La riproduzione della riproduzione (e così via) è l'argomento di *Mum Sings Hello* di Georgina Starr, in cui la riproduzione è usata come processo per una continua trasformazione che degrada man mano il senso, da un punto di vista materico. Starr descrive l'opera come 'la registrazione lasciata da mia madre sulla mia segreteria telefonica nel 1993. La sua voce è stata riascoltata e reregistrata da nastro a nastro per sedici volte'¹¹. Come risultato della reregistrazione ripetuta, la voce a poco a poco si perde nel suono della riproduzione di se stessa. La registrazione di Starr sfida la fedeltà, con il disfare la mimesi (seguendo il progetto di Elin Diamond), essendo acusticamente corrotta dalle proprie possibilità tecniche. La registrazione da un nastro della segreteria a un altro ripete i versi di 'hello', ma la ripetizione, piuttosto che rendere la voce più presente, come spesso l'atto di ripetere si sforza di fare, allontana la voce dall'ascoltatore, fino a che proprio il nastro è l'unica presenza sonora che percepiamo. In questo modo, la registrazione di Starr mostra un rovesciamento del grande dono della tecnologia della registrazione, quello di avvicinare le voci alle orecchie dell'ascoltatore o, citando le parole di Benjamin, di avvicinare la riproduzione dell'opera d'arte all'osservatore. Benjamin scrive del desiderio delle 'masse di "avvicinare" le cose spazialmente e umanamente'¹², di colmare il divario fra il tempo e lo spazio dell'opera d'arte originale e il tempo e lo spazio dell'osservatore, dell'uditore, del consumatore. Con la registrazione di Starr, il divario fra voce e ascoltatore non è colmato, ma sistematicamente ampliato, riempito di suoni che prima deformano e poi distruggo-



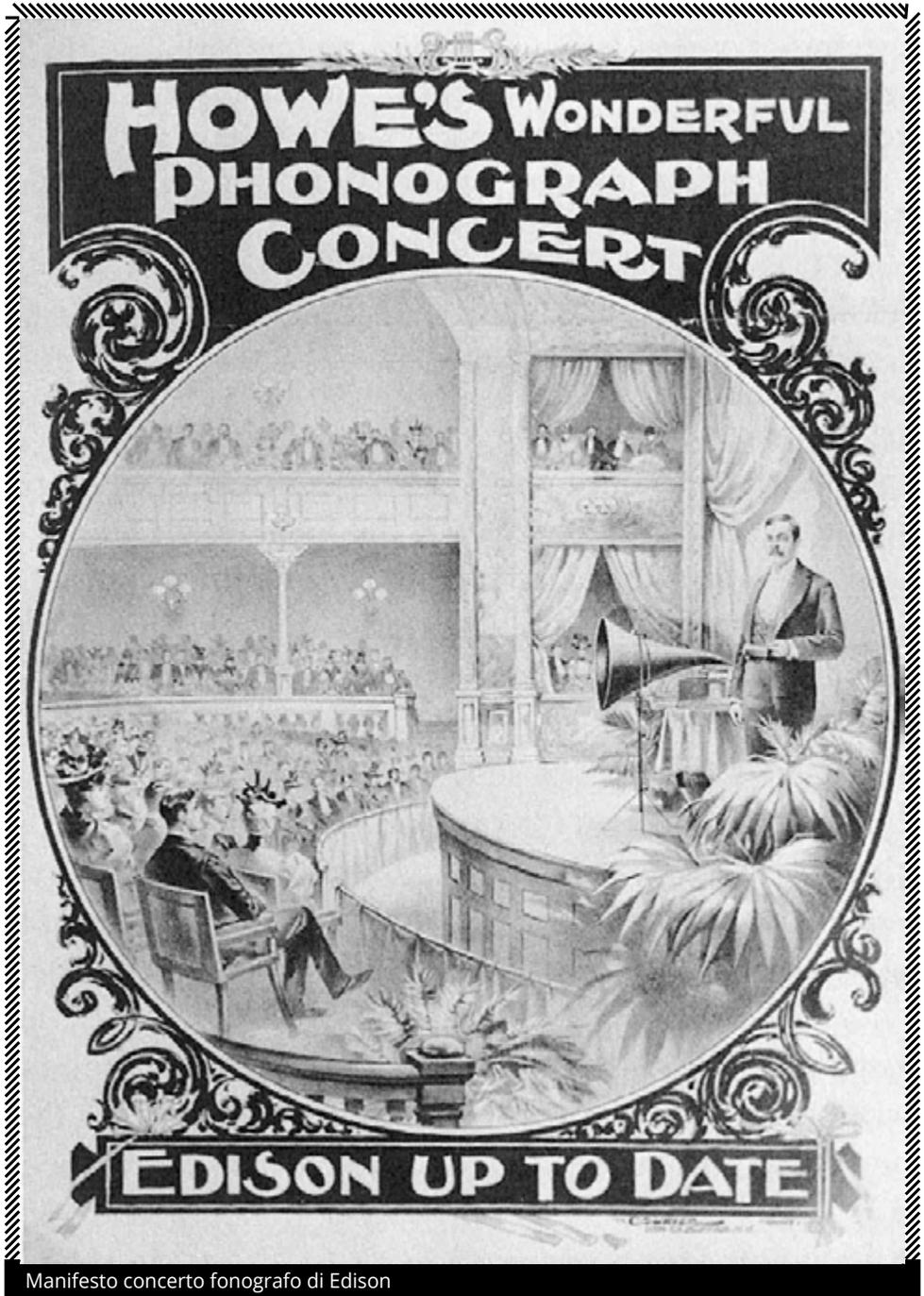
9 Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit. p. 25

10 Ivi, p. 27

11 *Mum Sings Hello* (2009) è (come sono quasi tutte le opere sonore di Starr) accessibile online, ma è spesso presentata anche in gallerie. *Mum Sings Hello* è una delle opere di Starr più mostrate, e recentemente è stata inclusa come uno dei tanti elementi di un'installazione di opere che compongono la sua mostra *I, Cave* al Middlesburgh Institute of Modern Art (mima) (7 aprile-28 maggio 2015)

12 Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit. p. 25

no completamente la voce.



Manifesto concerto fonografo di Edison

L'articolazione della voce umana rende difficile identificare o comprendere l'originale, perché il compito sarebbe quello di identificare una parte di una produzione in diretta in cui la voce si ricompone di continuo nel passaggio dal corpo che l'ha emessa, attraverso la sua trasmissione, al corpo dell'ascoltatore. Ogni mezzo attraverso cui passa la voce potrebbe essere interessato nell'originare degli aspetti della qualità sonora della voce. Tuttavia, nel contesto della riproduzione della voce, la registrazione prende il posto dell'ascoltatore (nell'equazione precedente) dall'altra parte della trasmissione della voce, pronta a materializzare i suoni, non in un corpo ma in una macchina. 'La riproduzione tecnica', scrive Benjamin, 'può mettere la copia dell'originale in situazioni che sarebbero fuori portata per l'originale stesso', consentendo 'all'originale di incontrare l'osservatore a metà strada' (1936:[1966]). Pur essendo una posizione virtuale in questa discussione, la nozione di Benjamin di 'metà strada', di incontrarsi a metà strada per mezzo della tecnologia, mi aiuta a studiare le complessità di quello che succede alla voce mettendola in prospettiva. Con la registrazione, l'incontro a metà strada con l'ascolto è perlomeno duplice. Prima c'è l'incontro fra il corpo immaginato della voce registrata e l'ascoltatore in cui la registrazione fa da mediazione, da punto a metà strada della distanza temporale. Secondariamente c'è l'incontro in diretta fra la voce sul disco e l'ascoltatore nell'etere, in cui l'aria è la materia che fa da mediazione. Nel caso della registrazione di Starr, lei sposta la voce di sua madre sempre più lontano dal punto d'incontro a metà strada di disintegrazione sonora verso una totale saturazione. Nel momento della saturazione, il punto d'incontro non può più valere, perché quel che è accaduto è un movimento che va dal punto a metà strada di comprensione e chiarezza a un posto dove le parole diventano suoni che pigolano e raschiano, tanto da rendere astratto e irriconoscibile il loro significato. Se quello che 'appassisce nell'era della riproduzione meccanica è l'aura dell'opera d'arte'¹³ allora anche l'aura appassisce, quando si riproduce la voce 'originale' dalla sua propria riproduzione? Il musicologo Martin Dixon, in un saggio sul malfunzionamento della tecnologia, riferendosi al saggio di Benjamin, rileva: "La nostra consueta stima della tecnologia deriva dalla sua funzione di eliminare la venerazione, distruggere l'aura e riconfigurare la realtà; tutto questo è vero solo nella misura in cui la tecnologia si comporta *appropriatamente*, nella misura in cui *funziona*"¹⁴.

Tuttavia, quando la tecnologia non funziona da sé o non è fatta funzionare da una persona, essa si mostra come la riproduzione imperfetta, e nelle parole di Dixon è perseguitata da 'una dimensione auratica'¹⁵. Le ri-registrazioni di Starr costringono i malfunzionamenti a verificarsi, ma nel far ciò, ella crea anche un'opera d'arte, un lavoro di suono progettato consapevolmente che esiste come tale nel mondo dell'arte. Diversamente dagli ingegneri delle prime registrazioni telefoniche e fonografiche, che aspiravano e anzi erano ossessionati dai suoni più chiari e più puliti nel tentativo di eliminare i suoni 'di scarto' della macchina, oggi molti artisti e musicisti che lavorano con la tecnologia sono meno interessati alla fedeltà, e più ai modi di far sì che la tecnologia funzioni da sola. Russell Ferguson, scrivendo dell'artista Christian Marclay, sostiene che nella sua performance 'i dischi che

////////////////////
13 Ivi, p. 23

14 Martin Dixon, 'The horror of disconnection: The auratic in technological malfunction' (2007), *Transformations*, 15, 2007.

15 *Ibidem*

suona suonano come dischi”, citando Marclay:

Voglio mandare in frantumi le nostre abitudini di ascolto. Quando un disco salta o raschia o sentiamo rumore sulla facciata, cerchiamo in ogni modo di farne un’astrazione perché non mandi in frantumi il flusso musicale... la registrazione è una sorta di illusione mentre il graffio sul disco è più reale¹⁶.

I dischi sono degli artefatti le cui superfici possono influenzare le loro esecuzioni. Gli oggetti d’arte di Marclay operano in un ambito simile – con la tecnologia del suono che funziona come un artefatto scultoreo: una tromba di grammofono diventa il modello per una candela di cera e pezzi delle registrazioni su nastro dei Beatles diventano un cuscino all’uncinetto. La tecnologia della riproduzione diventa l’opera d’arte, ancora funzionante in silenzio¹⁷.

Se la riproduzione materiale del suono può diventare l’opera d’arte dalla quale si fanno altre copie, ciò è particolarmente vero per il disco in vinile, l’oggetto più collezionato e desiderato. Un raro LP può essere trattato come l’opera d’arte, apprezzato più del suono dal vivo da cui proviene. Jacques Attali ha osservato questo strano cambiamento: ‘per quei [cantanti, artisti della registrazione] intrappolati dal disco, l’esibizione pubblica diviene un simulacro del disco: un pubblico in genere familiare con le registrazioni dell’artista sta attento quando ascolta la loro replica dal vivo’¹⁸. Quindi quello che il pubblico sente dal vivo è di nuovo una cosa lontana in ogni senso dalla loro ‘originale’ esperienza sonora dell’artista – trasmessa dal disco. Dato che il disco arriva ad essere suonato dopo un processo di produzione (che ad ogni nuova ripresa, nuovo montaggio e nuovo mix allontana il suono dall’evento delle sue ‘riprese’ dal vivo), il disco come l’opera d’arte è sempre del tutto *sia* originale che copia.

L’opera d’arte di Georgina Starr traccia il proprio mutevole rapporto fra originale e copia attraverso i vari stadi della sua produzione (dalla registrazione da-nastro-a-nastro al disco di vinile al file digitale online). Questo rapporto è reso ancora più condizionante quando lo si mette davanti all’oggetto visivo e tattile del disco e della sua copertina. Sulla copertina della custodia del disco c’è una fotografia della madre di Starr a 16 anni, che viene mostrata spesso quando si suona il disco in occasione di qualche evento. Vedere e perfino tenere in mano l’oggetto minaccia di calpestare le fragili richieste del suono avvenute prima della produzione di questo oggetto inteso come ‘opera d’arte’ più concreta. In un istante l’oggetto leggermente sbiadito, ben curato ma invecchiato, eclissa la voce

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

16 Christian Marclay citato in Russell Ferguson, *Christian Marclay*, 2003, Los Angeles: Steidl/UCLA Hammer Museum p. 41

17 La voce della madre di Starr, tuttavia, si sente *a voce alta*, e il malfunzionamento della voce è percepito diversamente da quello di altri suoni. Sebbene la tesi di Dixon suggerisca che rumore e deformazione servono a creare un senso di aura nella registrazione del suono, io applico questo con cautela avvicinandomi alla voce, rendendomi conto di che cosa può essere in ballo decomponendo la materia della voce di qualcuno. Dato che la voce è unita a un corpo (presente o no), si presenta anche una questione etica provocata dalla manipolazione del suono della voce per deformare e decomporre. La voce è sempre la voce di qualcuno, e perciò la manipolazione di questa voce da parte di altre persone avrà un impatto sulla rappresentazione del corpo da cui è venuta.

18 Jacques Attali, *Noise: The political economy of music*, 1985, Manchester University Press, Manchester:p.85.

auratica contenuta su di esso. Il disco come oggetto diventa l'opera d'arte originale, per la sua rarità ma anche per il fatto che è 'in mostra'. La convincente materia dell'oggetto-disco come l'originale opera d'arte' designa anche il lavoro sul suono come l'originale opera d'arte'. Le registrazioni da un nastro all'altro della voce della madre di Starr e il file digitale usato per incidere il disco diventano strani relitti di pre-produzione nell'era della riproduzione tecnologica.



Disco in vinile

PLAYING OUT

Il 'fenomeno della distanza' da Benjamin è inteso come identificazione dell'aura con gli oggetti naturali, in particolare una 'catena di montagne' immaginate mentre 'si riposa in

un pomeriggio d'estate¹⁹. Che l'aura debba apparire per Benjamin l'oggetto naturale lontano come anche l'unico oggetto storico, è utile per il fatto che propone una voce auratica che, mentre non è interamente alcuno di questi oggetti, è però caratterizzata da entrambi. Il suono è percepito a una distanza naturale, rimanendo storicamente legato al suo unico tempo e luogo di produzione²⁰. La voce segue inevitabilmente lo stesso movimento, sebbene differisca decisamente per via del suo agire unicamente in uno specifico corpo in un dato spazio e tempo. Non è solo l'ascoltatore/uditore (un altro corpo) che può afferrare la voce. La voce registrata non può contenere o fissare tutti i suoni della voce viva. Praticamente, eseguire e ascoltare i suoni delle voci su un disco mette in dubbio il controllo del suono come sostanza, che non può essere controllata. In *Il fonografo e il suo futuro*, Thomas Edison scrisse che il fonografo rendeva possibile 'la cattività di ogni tipo di onde sonore fino ad allora designate come "inafferrabili", per poterle trattenere per sempre²¹. La cattività o il contenimento della voce sul disco è in forte contrasto con la meccanica della voce umana e della sua trasmissione nello spazio aereo. Il disco di Starr è un esempio di come si possa rendere inafferrabile la voce registrata anche entro i confini del disco, in quanto la stessa tecnologia che faceva apparire e riapparire la voce a un certo punto la fa scomparire. La voce inafferrabile è naturalmente anche la voce che si sposta, e precisamente *si allontana* dal suo profilo sonoro iniziale. La voce della madre di Starr si allontana dal suono chiaro e abbastanza pulito che sentiamo per prima cosa sul disco e che segna una tangibile distanza acustica dalla riconoscibile 'originale' registrazione. Che cosa fa, allora, questo allontanamento acustico, risultato di una riproduzione meccanica/tecnica ripetuta (o la riproduzione di una riproduzione), alla 'voce auratica' – la voce che rivendica la posizione dell'originale? Il metodo di Starr – diverso da quello di Alvin Lucier che in *I Am Sitting in a Room* (1970) compone utilizzando l'acustica dell'ambiente o di *Come out* (1966) di Steve Reich, che attuano entrambi un simile allontanamento sonoro da una traccia 'originale' – si evidenzia nella tecnologia che trattiene la canzone. La voce auratica si consuma nel nastro che esegue il nastro che esegue il nastro, fino a essere un'ombra. La presenza precaria della voce, ai limiti dell'udibile, ha la propria qualità perché non è semplicemente una riproduzione, piuttosto una nuova ripetizione, una versione alterata. Perfino a una distanza da cui è udibile, la voce rivendica nuovamente la sua originalità suonando *diversa*.

Mentre *Mum Sings Hello* esegue la scomparsa di una voce su nastro, intanto che l'opera viene incisa su un disco il processo di allontanamento acustico ricomincia, anche doppiamente. Le registrazioni si consumano gradualmente e più o meno rapidamente secondo il materiale di cui sono fatte: sui dischi in vinile o acetato la qualità del suono a un certo punto diventa scadente, i dischi fischiano e la definizione è perduta. Con il tempo il suono



19 Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit. p. 25

20 Come contrappunto alla vista della lontana montagna auratica, Douglas Kahn descrive un incontro con una lontana montagna in termini aurali quando la lontanissima Saddleback Mountain rinvia la voce come musica: "Durante una ricerca geologica nel Maine, il dottor Charles Thomas Jackson provò l'eco di Saddleback Mountain, coperta di neve dietro una grande area paludosa; tutti i gridi e i rumori erano rinviati come musica. "Un feroce grido di guerra indiano ci fu rinviato nei più soavi toni musicali, non si sentiva neanche una dissonanza", Cfr. D.Kahn, *Acoustic sculpture, deboned voices*, *New Music Articles*: 8, 1990 p. 6

21 Cfr. Thomas Edison, *The phonograph and its future*, *The North American Review*, 1878 p.530

statico del nastro della segreteria telefonica reregistrato su se stesso si combinerà con il sempre maggior deterioramento del suono delle registrazioni per confondere ancor più la posizione di una 'voce auratica'. Più la voce si ritira nella staticità, più il materiale del nastro e del disco consuma la materia della voce. Questo deteriorarsi della voce e delle tracce sonore in rapporto con la sua scomparsa, è sempre in atto, perché la riproduzione del materiale si consuma a un ritmo determinato dalle sue proprietà materiali. In questo modo, la registrazione meccanica offre un approccio alternativo alla voce registrata (come quello che semplicemente unisce la voce inafferrabile a una solida permanenza). Piuttosto, la riproduzione può creare continuamente nuove presenze nel tempo e nello spazio perché la voce esista decomponendosi - recitando la parte della propria esistenza finita nel mondo. senza tempo abitato da un'umanità allo sbando che avanza e si dibatte con una gestualità brusca, emotiva e scomposta, oltre lo sfinimento e fino al limite della trance. "In girum imus nocte et consumimur igni", "Andiamo in giro la notte e siamo consumati dal fuoco", enigmatico palindromo latino dalle origini incerte, che già fu scelto come titolo da Guy Debord per un famoso film del 1978, va così oltre la sua possibile interpretazione di metafora del vivere come infinito consumarsi nei desideri, per diventare un'esperienza catartica della sua, anche comica, grottesca fatica.



Nam Johnny Paik

Jean-Paul Fargier

traduzione dal francese di *Matteo Martelli*

ABSTRACT

Nel 2017 muore il cantante e attore francese Johnny Halliday. I suoi funerali si tengono il 9 dicembre a Parigi e sono seguiti da circa un milione di persone. L'evento è trasmesso in diretta televisiva. In questo articolo si accosta l'evento mediatico alle opere di videoarte dell'artista Nam June Paik. Un pretesto per riflettere sull'estetica televisiva, la figura iconica di Halliday e le azioni artistiche di avanguardia di Paik stesso. A differenza di Halliday e Paik, l'arte video (seppure attraverso in forme diverse) continua a vivere? Questa è la conclusione, aperta, dell'articolo.

The French singer and actor Johnny Halliday passed out in 2017. His funerals held in Paris on 9 December of the same year, in the presence of about one million people. The event is broadcast live on television. In this article, the media event and the video art works of the Korean artist Nam June Paik are mixed together; an expedient to reflect on the aesthetic of television, the iconic figure of Halliday and on the avant-garde actions of Paik himself. Unlike Halliday and Paik, is video art still living (perhaps through new forms)? This is the open conclusion.

* Contributo scelto dal comitato editoriale per rilevanza del tema e dell'autore.

Come in un film di Truffaut, tutte le sue mogli erano presenti, benedicendo ognuna a suo turno il feretro dopo essersi scambiate un abbraccio. Ciascuna stretta alle braccia dei propri figli, testimoni/successori di una vita infiammata. Ecco, per quel che riguarda il Cinema.

Come in uno spettacolo satellitare di Nam June Paik, decine di telecamere hanno seguito le numerose scene della cerimonia, fornendo senza tregua migliaia di immagini per gli schermi della Diretta, obbligata a farsi in quattro per cogliere ogni singola briciola dello spettacolo. Ecco, per quel che riguarda il Video. Voglio dire l'Arte Video, che non è mai così forte, così pura, così sensazionale come nelle sue manifestazioni originarie: televisive. Un quattordici luglio moltiplicato per dieci incontri di calcio in simultanea. Meglio: per tutte le tappe del *Tour de France* messe insieme, in un solo momento. Paik lo aveva sognato, Johnny l'ha fatto.

Lo *split scenen*, lo schermo diviso: ecco il vincitore dell'evento che quindici milioni di telespettatori hanno appena visto davanti ai loro televisori. Cinquanta per cento di audience, nell'insieme dei canali. Un francese su quattro, contando anche i neonati. Senza dubitare, salvo qualche esteta del mio stampo, del vostro anche, cari lettori, che stavano assistendo alla più gigantesca opera d'arte (video) mai creata. Un'opera senza autore, involontaria, strutturale, completamente collettiva... quale modernità! Arte moderna e contemporanea al loro vertice, nel punto di incontro tra massa ed *élite*, mescolate nel turbamento dello Spettacolo della Morte concesso da una ben meritata celebrità. Il fervore di tutto un popolo di fedeli confortato dall'assoluzione generosa di tutta una chiesa.



Champs élysées, © Foto di Jean-Paul Fargier

Era meglio di un Nam June Paik! Una formula che Paik stesso, nel vedere questi funerali digitali, avrebbe potuto sottoscrivere; lui, l'adepto del *meglio di* come titolo di una serie di installazioni (*Meglio di Godard*, *Meglio di Hitchcock*, *Meglio di Beuys*, etc.) e che conside-

rava che la sola delle sue opere che sarebbe senza dubbio passata alla posterità sarebbe stata il suo piano/cinepresa (si suona il pianoforte con l'obiettivo della cinepresa, trallallà e su uno schermo posto a lato si ammirano i tasti premuti). Perché proprio quella, in effetti? Perché si tratta di qualcosa che ognuno può rifare, copiare, firmare o meno, appropriarsene. E anche concludere, ridendo: questo è meglio di Cage, non è vero? Sì, pensavo (nel mio *Play it again, Nam*, 1990, Canal Plus).



Henri Salvador bedeau

Sì, *Good Morning Mr Hallyday* (9 dicembre 2017) è stato meglio di *Good Morning Mr Orwell* (31 dicembre 1983/1 gennaio 1984). Non erano presenti Laurie Anderson, Sapho, Urban Sax, Merce Cunningham, Beuys, Cage, Ben, ma c'erano Père Gilbert e la sua giacca nera, M e la sua chitarra, Jean-Jacques Debout e i suoi ricordi, Michel Drucker e il suo chewing-gum, Sarkozy e la sua Carla (in pantaloni di pelle nera), e soprattutto al posto del Big Brother (is watching you) decine di telefoni/telecamere che filmavano/sbirciavano il feretro all'interno del carro funebre trasparente. E tutto questo non su uno schermo a volte miseramente diviso in due, ma su quattro finestre con *sketch* sempre nuovi, in contemporanea su più canali che trasmettevano immagini diverse tra loro, come si poteva verificare facendo zapping da una rete all'altra. Con tutti questi telefoni in azione abbiamo assistito ad una *mise en abyme* della Televisione, ogni dispositivo trasformato in una personale stazione emittente che fabbricava immagini in diretta (per l'eternità). Segnalava un commentatore che perfino i reparti di polizia, invece dei manganelli, tenevano alzati i loro cellulari in direzione del corteo. E Claude Lelouch, membro del corteo e quindi non costretto a osservare dai lati, con il suo apparecchio filmava la famiglia in un lento travelling a piedi. E poi, ancora: al posto del Centre Pompidou e le sue strutture tubolari, scelto da Paik come teatro di tutte le modernità, c'era la grande ruota panora-

mica di Place de la Concorde, con i suoi raggi, attraverso i quali una *louma*¹ puntava sugli Champs-Élysées. La ruota gira, era il caso di pensarci: gli astuti ingranaggi inventati da Tinguely per la fontana di Niki de Saint Phalle si vedevano ingranditi fino quasi a toccare il cielo. Come ti amo, Johnny Paik.

Si, *Bye bye Johnny* è stato meglio di *Bye bye Kipling* (1986). Invece di una partita a polo sul dorso d'elefanti in onore del mitologo delle Indie, noi abbiamo assistito all'ultima passeggiata di colui al quale nessun padre aveva detto: tu sarai un uomo, figlio mio, e che si era fatto da solo il proprio destino di rock star. Invece di un dialogo tra due gemelle divertenti (Twin Art) abbiamo sentito il Canto delle lumache (Prévert) che partendo d'inverno per andare ad un funerale vi arrivano in primavera (letto per Jean Reno, molto emozionante). Invece di una corsa automobilistica in Irlanda, che ad ogni giro scandiva la pianificazione degli spettacoli convocati da Paik, siamo stati allettati da un acrobata che avanzava passo a passo su un cavo metallico sospeso tra il palazzo Chaillot e la torre Eiffel, a causa di Téléthron (diretta quest'anno da Zazie, paroliera d'*Allumer le feu*). Un'impresa alla quale faceva eco, senza saperlo, la citazione di Nietzsche («L'uomo questo funambolo su un cavo teso al di sopra dell'abisso») lanciata da Philippe Labro come *Introibo ad altare Dei*. Piuttosto di Keith Haring e dei suoi omini, abbiamo potuto contemplare grazie ai primi piani sui fan i tatuaggi "Johnnieschi" e "hallaydiani" con canzoni intere incise sulla pelle. Invece delle arie di Lou Reed, siamo stati sommersi, ad ogni inquadratura della folla, da cori improvvisati che scandivano dei *Que je t'aime*, dei *Allumer le feu* (già cantato alla vigilia dalla corale dei Pompieri di Parigi), dei *Quelque chose de Tennessee*, dei *Oh Marie si tu savais* che ha fatto cappotto dell'insolente ripresa di Pascal Lelièvre (anche lui omaggiato, in una certa maniera, a ogni ritorno di questa canzone che agli occhi del vescovo di Parigi valeva il biglietto d'ingresso alla chiesa della Madeleine malgrado, o in ragione, della rivendicazione di una vita da peccatore). E si potrebbe continuare così, divertirsi a segnare dei punti comparando gli spettacoli di Paik e di Johnny. Per esempio, trovare che i quattro chitarristi e l'armonicista che facevano battere le mani a tutti i parrocchiani di questa effimera e affollata chiesa della Madeleine, da Bruni a Macron (ma senza Sarko e Hollande) passando per Jean-Louis (Aubert), Laetitia e David (Hallyday) erano comparabili (ed anche meglio) delle campane a morto di Philip Glass suonate per il cinquantesimo anniversario della morte di Kipling (1936). Sei d'accordo, Nam June?

Si, e bisogna ancora aggiungere che questo *Wrap around the Gaule*, e la manciata di canali franco-francesi, poteva realmente competere con il mondialismo di *Wrap around the World* e i dieci paesi collegati nel 1988 da Paik in occasione dei Giochi olimpici di Seul. Oppure con una qualsiasi Eurovisione della canzone (esercizio che mette in trance gli artisti video Alain Bourges et Richard Skryzak, come da loro confessato nel Dialogo di Marsiglia). Perché... da schermo diviso in schermo diviso è stata rivelata la più completa, «wrapante», immagine della Francia e dei suoi Territori lontani. E ciò perché i partecipanti all'evento hanno mostrato tutte le gradazioni della diversità francese: ricchi e poveri, donne e uomini, bambini, figli del boom delle nascite, motociclisti, fan del rock e del blues, di Brel e di Brassens (come lo era anche Johnny), di Piaf e di Line Renaud, celebrità e gente comune, bianchi e neri, e anche francesi di seconda e terza generazione, quelli «di ceppo non

1 Louma è una gru snodata per riprese video, in cima alla quale è fissata una macchina da presa o una telecamera munita di controllo a distanza. (N.d.T)

francese» per dirla come Finkielkraut. Grazie a quei primi piani di visi in lacrime o a bocca aperta per cantare. Tutti magnificamente, ordinariamente, differenti. Fino al sagrestano della chiesa della Madeleine, che somigliava stranamente a Henri Salvador.

Johnny è la Francia, tutta la Francia, non solamente quella di destra: lo scrittore Daniel Rondeau, ex militante maoista, già autore-lavoratore in fabbrica, e amico di Johnny per quarant'anni, ha voluto rimarcarlo nel suo discorso prima della messa: dopo un concerto a Thionville, Johnny ha donato l'incasso dello spettacolo ai lavoratori in sciopero di un'impresa locale, i quali per ringraziarlo, hanno accompagnato la sua partenza con un picchetto d'onore. Santo Johnny dei macelli! Chi sarà il suo Brecht? Cantava alla Festa de l'*Humanité*, etc. Non era solo l'amico di Chirac, Sarkozy; non rifiutava di cenare all'Eliseo in compagnia di Hollande. E dopo avere lungamente abbracciato la vedova, l'attuale presidente era fiero di farle dedicare un applauso da tutti i francesi, da tutta la Francia, alla fine del suo discorso sul piazzale della chiesa. Nelle strade adiacenti, una raffica vorticoso di applausi, ben orchestrata dal regista Joseph Revon, uno dei migliori artigiani delle dirette in Francia. E poi, di nuovo, la famiglia, la strada, il *boulevard des Italiens*, i musicisti, la piazza della Concorde, gli Champs-Élysées, le persone in massa, gli amici, sono tutti suoi amici, coloro che entrano in chiesa e chi ne resta all'esterno. Senza contare coloro che applaudevano davanti alla televisione. Che Auditel! Mi immagino Chirac che, bloccato a letto, imprecava vedendo Sarkozy posizionarsi a un metro dal feretro. Che fortuna che ha questo Macron. Mi immagino Chirac mentre sperava che almeno nella trasmissione dei *Guignoles* gli avrebbero poi permesso di riversare all'antenna tutto quanto stava ruminando di fronte allo schermo.



salut Jonny

Chi l'avrebbe detto, cari lettori, cari videofili, che un giorno avremmo trovato nell'Idolo dei Giovani (ai tempi degli *Yéyé*, io ero piuttosto per Brel/Brassens/Ferré/Bécaud/Sylverstre/

Vassiliu) un gusto non di Tennessee (Williams) ma di Papa (coreano) dell'Arte video, grazie alla sontuosa Diretta dei suoi funerali (d'altri tempi). Certo, l'Arte video non è solamente la Diretta, ma anche la *lira* degli effetti speciali elettronici. Dei quali il primo è lo schermo diviso. In due, per cominciare, come l'aveva fatto dalle sue prime «impaginazioni» Averty, per esempio in *Elle est terrible, cette fille-là*, cantata in duo da Johnny e Sylvie. L'*impaginazione* dei funerali, certo ricca di quattro finestre, mancava un po' di effetti avetryani o paikiani, di colori psichedelici, di avvimenti, stridori, di arcobaleni digitali, di furtive grafiche disintegrartici, di eterogenei raggi traccianti, di tutti quegli interventi che danno alle immagini della nostra terra sembianze di paradisi (artificiali). Detto altrimenti, se dovessi esprimere una riserva sarebbe questa: visto che si era già nel pieno del *kitsch*, si sarebbe potuti andare ben più lontano. Ma adesso, è agli artisti video, quelli veri, che appartiene il compito di realizzare, in *differita*, questo programma. Dovremmo vederne già qualche ricaduta nei prossimi festival di Clermont, di Marsiglia, e altrove. Alleluia...



I Festival d'Art Vidéo

Marc Mercier

traduzione dal francese di Chiara Pirri e Angela Bozzaotra

ABSTRACT

In occasione della tavola rotonda tenutasi a Roma lo scorso anno, Marc Mercier tiene un discorso dove analizza la storia del Festival Instant Vidéo fondato da lui stesso negli anni Novanta. Questo scritto ha lo scopo di illustrare la situazione sui festival di videoarte nel mondo. L'attenzione di Mercier si focalizza in special modo sulla distinzione tra visuale e video arte, con uno specifico affondo alla diffusione dei festival di arte elettronica e digitale. In una prospettiva artistica e politica allo stesso tempo, l'esperienza dell'organizzazione di festival qui si unisce alla constatazione di una deriva della pratica della videoarte nei paesi occidentali.

During the round table that have taken place in Rome last year, Marc Mercier wrote a speech where he analyses the history of the Festival Instant Vidéo that he founded in the Nineties. This essay aims to describe the worldwide video-art festivals' situation. The attention is focalized on the difference between visual and video-art, with a specific critique towards the spreading of both electronic and digital art festivals. In a perspective which is artistic and politic at the same time, the experience of organising festivals joins here the statement of a decline of the video-art practice in the western countries.

All'inizio degli anni Duemila sono stato invitato ad un seminario ad Atene per presentare il modello di cooperazione internazionale che portavo avanti dal 1992 in Marocco e che ha dato vita, nel 1993, alla creazione del primo festival di arte video del continente africano a Casablanca (FIAV).

Lo scopo di questo seminario era quello di convincere il Parlamento Europeo circa la necessità di sostenere le iniziative relative alle arti video e digitali. Dopo il mio intervento, gli organizzatori hanno discusso le proposte da inoltrare al Parlamento Europeo. Stupefacente, per me, fu soprattutto la loro decisione di recuperare tutti i computer e le apparecchiature video obsolete, che le istituzioni non utilizzavano più, per donarle alle strutture culturali ed educative dei paesi poveri del Mediterraneo meridionale. Una delle motivazioni a favore di tale proposta era che questi mezzi di comunicazione digitale avrebbero consentito agli artisti e agli operatori culturali del sud di creare delle collaborazioni e quindi un canale di comunicazione con i partner del Nord, nonostante la chiusura dei confini.

Naturalmente ho gridato allo scandalo, trovando indecente una tale attitudine neo-coloniale, una sorta di «gestione istituzionalizzata della miseria».

Nessuna pietà per i popoli che resistono! Se vogliamo dare loro dell'attrezzatura, perché offrirgli quella recuperata dai cestini della nostra spazzatura? Se pensiamo che sia importante per gli artisti del Sud poter incontrare e collaborare con gli artisti del Nord, perché non chiedere all'Europa l'apertura totale dei confini piuttosto che applicare sulla frattura Nord-Sud delle "medicazioni digitali"?

Questa mia risposta mi è valsa il soprannome di "sotto comandante Marcos della video arte". Insulto piuttosto simpatico per le mie orecchie.

Tuttavia, ripensandoci oggi, quest'aneddoto divertente di 15 anni fa, alla luce delle attuali politiche migratorie di Europa, Russia e America nei confronti dei paesi africani e del Medio Oriente, assume connotati terrificanti. L'Europa con i suoi complici perpetra oggi un crimine politico nei confronti di donne, uomini e bambini stipati in campi profughi, nonché verso tra le tremila e quattromila persone che ogni anno muoiono annegate nelle acque del Mediterraneo.

Artisti e attori culturali non hanno politicamente né umanamente il diritto di rimanere in silenzio.

E penso che i festival di video arte debbano essere in prima linea in questa battaglia dichiarando lo **Stato di Urgenza Poetica!**

Consiste anche in questo il ruolo della video arte?

Sì, perché da vent'anni non esistono quasi più immagini.

La televisione, i social network, i cartelloni pubblicitari nelle strade delle megalopoli bombardano quotidianamente le nostre retine in un flusso permanente, non di immagini, ma di segnali visivi.

I nostri cervelli sono colonizzati da oggetti audiovisivi spettacolari e ammalianti che non inducono né a pensare né a immaginare. Già nel 1980 Jean Baudrillard denunciava que-

sta situazione nascente: "Dovremmo parlare della fredda luce della televisione; innocua nei confronti dell'immaginazione (compresa quella dei bambini) poiché non trasmette alcun immaginario, e ciò per la semplice ragione che non si tratta più di immagine."

Penso che la principale ragione di esistere per i festival di video arte di oggi, sia quella di creare dei focolai di resistenza ai segni visivi. Creare spazi-tempo dove donne e uomini si ritrovino per affinare lo sguardo, dedicare del tempo a contemplare immagini e a pensarle collettivamente. Dei luoghi, dunque, dove gli artisti possano correre il rischio di esporre immagini che non siano soggette alle leggi del mercato e ai criteri imposti dalle istituzioni. Dei festival pensati come centri di accoglienza di tutte le resistenze, dove ognuno impari ad aprire gli occhi sulla realtà del mondo.

Ecco perché vorrei rendere omaggio al grande poeta elettronico Gianni Toti, che ci ha insegnato fino al suo ultimo respiro che nessuna rivoluzione sociale e politica è possibile senza una rivoluzione dei linguaggi.



Gianni Toti

Se i festival sono, come ho detto, focolai di resistenza ai segni visivi, devono anche essere focolai di resistenza a quella che viene definita *arte contemporanea*. Il termine arte contemporanea designa qualcosa di controllato dal mercato dell'arte e dalle istituzioni culturali. È l'arte ufficiale dei paesi capitalisti, come il realismo socialista lo è stato per l'Unione Sovietica.

Parlare di arte contemporanea non ha senso. È come decretare la fine della storia dell'arte: non si può essere più contemporanei del contemporaneo. Il contemporaneo è sempre contemporaneo di qualcosa. È quindi più corretto dire, per esempio, che la video arte è un'arte contemporanea... alle rivoluzioni arabe; o che la video arte è un'arte contemporanea... al massacro degli innocenti nel Mediterraneo; oppure che la video arte è un'arte contemporanea... alle battaglie di tutti coloro che non hanno rinunciato a indossare le ali.

Ma torniamo al seminario di Atene che ho menzionato precedentemente, per evidenziare un altro pericolo che minaccia i festival di video arte e che definirei ideologia digitale. Non so come sia in Italia, ma in Francia e in molti paesi europei, finanche in Giappone e in Canada, è quasi impossibile ottenere finanziamenti pubblici per l'organizzazione di un festival di video arte. Bisogna obbligatoriamente promuovere le arti digitali, anche se nessuno sa esattamente cosa siano.

Poco importa la qualità artistica delle opere, basta che siano *interattive*, *immersivo* o altro. Poco importa il dato storico secondo il quale i videoartisti utilizzano l'interattività o l'immersione da più di cinquant'anni (basti pensare a Nam June Paik, Bruce Nauman, Peter Campus, Steina e Woody Vasulka...), sappiamo molto bene che ancora una volta, l'arte viene sfruttata dagli stati e dalle potenze finanziarie per dare un'immagine positiva, attraente e divertente alla nuova economia digitale liberale.



Francesca Fini, *SKIN/TONES*, 2017

Secondo loro, gli artisti dovrebbero contribuire alla creazione di una "cultura digitale" per farci accettare con gioia le devastazioni sociali provocate dalla globalizzazione.

Se guardiamo una mappa del mondo dei festival, scopriamo che proprio nei paesi ricchi e dominanti (Europa, Giappone, Nord America) i festival di video arte scompaiono a favore dei festival di arte digitale. Mentre nei paesi che subiscono più violentemente gli effetti della globalizzazione, paesi in cui i cittadini fanno la rivoluzione, è qui che nascono festival di video arte: in Palestina, Siria, Egitto, Kirghizistan, Argentina, Etiopia... Questa constatazione merita riflessione!

Sostenevo poco fa che ad Atene delle persone ben intenzionate troverebbero normale che la comunicazione digitale, la libera circolazione delle informazioni, possa sostituirsi alla libera circolazione degli individui dei paesi del Sud.

Ovviamente, non è sufficiente smaterializzare il denaro, le merci e la conoscenza, è anche necessario **smaterializzare gli esseri umani**, soprattutto se raccolti in strada o in una piazza (come nei paesi arabi nel 2011), se formano un popolo. In questo modo oggi si comincia a veder spuntare dei progetti di festival di arte digitale sul web. Ogni individuo sul pianeta che ha accesso a Internet diventa un potenziale spettatore. È molto di moda. I poteri politici sono sempre più sostenitori di una cosiddetta "democrazia digitale". Se non siete contenti, non c'è bisogno di scendere in strada, basta manifestare sul web. Non c'è bisogno di assemblee generali in cui le persone si uniscano per discutere e prendere decisioni, basta organizzare forum di discussione su Internet.

Presto potremo partecipare a **festival senza pubblico**.

In Occidente questo non sarebbe nulla di nuovo! È già successo. In Italia, vicino a Napoli, nell'anfiteatro di Pompei, nel 1971.

Parlo di un'epoca in cui la televisione era ancora un ottimo strumento di produzione e diffusione.

Tre televisioni (belga, tedesca e francese) hanno accettato di produrre un film musicale sperimentale, utilizzando le possibilità delle macchine elettroniche (incrostazione - intarsi video-, moltiplicazione di immagini in un unico fotogramma -cornice-, ecc.), con la band Pink Floyd. La realizzazione è affidata al franco-scozzese Adrian Maben che dichiarò: "volevo realizzare un anti festival di Woodstock". Infatti le riprese sono andate avanti per tre giorni e una notte di fronte a nessuno spettatore. E questo ha dato vita ad un film che considero un precursore della video arte, dal titolo: ***Pink Floyd : Live at Pompeii*** (63'- 1972).

E poiché ogni favola non finisce mai, ecco un omaggio al film di Maben, realizzato nel 2012 dal regista giapponese Yoshi Sodeoka : intitolato: ***One of these days I am going to cut your film into little pieces***.

I festival di videoarte sono più che mai **focolai di resistenza poetica** per combattere la supremazia dei fatti visivi che sostituiscono le immagini, contro l'ideologia dell'arte contemporanea, contro l'ideologia digitale, contro la legge del mercato... Ma non possono accontentarsi di resistere, di dire no. Devono anche affermare qualcosa, avere una visione, un'idea di futuro. E questa idea devono sperimentarla secondo le loro possibilità.

Per illustrare il mio punto di vista, farò riferimento ad alcune esperienze vissute attraverso il Festival Instants Vidéo, non che li considero esempi da seguire, ma perché sono tentativi modesti di mettere in atto un'idea.

Qual è questa idea? Pensiamo che i vecchi linguaggi (filosofici, poetici, artistici, politici) possano solo generare vecchi pensieri. Ma se vogliamo cambiare il mondo come voleva Marx, dobbiamo anche cambiare la vita come voleva Rimbaud. Riteniamo pertanto che nessuna rivoluzione sociale e politica sia possibile senza una **rivoluzione poetica**. E questa, nel contesto attuale della globalizzazione, è immaginabile solo a livello internazionale. Solo così, come il poeta Hölderlin sognò, potremo vivere il mondo poeticamente.

Nel 1993, il festival Instants Vidéo co-organizza il primo Festival di video arte di Casablanca. Questo festival è nato dopo un laboratorio, da me tenuto l'anno precedente all'Università di Lettere di Ben M'Sik. Gli studenti mi dissero che era la prima volta che vedevano un film che non affermava "ecco cosa è giusto e cosa no", ma "fatti delle domande e pensa per te stesso". Questi stessi studenti hanno quindi chiesto al festival Instants Vidéo di aiutarli a creare un festival di video arte che permettesse a tutti i marocchini di imparare a pensare in modo autonomo, prerequisito necessario per trasformare la società. Va notato che all'epoca il Marocco era guidato con pugno di ferro dal dittatore Hassan II.

In quello stesso anno, con la cantante Touria Hadraoui e il poeta Abdallah Zrika (il quale ha trascorso due anni in prigione per un 'delitto di poesia') abbiamo dato vita a l'Internazionale Icarista, la cui adesione prevedeva una sola condizione: "l'Internationale Icariste raggruppa tutto coloro che non hanno mai rinunciato a portare le ali malgrado questo significhi la possibilità di cadere".

Abbiamo seguito e accompagnato questo festival per sette anni, fintanto che non è diventato autonomo. Durante questi sette anni abbiamo organizzato dei laboratori creativi in diverse città del Marocco, sostenuto giovani artisti emergenti fra cui il più riconosciuto a livello internazionale al giorno d'oggi è Mounir Fatmi. Nel 1997 abbiamo anche dato vita ad un secondo festival, in una località desertica adiacente alla frontiera algerina, Figuig. Vi racconto un piccolo aneddoto: negli anni precedenti, durante il suo servizio militare, Jean-Paul Farigier ha creato il primo cine club di Figuig.

Nel 2003 il festival Instants Vidéo è stato cacciato via dalla sua città natale, Manosque, a causa di una politica cittadina reazionaria la quale riteneva che la cultura dovesse essere intrattenimento puro. Per difenderci abbiamo creato il comitato Quetzal, riprendendo il nome da un uccello dell'America centrale il quale, se messo in gabbia, smette di cantare e le sue ali si appannano. Talvolta può morire, come gli artisti.

Nel 2004 ci siamo trasferiti a Marsiglia, decidendo che questa città sarebbe diventata sia il luogo dove mettere radici sia la nostra pista di lancio. Siamo così diventati nomadi e organizzavamo un festival della durata di tre mesi che si snodava in diverse città della Francia, Uruguay e Argentina.

Nel 2009 abbiamo contribuito alla nascita del primo festival di arte video della Siria, a Damasco, grazie anche all'organizzazione All Art Now. Anche lì vi era una dittatura, ma i nostri partner erano convinti che la situazione era matura per aprire la Siria alle frontiere artistiche contemporanee. Ci sono state soltanto due edizioni. Dal 2011 gli artisti siriani sono dispersi in tutto il mondo e continuiamo a sostenerli in previsione di una terza edizione del festival una volta che la rivoluzione sarà, infine, vittoriosa.

Sempre nel 2009, insieme alla Fondazione Quattan, abbiamo co-fondato il primo festival di arte video e di performance in Palestina, il festival /si:n/ che ha cadenza biennale. La quinta edizione si è svolta nel giugno 2017.

Date le grandi difficoltà di circolazione che devono affrontare i palestinesi all'interno del loro stesso territorio, problemi dovuti all'occupazione israeliana, il festival si svolge in luoghi diversi: Ramallah, Birzeit, Gaza, Betlemme, Gerusalemme...

Quando abbiamo chiesto ai nostri partner palestinesi come mai tenessero così tanto a dar vita ad un festival di arte video nonostante avessero problemi ben più seri da affrontare, ci hanno risposto che desideravano creare qualcosa di *normale*. Dar vita ad un festival di arte video come si sarebbe potuto fare in Europa. Io, che sono sempre stato diffidente verso la normalità, ho tutto a un tratto compreso che quando la situazione è così a-normale, la normalità stessa può essere rivoluzionaria.



Esmeralda da Costa, *Retournment*, 2017

In seguito alla creazione di questo festival palestinese, abbiamo iniziato ad esercitare un nuovo mestiere: quello dei contrabbandieri. Dato che gli artisti palestinesi avevano enormi difficoltà a muoversi nel paese e al suo esterno, ci siamo fatti carico noi di far circolare le loro opere non soltanto da Sud verso Nord, a anche negli altri paesi arabi. abbiamo dovuto dotarci di un secondo passaporto, perché con dei timbri israeliani non sarebbe stato possibile entrare, per esempio, in Libano o in Siria.

Sempre nel 2009, abbiamo organizzato ad Alessandria d'Egitto un grande workshop intitolato *Memoria e Futurismo*, in occasione del centesimo anniversario dalla pubblicazione

del primo Manifesto Futurista italiano scritto da Marinetti, nato proprio ad Alessandria d'Egitto. Rifiutando completamente il coinvolgimento con il fascismo da parte di Marinetti, abbiamo cercato di dimostrare che l'arte video ben si inserisce nella scia del futurismo, a causa dell'unione tra arte e le nuove tecnologie. Così come Marinetti voleva abolire i musei in Italia per alleviare gli artisti dalle zavorre del passato, così noi dichiariamo che gli artisti egiziani, alla fine del workshop, dovranno abbattere le piramidi.

Nel 2011 i nostri amici dei paesi arabi danno vita alle rivoluzioni in Tunisia, Egitto, in Siria etc... Nel 2012 abbiamo pubblicato un manifesto che si rivolgeva a tutti gli artisti del mondo affinché accompagnassero queste rivoluzioni con una rivoluzione dei linguaggi. Si tratta del manifesto Zutista (dalla parola ZUT, traducibile come basta / accidenti), in riferimento al movimento Zutista creato durante la comune di Parigi nel 1871 dai poeti Rimbaud, Verlaine e dall'inventore del fonografo Charles Cros, unione della poesia e della tecnologia.

Nel 2013 abbiamo festeggiato il cinquantesimo anniversario dell'arte video in diversi posti: in Giappone (a Tokyo e Yokohama) in onore al fatto che sono i giapponesi ad aver inventato la prima cinepresa portatile (la Portapack); in Belgio (a Liegi) per celebrare la stretta collaborazione di durata decennale tra la televisione belga e gli artisti video; in Palestina e in Egitto (ad Alessandria) per festeggiare il rinnovamento dell'arte video grazie alla messa in gioco dei paesi arabi; e infine a Marsiglia, dove abbiamo invitato i curatori a raccontare la storia della video arte nei loro rispettivi paesi (Québec, Cuba, Islanda e Kirghizstan per citarne alcuni). È in questa occasione che abbiamo conosciuto uno dei pionieri dell'arte video italiana, Michel Sabin.

Tra il 2014 e il 2017 abbiamo continuato a consolidare i legami con i nostri partner e artisti del sud del Mediterraneo, attualmente nel contesto di difficoltà in cui si trova. Le guerre in Medio Oriente, e i milioni di persone che fuggono dal loro paese quelle decine di migliaia di donne, uomini e bambini che sono ammassati nei campi rifugiati, quelle migliaia e migliaia di persone che annegano per tentare di raggiungerci. È una situazione inedita. Mai, dopo la seconda guerra mondiale, l'Europa è a tal punto venuta meno ai trattati internazionali e ai diritti dell'uomo.

Questo è il motivo per il quale nel 2014 abbiamo intitolato il nostro festival con questo slogan: "per una libera circolazione dei corpi e dei desideri". Ogni anno, insieme ai partner di Euromed Francia, organizziamo, con giovani siriani o libanesi impegnati con associazioni sociali nei loro paesi, stage per ripensare collettivamente a nozioni come: democrazia o diritti culturali.

Nel 2018, celebreremo sia i cinquant'anni dal maggio del sessantotto, sia i duemila anni di Ovidio. Viva il VideOvidio!

Per concludere il mio discorso, ancora qualche osservazione:

In Europa, abbiamo l'abitudine di dire che la Grecia è la culla della nostra civiltà. Allora, rileggiamo Omero. Nell'Iliade e nell'Odissea, vi è una scena ricorrente. Ogni volta che arriva uno straniero, prima ancora di domandargli da dove venga o cosa egli voglia, bisogna offrirgli vitto e alloggio, e quando ripartirà offrirgli un regalo per rendere eterno il legame. L'ospitalità è dunque un dovere universale indiscutibile tanto quanto la proibizione

dell'incesto.

Ricordiamoci anche il primo verso dell'Illiade: «Canta, dea, l'ira di Achille». Abbiamo lì la definizione dell'arte e la ragion d'essere dei nostri festival. Che dice questo verso? Ci dice: trasforma la tua ira in un canto.

E infine, l'ultima cosa che volevo dirvi, necessita di una dimostrazione. (il mio discorso a questo punto viene accompagnato dalla divisione di una mela con un coltello).

Prendete ad esempio una mela. Generalmente noi la tagliamo in linea con il suo meridiano, dall'alto verso il basso. E cosa scopriamo al cuore di questo frutto tondo come la terra? Una linea di separazione, come il mondo oggi giorno.

Ma se noi usciamo dai ranghi della logica razionale, efficace, affidabile e tagliamo la mela seguendo la sua linea equatoriale. Cosa scopriamo? Due stelle. Il cosmo è contenuto all'interno del cuore del nostro pianeta. Questa è l'arte video: la possibilità di scoprire in sè stessa la misura del cosmo. Solo gli artisti, gli scienziati, i rivoluzionari e gli innamorati conoscono questo segreto.

Vi auguro di essere follemente amati.



Atlante videografico dal festival Istant Vidéo

I video sono visionabili all'indirizzo web:
<https://webzine.sciami.com/atlante-videografico-festival-art-video/>

ABSTRACT

La produzione videografica non ha mai conosciuto una distribuzione sistematica e capillare paragonabile a quella cinematografica e televisiva, rare le società di distribuzione (Electronic Arts Intermix, Video Data Bank, etc.) disposte a far circolare in tutto il mondo le opere in video prodotte dagli artisti. Per le arti elettroniche i festival e le rassegne sono state di fatto, a partire dagli anni settanta, e non solo in Italia, le uniche occasioni di diffusione, conoscenza e dibattito. Il Festival come spazio e tempo della visione, contemplazione ed esperienza individuale e collettiva. L'Atlante presenta una selezione di video curata da Marc Mercier, direttore dello storico festival *Les Instans Vidéo*, e provenienti dall'ultima edizione del festival, dal titolo *Nos désirs font désordre*.

The videoart production has never known a systematic and capillary distribution comparable to that of film and television, rare distribution companies (Electronic Arts Intermix, Video Data Bank, etc), willing to circulate the video works produced by artists. For the electronic arts, festivals and exhibitions were in fact, starting from the seventies, and not only in Italy, the only opportunities for dissemination, knowledge and debate: the Festival as space and time of vision, contemplation and individual and collective experience. Marc Mercier, director of the historical festival, Les Instans Vidéo, presents a selection of videos coming from the last edition of the festival, entitled Nos désirs font désordre.

Wind, Vento

(5'19 – 2016)

Di Jeroen ter Welle (Paesi Bassi)

Un paesaggio contemporaneo olandese con cinque mulini a vento.

Oltre all'energia i mulini producono rumore. E alla fine di questo video ci troviamo in un "casino infernale", nel quale un contemporaneo Don Chisciotte probabilmente abbandonerà la sua lotta contro i mulini a vento dopo non più di cinque minuti...

Per quanto riguarda il suono ho manipolato l'originale con l'aiuto di AudioMulk.

Deliberate flower (Fiore deliberato)

(3'19 – 2017)

di Henry Gwiazda (USA)

Verso l'esterno, verso l'alto.

Ram City

(6'20 – 2014)

di clRa apaRicio yoldi (Espagne / GB)

Musica di DubRoot & Ciara Clifford.

Video basato sul testo di José Luis Brea: RAM_city, parte del libro cultura_RAM.

Mutazioni di cultura nell'era elettronica. È la transizione da una città con "memoria di sola lettura" a una città con "memoria di accesso casuale": RAM city. Da una memoria "basata sui file" a una "memoria di rete". Da una "memoria di archiviazione" a una "memoria di fabbrica". In questa nuova città non ci sono monumenti o eroi da commemorare. La storia di questa città non è fatta di momenti individuali dispoticamente imposti, che garantiscono la loro presenza nel presente. Qui niente si cristallizza come memoria fissa. È un continuo scambio, un permanente risveglio. La cultura non è contrassegnata da tradizioni e regole ereditate, né dalla necessità di seguire lo stesso canone. A RAM_city ogni cosa è divergenza, non c'è niente che possa essere concluso come reale. La formazione dell'immagine è una continua e aperta negoziazione, non tra gli individui e lo stato, ma tra le unità di lavoro, performance e scambio. Per dirlo con le parole di Brea: "Non c'è nessun'altra "socialità" oltre a questa: opportunità e fuga, deviazione e flusso, incontro e rapida dispersione – un continuo Big Bang".

Scarecrow (Spaventapasseri)

(7'48 – 2015)

di Ameneh Zamani (Iran)

Lo spaventapasseri è il mio specchio, pieno di caratteristiche e ruoli che riempiono ogni momento della mia vita di donna. “Lo Spaventapasseri ed io” è costruito da altri, ma sempre con un ruolo serbato per noi. Il guardiano della Terra e della fertilità, per me e lo spaventapasseri, e il guardiano della vita del marito, del figlio e della famiglia per me sola. Siamo entrambi destinati a custodire qualcosa, e questo produce immobilità e l'immobilità porta depressione e letargia. Lo spaventapasseri ed io, siamo pieni di paradossi. A volte amiamo, a volte no, talvolta ridiamo, talvolta no. A volte stiamo solo lì a fissare il vuoto, e una routine mortale avvolge ogni nostro momento. Altre volte pensiamo a litigare, con noi stessi, con un altro o con altri, con le tradizioni che ci incatenano, con le abitudini femminili, con tutte le comodità che ci circondano. Ma ora, non stiamo solo pensando, perché siamo stati chiamati alle armi, siamo stati chiamati a muoverci, ad agire, ad andare... nonostante tutte queste catene che ci bloccano.

The Crossing (L'attraversamento)

(6'10 - 2017)

di Moufida Fedhila (Tunisia / Francia)

In Ettadhamen City (Tunisia) Moufida Fedhila riprende i bambini tramite una performance minimalista ed espressiva. Leggono, tagliano, avvolgono e danno forma ai quotidiani ed infiniti giornali che suscitano una raffica di informazioni e storie. Tra le notizie del mondo e il gioco, l'evasione è totale, l'orizzonte è infinito e il sogno prevale. Come un Piccolo Principe da un pianeta all'altro, ogni bambino farà il proprio attraversamento reinventando le difficoltà della vita quotidiana dei loro quartieri.

Corrida urbaine (Corrida urbana)

(3'15 - 2008)

di Marc Mercier (Francia)

In una strada di Ramallah, un vigile urbano danza tra tori di metallo.

Chic point (Fashion for israeli checkpoints)

(7' - 2003)

di Sharif Waked (Palestine)

Chic Point è un video di sette minuti che pondera, immagina e si interroga sulla “moda per i posti di controllo israeliani”. Sviluppato sullo sfondo di un forte battito ritmico, uomini modellano un disegno dopo l'altro in un' esplorazione di forme e contenuti. Cerniere lam-po, reti intrecciate, rivestimenti e bottoni servono il tema comune della carne esposta. Parti di corpo - schiena, petto, addome - spuntano da buchi, aperture, spaccature intrecciate in seta fatta a mano e magliette di cotone, vestaglie e camicie. Materiali grezzi e abiti standard vengono trasformati in pezzi che seguono le normative della moda mentre vengono messe in questione. Le immagini e i suoni della veloce passerella rallentano mentre

si avvicinano alla conclusione e lo spettatore viene trasportato sulla sponda occidentale e a Gaza. Una serie di immagini che vanno dagli anni 2000 al 2003 mostrano gli uomini palestinesi che attraversano un posto di controllo israeliano, terribilmente violento ma estremamente comune. Un uomo dopo l'altro si toglie la camicia, la vestaglia, la giacca. Alcuni uomini inginocchiati senza maglietta, altri nudi. Con pistole puntate sulla carne esposta. Uomini a Jenin, Ramallah, Betlemme, Kalandiya, Gerusalemme, Hebron, Nablus e la città di Gaza discutono con l'apparato di sicurezza dello stato d'Israele. *Chic Point* fa diventare queste due ambientazioni una riflessione sulla politica, sul potere, sull'estetica, sul corpo, sull'umiliazione, sulla sorveglianza, e si dimostra contrario alla nudità forzata. Il mondo dell'alta moda dialoga con la cruda realtà della chiusura imposta (dei posti di blocco). I corpi dei palestinesi, oggi visti come un'arma pericolosa dallo Stato di Israele, vengono posti davanti agli occhi dello spettatore come carne nuda. *Chic Point* mette a nudo le politiche dello sguardo e allo stesso tempo documenta le migliaia di situazioni nelle quali i palestinesi sono quotidianamente costretti a spogliarsi durante interrogatori e umiliazioni, come provano a sopravvivere all'intricata rete di posti di controllo israeliano in continuo aumento.

Allegati

Ogni numero di *Sciami | Ricerche* pubblica degli allegati che attengono ai percorsi di ricerca presenti nel network (teatro, suono e vocalità e videoarte). In particolare, con periodicità semestrale, dei focus dedicati a compagnie di teatro italiane che vanno a comporre nel loro insieme il percorso di ricerca *Nuovo Teatro Made in Italy* in grado di fornire un rigoroso inquadramento analitico della pratica teatrale della compagnia presa in esame.



Kinkaleri

a cura di
Francesca Magnini

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/kinkaleri/>



Alessandro Sciarroni

a cura di
Angela Bozzaotra
Sergio Lo Gatto

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/alessandro-sciarroni/>



Teatro Valdoca

a cura di
Stefano Scipioni

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/teatro-valdoca>



Pathosformel

a cura di
Lorenzo Guerrieri

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/pathosformel>



Claudio Remondi e Riccardo Caporossi

a cura di
Viviana Raciti

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/claudio-remondi-e-riccardo-caporossi>



Franco Scaldati

a cura di
Viviana Raciti

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/franco-scaldati>



Mario Ricci

a cura di
Cristina Grazioli

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/mario-ricci>

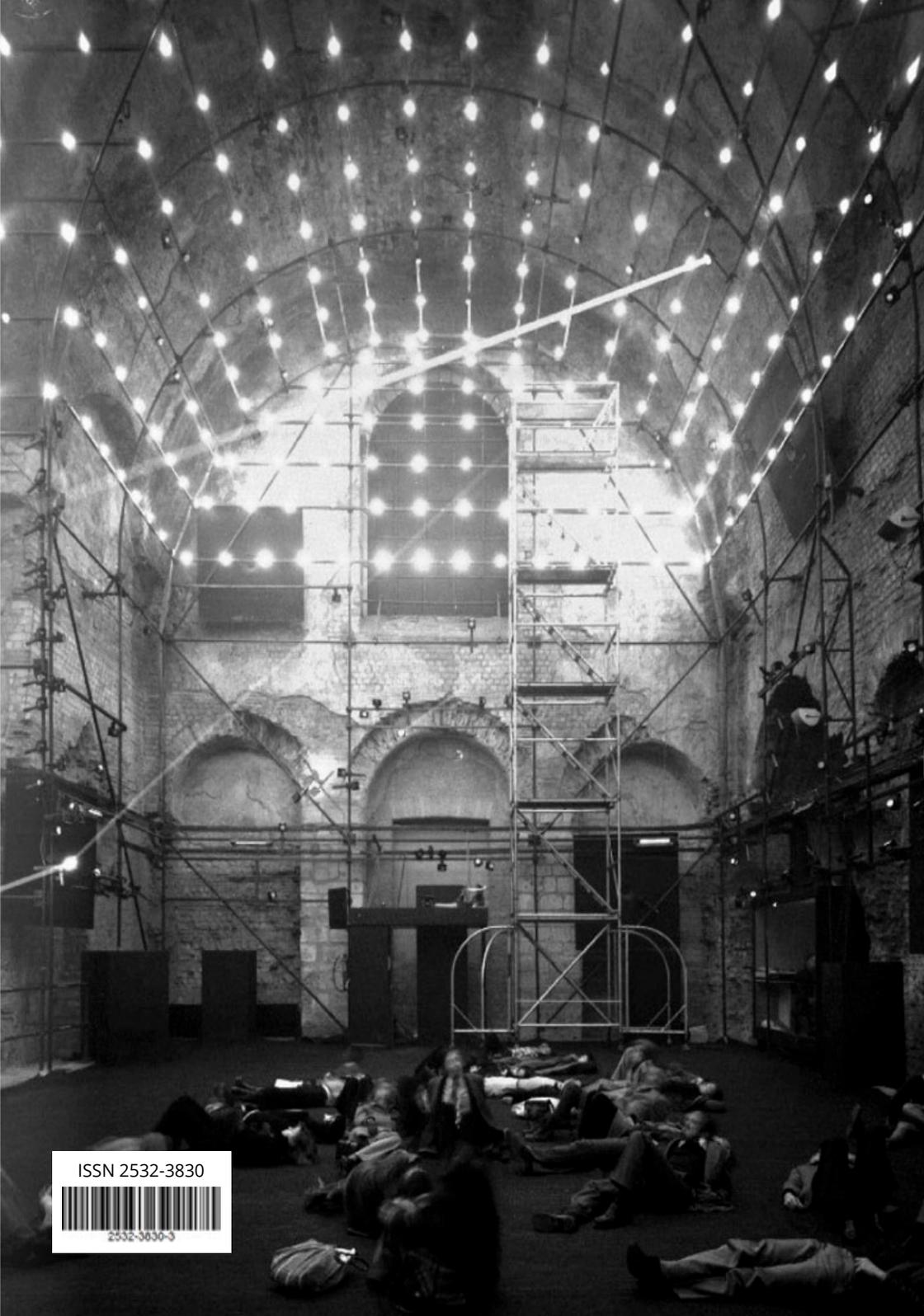


Giuliano Scabia

a cura di
Viviana Raciti

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/giuliano-scabia>



ISSN 2532-3830



2532-3830-3