

Titolo | Ipotesi di un ascolto tragico - La Tragedia Endogonia della Societas Raffaello Sanzio

Autore | Maria Cristina Reggio

Pubblicato | Valentina Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012.

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 1 di 11

Lingua | ITA

DOI |

Ipotesi di un ascolto tragico - La Tragedia Endogonia della Societas Raffaello Sanzio

di Maria Cristina Reggio

Introduzione

La *Tragedia Endogonia* è un ciclo drammatico realizzato dalla compagnia Societas Raffaello Sanzio¹ in un periodo di tempo compreso tra l'inizio del 2002 e il 2004, che riuniva in una sola opera undici spettacoli, realizzati in successione e denominati *Episodi*, ciascuno dei quali ha avuto origine e luogo in una diversa città europea². Attraverso quest'opera complessa i suoi autori hanno voluto mettere alla prova il sistema della rappresentazione teatrale come luogo nel quale ripensare la tragedia, ipotizzando un teatro portatore di un significato definibile come tragico, proprio nell'epoca contemporanea in cui si è presa distanza da una concezione del mondo fondata sul mito, sul destino e sulla colpa³. La sfida consisteva nel concepire una rappresentazione "autogenerante" – endogonia, appunto – ovvero che non derivasse da un testo classico o comunque già scritto, ma che traesse la propria "tragicità" dagli spazi e dai luoghi contemporanei che attraversava, restituendo agli spettatori la possibilità di comprendere, attraverso il meccanismo della finzione teatrale, la violenza presente nella loro stessa realtà.

Il nucleo tematico centrale della *Tragedia Endogonia* consiste, a nostro avviso, nella tragicità insita nell'esperienza umana del linguaggio. Così come aveva evidenziato Walter Benjamin nei suoi studi sul teatro barocco e sul teatro antico, la tragedia antica era il luogo nel quale per la prima volta la prospettiva dell'essere umano di risolvere i conflitti mediante la parola si mostrava portatrice di un doppio significato: da un lato era fondamento di una nuova comunità che si liberava dal volere degli dei, dall'altro era il segno di una dolorosa insolvibile scissione tra l'individuo-eroe, la sua vita e quella stessa comunità⁴. Nel teatro antico, infatti, l'agire dell'eroe era contraddistinto da una scissione che si traduceva in un caparbio "tacere" che lo annientava e lo costringeva nella solitudine e nel silenzio, lontano dalla comunità che si andava istituendo proprio attraverso l'atto della parola e del dialogo tragico. Benjamin sottolineava l'importanza di considerare il tragico come un fenomeno legato alla realtà storica e sociale della Grecia antica, piuttosto che come un tema filosofico, tuttavia l'aspetto tragico del linguaggio è anche un tema che, a partire dal teatro greco e dalla nascita nel medesimo periodo del pensiero filosofico, ha attraversato tutta la cultura occidentale e che si fa più urgente nella nostra contemporaneità, caratterizzata dall'estensione e dalla proliferazione globale dei sistemi di comunicazione: fin dal teatro greco, come ci fa notare oggi Agamben, il linguaggio umano, «l'esperienza cioè, dell'uomo in quanto è, insieme, *vivente e parlante*, un essere naturale e un essere logico, era apparsa [...] necessariamente scissa in un conflitto insanabile»⁵.

La tragicità del linguaggio è un tema già presente nelle precedenti esperienze teatrali della Societas⁶, e assume, nella *Tragedia Endogonia*, una centralità e una radicalità tali da configurarsi come il nucleo della rappresentazione stessa: al silenzio e al sacrificio dell'eroe tragico corrispondono un nuovo silenzio e un annientamento che toccano, principalmente, gli

¹ La Societas Raffaello Sanzio si è costituita nel 1981 dall'incontro tra Romeo Castellucci (1960), Chiara Guidi (1960) e Claudia Castellucci (1958) e ha base a Cesena, in Emilia Romagna, dove lavora, dal 1992, presso il Teatro Comandini. A partire da *Voyage au bout de la nuit* (1999) e da *Il Combattimento* (2000) ha avviato una collaborazione con il compositore statunitense Scott Gibbons, che conferisce una forte presenza sonora all'impianto scenico mediante l'uso di diverse tecnologie. Per una ricognizione generale sul lavoro della Societas precedente alla *Tragedia Endogonia* cfr. A. Mango, G. Bartolucci, L. Mango, F. Tiezzi, T. Colusso, S. Paradiso, S.R.S., *Il teatro Iconoclasta*, Edizioni Essegi, Ravenna 1989; C. Castellucci, R. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*, Ubulibri, Milano 1992; R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopea della polvere*, Ubulibri, Milano 2001; Societas Raffaello Sanzio, R. Castellucci, *Epitaph*, Ubulibri, Milano 2003.

² Ciascuno degli Episodi è contrassegnato dalla lettera iniziale della città che lo accoglie, seguita da un numero progressivo. Le città toccate, in ordine di successione, sono: Cesena, Avignone, Berlino, Bruxelles, Bergen, Parigi, Roma, Strasburgo, Londra, Marsiglia, e ancora Cesena. Alcuni singoli Episodi hanno dato luogo a brevi azioni teatrali denominate *Crescite*, con le quali gli autori si sono riproposti di ripensare o sviluppare singole figure o aspetti dell'Episodio stesso. Per una ricognizione sulla *Tragedia Endogonia*, cfr. C. Castellucci, R. Castellucci, C. Guidi, J. Kelleher, N. Ridout, *The Theatre of the Societas Raffaello Sanzio*, Routledge, Oxon, U.K. 2007; V. Valentini, B. Marranca, *Universale, il più semplice posto possibile. Intervista a Romeo Castellucci*, in «Biblioteca teatrale», n. 74-76, aprile-dicembre, Roma 2005, pp. 243-253; E. Pitozzi, A. Sacchi, *Itinera*, Actes Sud, 2008.

³ Claudia Castellucci parla esplicitamente di un «teatro che ripensa la tragedia», in *Realtà e tragedia della terra*, in «Idioma Clima Crono», n. I, 2002, p.1. Nel medesimo fascicolo gli altri due autori indicano nei loro scritti i loro intendimenti: R. Castellucci, *Aruspicina, Aruspicina e Lettera sul Capro, che un tempo donò il suo nome alla tragedia*, e Chiara Guidi, *1° Impresa grammaticale su 20 amminoacidi*, cfr. pp. 1-4.

⁴ Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999 (*Ursprung des deutschen Trauerspiel*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt and Main 1974).

⁵ G. Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino 1982, p. 110.

⁶ Pensiamo all'invenzione di una nuova lingua, la *Generalissima* in cui si concentri tutto il dicibile, in *Kaput Necropolis*, (1984), al *Giulio Cesare* (1997) in cui il discorso di Antonio è detto da un laringectomizzato, alla riduzione in partitura sonora del *Voyage au bout de la nuit* di Cèline, (1999), a *Combattimento* (2000) con le voci che cantavano i madrigali di Monteverdi erano variate da Scott Gibbons in contrappunto con il respiro di un cavallo morente.

Titolo | Ipotesi di un ascolto tragico - La Tragedia Endogonia della Societas Raffaello Sanzio

Autore | Maria Cristina Reggio

Pubblicato | Valentina Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012.

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 2 di 11

Lingua | ITA

DOI |

spettatori a cui si rivolge la rappresentazione. Riteniamo infatti che negli Undici Episodi si manifesti una tensione dialettica e oppositiva senza soluzione che investe in particolare il registro sonoro di quest'opera e che essa sia finalizzata a disporre gli spettatori in una situazione di ascolto che definiamo *tragico*. Il significato del termine *tragico* a cui ci riferiamo qui, consiste secondo l'accezione attribuitagli da Peter Szondi, in «una determinata maniera in cui l'annientamento minaccia di compiersi o si compie, e cioè quella dialettica»⁷: dialettica che produce, in questo caso, un collasso dell'emissione dei suoni o della voci e, simmetricamente, dell'atto di ascoltarli. La nostra ipotesi è che nella drammaturgia sonora della *Tragedia Endogonia* agiscano, sia a livello tematico che a livello compositivo, alcuni poli oppositivi e che ciascuno di essi corrisponda a differenti facoltà dell'ascolto dello spettatore che, nel corso della rappresentazione, vengono spinte verso una tensione che non si risolve mai verso un polo o verso l'altro. Si tratta del conflitto tra *silenzio* e *voce*, tra *paradosso* e *senso del discorso*, tra *organico* e *inorganico*.

Il conflitto tra il *silenzio* e la *voce* fa riferimento alla dimensione *indiziale* dell'ascolto, nella quale un evento sonoro può fornire a chi lo ascolta informazioni riguardo alla sua sorgente⁸. Nella *Tragedia Endogonia*, come vedremo, si assiste a una variazione dell'udibilità e della percettibilità delle voci umane rispetto al polo estremo che è il silenzio, in modo tale che quest'ultimo si configura non solo come un vuoto o semplice assenza di suono, ma soprattutto come il prodursi di un gesto di annientamento dell'atto di parola. Il silenzio che qui intendiamo diventa una specifica categoria, uno sfondo, uno *spazio sonoro*, come lo ha definito Murray Schafer, caratterizzato da proprietà materiche, su cui emergono, per poi sempre soccombere o sparire come fossero inghiottiti e comportandosi come autentici personaggi, i diversi *eventi sonori vocali*⁹.

L'opposizione tra *paradosso* e *senso comune* o *senso del discorso*, mette in discussione la dimensione *semantica* dell'ascolto, che riguarda cioè il senso di ciò che si ascolta. «Il tragico si rapporta al demonico come il paradosso all'enigma. In tutti i paradossi della tragedia [...] l'ambiguità, lo stigma dei demoni, va estinguendosi»¹⁰: così scriveva Benjamin, sottolineando, nella tragedia greca, la forza eversiva del paradosso come procedura di "rovesciamento del significato" che spezza la logica del destino umano già deciso dagli dèi. Il paradosso si declina come strategia di una variazione del discorso verso tutti i sensi possibili, figura di un *divenire* che determina capovolgimenti e slittamenti il cui modello letterario nella modernità è, secondo Deleuze, *Alice nel paese delle meraviglie* di Carroll. Vedremo, in particolare, come questa logica del ribaltamento agisca nella *Tragedia Endogonia* in diverse forme: come strategia di spiazzamento della voce rispetto al senso delle parole, come variazione della sincronizzazione tra il suono e la sua fonte, come dislocazione, infine, dei punti di ascolto.

La dialettica tra *organico* e *inorganico* vede opporsi suoni continui prodotti dalle macchine a suoni discreti e distinti che, invece appartengono ai corpi viventi. I paesaggi sonori delle città contemporanee sono dominati da commistioni e da variazioni continue di suoni che rimandano a sorgenti organiche e inorganiche e che risultano spesso indistinguibili gli uni dagli altri, come nel caso delle voci tecnologicamente riprodotte, dei suoni elettroacustici di sintesi o, più semplicemente, dei suoni generati dai motori. Per distinguere questi suoni è necessario porre attenzione alle caratteristiche proprie dei singoli eventi sonori, ovvero al loro timbro, alla loro tessitura e alla loro vibrazione, sviluppando una forma di ascolto che lo studioso del suono Pierre Schaeffer ha proposto di denominare *ascolto ridotto*¹¹. Rispetto alle altre due disposizioni di ascolto (quella indiziale e quella semantica), quella dell'ascolto ridotto rimanda alla dimensione più propriamente percettiva di questa funzione umana, e consente un'apertura verso il piano affettivo, emozionale ed estetico della ricezione. Vedremo che nella *Tragedia Endogonia* si riscontrano diverse occorrenze di variazioni dei profili dei suoni sull'asse della polarità tra organico e inorganico e che esse si caricano di una forza emozionale che sfocia, in ciascun episodio, nel prodursi di una vera e propria

⁷ P. Szondi, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino 1996, p. 74 (ed. orig. *Versuch über Tragische*, Inzer Verlag, Frankfurt and Main 1961).

⁸ Nel suo saggio sull'audiovisione nel cinema, Michel Chion organizza il rapporto tra i suoni e la loro percezione secondo tre diverse tipologie di "disposizioni all'ascolto", che interagiscono nella ricezione del registro sonoro di un qualsiasi evento: ascolto indiziale, causale o semantico e ascolto ridotto. M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Milano 2001, pp. 33-40 (ed. orig. *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Editions Nathan, Paris 1990).

⁹ Secondo la definizione di R. Murray Schafer, studioso canadese che si è occupato dei rapporti tra suono, rumore e ambiente, un "evento sonoro" (*sound effect*) è la più piccola particella autonoma di suono, che accade in un determinato intervallo di tempo di un "paesaggio sonoro" (*sound scape*). Quest'ultimo è definito come un ambiente di suoni, un qualsiasi campo acustico: quindi sia evento sonoro che spazio o paesaggio sonoro sono eventi uditi e costruiti dalla nostra percezione. R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro* (ed. orig. *The Tuning of the World*, Alfred A. Knopf, Inc., New York 1977), Le Sfere Ricordi, San Giuliano Milanese 1998, pp. 13-25.

¹⁰ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 85.

¹¹ «Pierre Schaeffer, ha battezzato "ascolto ridotto" l'ascolto rivolto alle qualità e alle forme proprie del suono, indipendentemente dalla sua causa e dal suo senso; e che considera il suono come oggetto di osservazione, invece di attraversarlo mirando ad altro (l'aggettivo «ridotto» è tratto dalla nozione fenomenologica di riduzione di Husserl)». Cfr. M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, cit., p. 36.

Titolo | Ipotesi di un ascolto tragico - La Tragedia Endogonia della Societas Raffaello Sanzio

Autore | Maria Cristina Reggio

Pubblicato | Valentina Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012.

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 3 di 11

Lingua | ITA

DOI |

catarsi nell'ascolto degli spettatori.

La nostra indagine si focalizza quindi sulle configurazioni di questi poli oppositivi che intessono la drammaturgia sonora degli Episodi: si evidenziano le emergenze dei diversi *eventi sonori* (voci, suoni e/o brani musicali) sullo sfondo degli *spazi sonori* dei diversi Episodi e come interagiscono, prestando particolare attenzione alle tensioni e cortocircuiti che si producono nelle dimensioni, o meglio nelle disposizioni di ascolto degli spettatori. Premettiamo che i tipi di ascolto indiziale, semantico e ridotto, come osservava Chion, nella realtà non sono mai isolabili, ma si combinano, e spesso si stratificano, tra loro nell'esperienza percettiva dell'udire e soprattutto si articolano costantemente, nel corso della rappresentazione teatrale, con le componenti visive della ricezione.

Inoltre nella Tragedia Endogonia tutto sembra tendere direzione di una forma di ascolto di tipo immersivo che rimanda a una dimensione liturgica e sacrale dello spettacolo, nella quale lo spazio fisico del teatro e la sua architettura aspirerebbero a diventare una sorta di "luogo cosmico". Come notava Roland Barthes, il teatro greco antico appariva come un enorme spazio «svasato verso l'alto, aperto al cielo», che aveva la «funzione di amplificare [...] il destino», immergendo lo spettatore nella «polifonia complessa del *plein air*»¹², mentre, al contrario, le sale oscure dei teatri all'italiana privilegiano la frontalità dell'azione e dei suoni e la fissità del punto di vista e del punto di ascolto. In alcuni Episodi che hanno avuto luogo in diversi teatri d'Europa, come vedremo, sembra invece che le cavità dei teatri stessi abbiano perso la frontalità del rapporto tra scena e platea e si siano trasformate, per effetto della dislocazione degli altoparlanti e delle stesse caratteristiche spettrali dei suoni (timbro, intensità e frequenza), in luoghi di "risonanza", in cui i rumori, le voci e le musiche sembrano emanare dalle pareti e avvolgere insieme tutto l'uditorio, così come avviene nei vasti spazi dei templi o delle chiese. Questo tipo di fruizione immersiva sembra quasi voglia alludere una dimensione sacra originaria della rappresentazione teatrale, tuttavia, a nostro avviso, proprio qui interviene, improvviso e in modalità sempre diverse, lo svelamento della finzione teatrale messo in atto dalla Societas per ricondurre drasticamente gli spettatori alla realtà: le traiettorie dei suoni entrano in collisione temporale con le azioni dei performer o con i movimenti degli oggetti in scena oppure i suoni stessi, elaborati mediante diversi procedimenti di sintesi oscillano tra l'udibile e il non udibile, l'irricoscibile e il riconoscibile rivelando la presenza della finzione teatrale. Gli spettatori si rendono così conto di non presenziare a un rito, ma a una rappresentazione: non sono in una chiesa, ma in un teatro, che non è luogo eletto di un'epifania del sacro, ma piuttosto, della perfetta illusione.

Per prima cosa analizziamo i procedimenti compositivi adottati da Scott Gibbons e Chiara Guidi, il cui tratto comune consiste in una concezione della concretezza del suono e della voce che li porta a elaborare variazioni continue nella strategie di captazione, modulazione e ascolto del materiale sonoro. Il loro lavoro, pur nelle differenze, consiste nell'elaborazione di diversi sistemi di "messa in variazione" delle materie sonore, attraverso i quali portare in una situazione di ascolto ciò che è inudibile, impercettibile e inascoltabile¹³.

Strumenti, testimonianze: memorie che inseguono la rappresentazione

Abbiamo utilizzato come documento principe per analizzare la Tragedia Endogonia il *Ciclo Filmico*, realizzato da Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti con il sonoro originale di Scott Gibbons e Chiara Guidi, per cui è necessario fare alcune considerazioni preliminari. Gli autori del *Ciclo Filmico* lo hanno definito una "memoria videografica" e hanno dichiarato di avere volutamente evitato il fine documentativo, realizzando piuttosto, attraverso un libero montaggio, un'operazione di "travaso", filtrata dalla loro memoria, delle densità emotive e percettive del materiale della Tragedia, con alcuni scarti cronologici, spostamenti delle trame e ricorrenze delle situazioni, delle immagini e delle sonorità rispetto al susseguirsi degli eventi¹⁴. Questo *Ciclo Filmico* costituisce, nella sua specificità di opera audiovisiva rispetto all'opera teatrale, l'unica fonte attraverso cui abbiamo potuto visionare e ascoltare la *Tragedia Endogonia*, un progetto che si è dispiegato nello spazio e nel tempo e al quale solo pochi spettatori hanno potuto assistere integralmente. Attraverso questi video abbiamo potuto comunque riascoltare e quindi confrontare le diverse *toniche*¹⁵ che caratterizzano i *paesaggi sonori* dei

¹² R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 2001, p.78 (ed. orig. *L'obvie et l'obtuse. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris 1982).

¹³ E. Pitozzi ha definito "processo di molecolarizzazione" l'insieme delle operazioni condotte da Chiara Guidi e Scott Gibbons per condurre le forze che abitano i suoni e le voci dall'inudibilità all'udibilità. Si tratta di un procedimento che non riguarda la messa in forma, la mimesi "sonora" di una determinata realtà, bensì il lavoro di captazione e "restituzione" in termini sonori dell'energia dei corpi. Cfr. E. Pitozzi, *Dissectio: anatomie del corpo sonoro*.

¹⁴ Cfr. A. Sacchi (a cura di), *Lo sguardo del fantasma e la memoria della scena. Intervista a Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti*, 2007, fascicolo che accompagna il cofanetto del Ciclo Filmico *Tragedia Endogonia*.

¹⁵ «Nella musica la tonica identifica la chiave o la tonalità di una determinata composizione. Rappresenta il tono fondamentale attorno al quale può muoversi una composizione [...]. Negli studi sul paesaggio sonoro le toniche sono quei suoni che vengono percepiti, in una data società, di continuo o con tale frequenza da costituire uno sfondo sul quale vengono percepiti gli altri suoni.» In un paesaggio sonoro, dunque "la tonica" è costituita dai suoni creati dalla sua geografia, dal suo clima, dai suoi abitanti

Titolo || Ipotesi di un ascolto tragico - La Tragedia Endogonia della Societas Raffaello Sanzio

Autore || Maria Cristina Reggio

Pubblicato || Valentina Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 11

Lingua || ITA

DOI ||

singoli Episodi, isolare e distinguere i diversi *eventi sonori* (*sound effects*) che si succedono e stratificano nel tempo e farci un'idea delle loro relazioni di sincronizzazione con le sequenze visive. Dobbiamo comunque sottolineare un'ulteriore riduzione dell'informazione legata all'utilizzo del documento filmico, poiché proprio nella *Tragedia Endogonia*, durante le rappresentazioni, la dislocazione del suono svolgeva un compito preciso e fondamentale dal punto di vista drammaturgico, che l'audiovisivo non può in alcun modo restituire, oltre al fatto che il video non può dare conto della presenza fisica del compositore durante la rappresentazione.

Questo materiale "di memoria audiovisiva" è stato messo a confronto con le descrizioni puntuali che compaiono in altri tipi di documentazione del ciclo, le "memorie scritte" che hanno accompagnato ogni Episodio e che per noi hanno costituito un confronto per le diverse esperienze di ascolto. A partire dalla fine del primo Episodio di Cesena infatti, gli autori della Societas hanno raccolto in fascicoli di grande formato, denominati *quaderni* e intitolati *Idioma Clima Crono* – contrassegnati anch'essi da una numerazione progressiva – i saggi scritti da alcuni critici che avevano assistito a ciascuna tappa del sistema e li hanno distribuiti, insieme con il programma di sala, alle inaugurazioni degli Episodi successivi.

Diversi studiosi hanno partecipato alla stesura dei *quaderni* e solo tre di loro, Céline Astrié, Joe Kelleher e Nicolas Ridout hanno visto e scritto intorno a tutti i singoli Episodi. Le narrazioni di questi tre "spettatori privilegiati" presentano, pur orientati ciascuno secondo una propria ipotesi critica e interpretativa, alcune caratteristiche comuni: sono tutti scritti che riflettono a breve distanza rispetto all'andata in scena dei singoli Episodi e in ciascuno di essi l'autore ricostruisce e racconta con estrema puntualità e precisione, sulla base della propria memoria ed esperienza diretta, la successione delle sequenze visivo-sonore. Inoltre ciascuno di questi tre autori riflette sugli elementi ricettivi della propria esperienza di ascoltatore-spettatore, offrendoci una testimonianza a partire dalla quale è stato possibile ricostruire le situazioni di ascolto che la drammaturgia scenica ha, di volta in volta, dispiegato. La nostra ipotesi di interessare una relazione tra il dispositivo sonoro e le condizioni di ascolto da esso generate è nata proprio dalla lettura dei *quaderni* e dalla considerazione che essi rappresentano la testimonianza di quanto hanno vissuto coloro che erano seduti in platea, e ci consentono di analizzare, per dirla con Chion, cosa quei singoli spettatori hanno visto di ciò che hanno sentito e cosa hanno sentito di ciò che hanno visto¹⁶.

Procedimenti compositivi della Tragedia Endogonia

a) Scissione, modulazione assemblaggio delle sonorità organiche

I procedimenti adottati da Gibbons nella *Tragedia Endogonia*, sono consistiti nel captare, molecolarizzare, modulare e articolare le diverse materie sonore secondo una logica di scissione e parcellizzazione degli elementi¹⁷. Nel corso dei laboratori preliminari di preparazione dello spettacolo, insieme a Chiara Guidi ha costruito, utilizzando come sorgente la voce di quest'ultima, un archivio di sonorità da cui, successivamente, hanno tratto la maggior parte degli eventi sonori degli Episodi. Hanno infatti modificato, ridistribuendone le componenti in emotive, la voce di Chiara Guidi che cantava la sua partitura del *Canto del Capro* negli spazi-laboratorio del teatro Comandini di Cesena: l'hanno registrata, moltiplicata, amplificata e scomposta in elementi minimi e Gibbons l'ha ulteriormente modulata mediante un sintetizzatore analogico. Per il suo lavoro di modifica del suono, il compositore ha utilizzato soprattutto la *sintesi granulata*, un procedimento che opera su minuscoli *grani sonori* – particelle di suono della durata di 5-50 millisecondi – che consiste nel modificarli applicando a ciascuno diversi parametri spettrali¹⁸, come la lunghezza d'onda e la durata, che possono provenire anche da altri campi dati diversi da quello sonoro¹⁹. Si tratta di un'operazione attraverso la quale è possibile ottenere sonorità che non corrispondono a toni o melodie, ma a "nuvole di suono", composte da infinite cellule eterogenee diversamente "connotate", che fondono, materialmente, dati che provengono dai campi diversi, quello sonoro così come quelli visivo e cromatico.

È un suono che penetra come un'onda vibratoria, nelle materie che attraversa, degradandosi fino a oltrepassare il confine

: acqua, vento, foreste, pianure, uccelli, insetti, animali oppure rumori di macchine». R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, cit., p. 375.

¹⁶ Nell'ultimo capitolo del suo testo di analisi dell'audiovisione nel cinema, Chion ipotizza un modello procedurale analitico che prende avvia da due domande simmetriche tanto semplici quanto paradigmatiche « – che cosa sento di ciò che vedo? – che cosa vedo di ciò che sento? ». Sono due domande che tendono a mettere in relazione ciò che si vede e si sente con ciò che resta oscuro, inascoltato, silente, vuoto sia alla visione e all'ascolto. Cfr. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, cit., p. 183.

¹⁷ Gibbons ha illustrato i suoi procedimenti di composizione nel corso di un seminario intitolato "La drammaturgia del suono", tenuto nell'ambito del progetto CIMES "Il suono del Teatro"svoltosi all'Università di Bologna nel 2004. Il suo intervento è documentato in F. Acca (a cura di), *Scott Gibbons, l'essenza organica del suono*, in «Prove di drammaturgia», Anno XI, n°1, luglio 2005, pp. 28-33.

¹⁸ Lo spettro di un suono tiene conto della sua durata, del suo timbro, della lunghezza d'onda (da suono acuto a grave) e dell'intensità (volume).

¹⁹ Cfr. A. Cremaschi, F. Giomi, *Rumore bianco*, Zanichelli, Bologna 2008. In questo breve manuale introduttivo alla musica elettronica gli autori forniscono informazioni generali sui procedimenti di produzione del suono digitale, come il campionamento e i diversi procedimenti di sintesi.

dell'impercettibilità e della riconoscibilità.

Questo suono viene diffuso in platea mediante sistemi multicanale come il *surround 5.1*²⁰, in modo tale che gli spettatori si trovino immersi in un ascolto che configura per ogni Episodio, un diverso spazio acustico o "paesaggio sonoro". Sono spazi acustici le cui sonorità hanno caratteristiche materiche e cromatiche: ad esempio gli Episodi di Avignone, Berlino, Bruxelles, Roma e Londra hanno spazi visivi dominati da tonalità bianche e nebulose, cui corrisponde un gassoso "rumore bianco", mentre a Parigi, Marsiglia e Strasburgo l'ambiente visivo della scena ha una dominante nera e buia, che si connota di sonorità liquide, come un pozzo o una caverna attraversata da tracce di sonorità acquatiche.

Gibbons utilizza anche la tecnica del *sampling*, ovvero innesta sul "fondo sonoro" campioni prelevati da altri contesti sonori, come ad esempio nell'incubo della madre in *B.#03 BERLIN*, in cui si distinguono, ulteriormente rielaborati, alcuni frammenti del film sperimentale *Alone-Life Waste Andy Hardy* (1998) in cui il regista austriaco Martin Arnould ha decostruito le tracce sonore di alcune scene della popolare serie tv americana, enfatizzandone ironicamente il ritmo "orgasmico" ripetitivo, balzubiente e sincopato²¹. La voce, prelevata in questo caso da un contesto esterno, che l'aveva già modificata e "degradata", subisce un ulteriore processo di parziale filtraggio che ne modifica il timbro e il senso fino diventare un suono-fantasma che sembra provenire da una vecchia radio degli anni Cinquanta.

Nel corso delle singole rappresentazioni, eventi sonori come i rumori dei movimenti del corpo degli attori, degli oggetti e delle superfici dello spazio scenico hanno subito un analogo trattamento di parcellizzazione: sono stati "captati" mediante microfoni disposti sul palco oppure dentro gli oggetti stessi e amplificati così come si presentavano in scena, oppure modulati mediante il sintetizzatore e dislocati in tutto lo spazio del teatro, dal palco alla platea, fin sotto i sedili degli spettatori. I suoni hanno subito pertanto una doppia scissione: da un lato sono stati separati dalla rispettiva sorgente e dislocati nello spazio del teatro, dall'altro variati nello spettro, determinandosi così una situazione di contrappunto rispetto all'evento visivo cui sembravano riferirsi, come in *BR.#04 BRUSSEL*, quando il movimento dell'abito della Madre, amplificato e degradato, corrispondeva dal punto di vista timbrico a un accartocciamento di tono grave che invadeva la platea.

La dimensione di ascolto determinata dal lavoro di Gibbons è modellizzata sui sistemi di trattamento e diffusione del suono ad alta definizione del cinema e della televisione ma, per certi versi, ne costituisce una sorta di percorso all'inverso: infatti qui le sonorità non mirano alla verosimiglianza, ma a produrre l'effetto contrario. La realizzazione del sonoro mediato dall'alta tecnologia, come ci spiega Chion, è finalizzata, nel cinema, a generare negli spettatori – ormai adusi all'immersione quotidiana nella realtà acustica mediata – le diverse e articolate sensazioni che essi associano a determinati suoni "reali", ragion per cui, nelle sale cinematografiche essi si trovano per lo più all'interno di una realtà acustica che risulta loro facilmente decifrabile, familiare e che pare metterli in contatto "diretto" con l'evento²². Ci sembra che l'operazione di Gibbons miri invece a complicare ed aggrovigliare ulteriormente le sensazioni degli spettatori, piuttosto che dipanarle: il registro sonoro della *Tragedia Endogonia* mira infatti a rendere problematica la ricezione e ad attivare in un "dramma dell'ascolto" che chiama in causa, come direbbe Helga Finter, l'"intelligenza sensibile" dello spettatore, nel suo tentativo continuamente destinato al fallimento, di collegare «quello che sente con quello che vede» per costruire le sue «ipotesi di

²⁰ Un impianto *Surround 5.1* è un sistema di diffusione del suono che ha lo scopo di collocare l'ascoltatore al centro della scena sonora mediante una disposizione di 5 altoparlanti che lo circondano e che portano differenti canali sonori: due canali frontali sinistro e destro, un canale frontale, due posteriori sinistro e destro. Gli effetti di bassa frequenza sono contenuti in un ulteriore canale speciale detto *subwoofer*.

²¹ Prodotta dalla MGM, la saga di Andy Hardy e della sua famiglia ebbe inizio con il film *A Family Affair* (1937) e durò vent'anni, fino al 1958. Il nome del personaggio (interpretato da Mickey Rooney) compariva nei titoli di quasi tutti i film, a indicare la centralità del personaggio, rappresentante - tipo del cittadino medio americano e della sua famiglia. M. Arnold ne ha tratto un corto di 15 minuti in cui la ripetizione compulsiva e ironica di alcuni frammenti devia verso il perturbante la ricezione di un film altrimenti classico, ispirato alla "medietà" dell'*American way of live*. Si tratta di un esempio di *found footage film*, ovvero un film realizzato con spezzoni prelevati da film preesistenti che vengono riassemblati in un nuovo contesto che ne modifica radicalmente il senso. Scott Gibbons preleva a sua volta un campione del film di Arnold e lo immette nel contesto scenico: si tratta della voce di Judy Garland, che nel film-serie interpretava una giovane cantante e che viene modificata da Arnold, come scrive Michael Zryd in direzione di un ritmo ipnotico di forte intensità sessuale: «*Betsy/Judy Garland appears, singing Alone: "Alone on a night that was meant for love / There must be someone waiting who feels the way I do." The words "alone", "love", and "waiting" are looped, emphasising their resonance with the desiring Oedipal subject, alone, loving, and forced to wait for a 'proper' object of desire. However, Arnold emphasises Betsy/Garland's desire as much as Andy's: the sheer length of "her" tableau, as well as its emphasis on voice, so iconically bound to Garland's image, marks the richness of her desire*». Cfr. Michael Zryd, *Alone: Life Wastes Andy Hardy*. http://www.sensesofcinema.com/2004/cteq/alone_life_wastes_andy_hardy.

²² «La nostra immersione, talmente quotidiana in ciò che si può chiamare la *realtà acustica mediata* (il suono viene trasmesso da amplificatori e altoparlanti) che quest'ultima non fa alcuna fatica a soppiantare in potenza, in presenza e in impatto la realtà acustica non mediata che essa diventa a poco a poco il modo di ascolto medio; un modo di ascolto che, nello stesso tempo, non è più percepito come riproduzione, come immagine (con tutto quello che questo tradizionalmente implica in termini di diminuzione, di degradazione e di perdita rispetto alla realtà), ma come un contatto più diretto e immediato con l'evento». M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, cit., p. 104.

Titolo | Ipotesi di un ascolto tragico - La Tragedia Endogonia della Societas Raffaello Sanzio

Autore | Maria Cristina Reggio

Pubblicato | Valentina Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012.

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 6 di 11

Lingua | ITA

DOI |

motivazione e di causalità»²³.

b) *Modulazione delle forze che abitano le materie*

Ma quali sono le forze che abitano in profondità, nella materia e su cui si riorganizzano le sonorità della *Tragedia Endogonia*? Deleuze e Guattari, che hanno ripensato, nei loro *Millepiani*, i processi della creazione artistica, ci dicono che sono la *Durata* nel tempo e l'*Intensità* nello spazio e che l'arte contemporanea, abbandonando il compito di rappresentare le forme dei corpi, delle cose e delle materie, si occupa di captarle e renderle tangibili, udibili e visibili. Secondo i due filosofi infatti, proprio la musica elettronica mediante le sue specifiche strategie di captazione e condensazione, «molecolarizza la materia sonora, [...] che diviene capace così di captare forze non sonore, come la *Durata* e l'*Intensità*»²⁴. L'ascolto dell'articolazione di queste due forze nei processi sonori produce due dimensioni temporali opposte che corrispondono, secondo Deleuze e Guattari, alle due nozioni temporali di matrice stoica di *Cronos* e *Aiôn*. Il primo è il tempo pulsato, tempo della territorializzazione e della presenza marcata dal numero dei passi che l'essere umano compie quando, camminando, occupa come *soggettività* un territorio, e che diventa segnale di misurazione del tempo e dello spazio, affermazione del tempo *presente*, mentre *Aiôn* è la forma infinita e incorporea del tempo non pulsato, de-territorializzante, il *divenire infinito* e illimitato che schiva il presente, un neutro pre-individuale, il tempo dell'evento²⁵.

Nella *Tragedia Endogonia* si può dire allora che il materiale visivo e sonoro compie un movimento continuo e conflittuale di territorializzazione e deterritorializzazione del tempo e dello spazio che "l'organismo della rappresentazione teatrale" attraversa nel suo percorso di mutazione che comprende infinite morti e rigenerazioni. Le sonorità si alternano in un movimento sismico fluttuante ondulatorio che oscilla tra silenzi cosmici siderali e stati di vibrazione organica, oppure tra scivolamenti verso pulsazioni indefinite, segnalando uno stato di infinita metamorfosi. Puntuali, all'opposto, i frammenti di vocalità, i conflitti tra gli oggetti e le materie e le voragini fragorose che squarciano gli spazi marcano ritmicamente e "affettivamente" una presenza dolorosa, fragile e provvisoria, sempre minacciata dall'annientamento e dall'essere trascinata nel flusso della trasformazione.

c) *Captazione del linguaggio del corpo*

Come Scott Gibbons, ha messo in atto un procedimento di "captazione" dei suoni, così anche Chiara Guidi ha creato un sistema di captazione, molecolarizzazione, e variazione delle forze sonore che abitano il corpo e per fare questo ha utilizzato lo strumento della voce. La sua ricerca si è concentrata sull'elaborazione di un codice attraverso il quale dare voce a una lingua che provenisse direttamente dal corpo del capro, l'animale da cui la tragedia trae il suo nome, e che non fosse una semplice trasposizione formale né figurativa o espressiva. Prima dell'inizio della rappresentazione di *A.#02 AVIGNON*, gli spettatori hanno potuto assistere a un video nel quale un capro nero, visto dall'alto, si muoveva in silenzio su un diagramma ordinato con diverse lettere disegnate su un fondo bianco, rivelando una traccia dell'operazione attraverso la quale la lingua del capro era stata restituita letteralmente al corpo dell'animale. Le lettere che componevano il diagramma, come spiegavano Chiara Guidi e Romeo Castellucci nel programma di sala di *A.#02 AVIGNON*²⁶, erano infatti le iniziali delle sigle delle proteine responsabili delle funzioni vitali di un capro – respirazione, crescita, corna e putrefazione – e quest'ultimo era stato ripreso mentre tracciava, con il suo pascolare, i collegamenti tra esse, creando, in questo modo, le "sue parole" da cui Chiara Guidi ha tratto la sua partitura del *Canto del Capro*²⁷.

Nel procedimento inventato da Chiara Guidi le forme delle lettere "scelte" dal capro nel suo pascolare sul diaframma sono state lette e "cantate" con azioni vocaliche caricate di valenze emotive diverse, che scaturivano dalla forma stessa di ogni lettera, le cui linee costitutive venivano considerate come vettori di forze aventi ciascuno una sua direzione e un'intensità. La partitura cantata dalle due Ambasciatrici, che abbiamo potuto riascoltare nel *Ciclo Filmico* negli Episodi *A.#02 AVIGNON* e *BN.#05 BERGEN* è fatta di poche vocali e molte consonanti, non dice parole che alludono a una lingua umana conosciuta, ma proviene direttamente dal corpo delle due donne (respiro, laringe, faringe), sale fino ai sibili acuti che passano attraverso le loro corde vocali, glottidi e bocche e scende dai loro nasi e cavità orali fino a rientrare nella basse tonalità cave dei loro

²³ H. Finter attribuisce alla voce nella scena contemporanea lo statuto di "oggetto del desiderio" dello spettatore. Secondo l'ipotesi della studiosa tedesca l'attività di ricezione di quest'ultimo sarebbe da mettersi in relazione con il suo desiderio «di capire e di vedere a partire dalla constatazione implicita della presenza impossibile dell'oggetto "a". Così suggerisce il suo lutto in risposta all'affermazione di una presenza immanente che i media della società dello spettacolo fanno luccicare come miraggio». Cfr. Helga Finter, *La voce atopica: presenza dell'assenza*.

²⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, Cooper & Castelvocchi, Roma 2003, p. 479 (ed. orig. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Editions de Minuit, Paris 1980).

²⁵ Sui concetti di tempo pulsato e tempo non pulsato, cfr. il corso a Vicennes 3 maggio 1977, sul sito <http://www.webdeleuze.com>.

Inoltre, per approfondire i rapporti tra la filosofia di Deleuze/Guattari e la musica elettroacustica, Cfr. R. Paci Dalò e E. Quinz (a cura di), *Millesuoni, Deleuze, Guattari e la musica elettronica*, Cronopio, Napoli 2006.

²⁶ C. Guidi, *1ª Impresa grammaticale su 20 amminoacidi*, in «Idioma Clima Crono», n. I, 2002, p. 3; R. Castellucci, *Lettera sul capro, che un tempo donò il suo nome alla tragedia*, in «Idioma Clima Crono», n. I, 2002, p. 1.

²⁷ F. Acca (a cura di), S. Gibbons, *L'essenza organica del suono*, cit., pp. 28-33.

Titolo | Ipotesi di un ascolto tragico - La Tragedia Endogonia della Societas Raffaello Sanzio

Autore | Maria Cristina Reggio

Pubblicato | Valentina Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012.

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 7 di 11

Lingua | ITA

DOI |

diaframmi: il corpo delle due donne diventa strumento di fonazione per ogni singola lettera e fonema.

È una voce che «[...] lascia intendere» direbbe Roland Barthes «a chi sa porgerci ascolto, quella che potrebbe dirsi la sua “grana”», ovvero la materialità, la sua origine corporea, e che offre a chi la ascolta qualcosa che il discorso costruito con le parole non dice²⁸. Nel definire la “grana” della voce in relazione al canto, Barthes ha fatto riferimento alla distinzione operata da Kristeva tra il *fenotesto* e *genotesto*, traslandola in *fenocanto*, il linguaggio che serve alla comunicazione tra due soggetti e il *genocanto*, che costituisce la base sottostante al linguaggio stesso, manifestandosi come un «un gioco significativo estraneo alla comunicazione, alla rappresentazione (dei sentimenti), all’espressione». Il *genocanto* lavora foneticamente sul corpo delle singole lettere e trasporta le energie pulsionali e le loro disposizioni, i tagli che imprimono nel corpo di chi parla, «è il volume della voce che canta e che dice, lo spazio in cui i significati germinano dall’interno della lingua e della sua materialità»²⁹. Il *genocanto* produce una *scrittura cantata con la voce*, un’enunciazione che si avvale della prosodia e della fonetica, che governa gli accenti e le vibrazioni materiali del suono che passa attraverso le cavità fonatorie. In questo senso concordiamo con Enrico Pitozzi, secondo cui la partitura del *Canto del Capro* è come una *scrittura a voce alta* di una lingua che proviene dal corpo del capro e aggiungiamo noi, che la voce canta la forma delle lettere³⁰.

La voce umana di Chiara Guidi scrive nello spazio, attraverso il canto, la lingua di un corpo che non ha voce, ovvero la lingua del capro che è, nelle origini della tragedia, la vittima sacrificale silente, l’animale sacro che veniva immolato agli dei e del quale l’eroe tragico prendeva il posto, sacrificandosi nel silenzio per “donare” alla sua comunità la parola con cui liberarsi dal volere degli dei. Il nesso tra l’animale sacrificale e la lingua che ne annuncia il canto si affida a un procedimento che graficamente ha l’aspetto di un gioco (il cruciverba)³¹, linguisticamente quello del paradosso (la lingua che canta le lettere degli aminoacidi scelte dal capro), e, strutturalmente l’organizzazione rigorosa e di un codice qualsiasi (ogni lettera corrisponde una precisa organizzazione dell’apparato fonatorio, come in qualsiasi lingua). Il senso di quest’operazione consiste a nostro avviso nel richiamare l’animale in questa tragedia in una modalità paradossale che non sia né citazione né narrazione, ma assunzione di un’animalità pensata come puro abbandono alla sua vita biologica di essere vivente. Ci dice Agamben, in *L’aperto, l’uomo e l’animale*, che l’uomo post-storico si trova di fronte alla possibilità di scegliere tra il dominio della (sua) animalità attraverso la tecnica oppure consegnarsi all’abbandono in una zona di eccezione tra l’umano e l’animale, tentando una forma di riconciliazione con l’animalità, che è connaturata alla vita stessa³².

Il Silenzio e la Voce

Tacere era l’unico linguaggio che si addiceva all’eroe tragico e la tragedia greca era una rappresentazione del suo silenzio, di fronte al quale la comunità greca, che si rispecchiava nel coro, scopriva di essere dotata della parola e dunque del linguaggio.

Molte Figure della *Tragedia Endogonia* si muovono mute sulla scena, abitando con i propri scarsi movimenti e soprattutto senza parole: le Madri anonime, le Super-icone della storia e della religione, della quotidianità e della cronaca attuale, le Forze dell’ordine con l’uniforme dei diversi paesi, gli anonimi servitori-pulitori anch’essi in uniforme. Nello spazio della rappresentazione teatrale il loro silenzio diventa un linguaggio «che sta prima del linguaggio, linguaggio dell’inespresso, dell’inesprimibile che è il solo modo», secondo Rosenzweig, «che può risvegliare nello spettatore le emozioni attraverso le quali gli si rivela il suo autentico sé»³³. Anche il Coro, che nella tragedia attica interveniva, come scriveva Benjamin ponderato e riflessivo, qui è un’entità plurale sempre silente: sono i manifestanti senza voce di *L.#09 LONDON*, che non hanno parole nemmeno nei loro cartelli, oppure le comitive dei turisti che scendono da un autobus nel Centro Fieristico per vedere un film del terrore, in *S.#08 STRASBOURG* i mafiosi affiliati a un padrino-santone a *C.#11 CESENA*. Sono i simulacri silenti degli stessi spettatori che vi si riconoscono: proprio sugli spettatori pesa quel silenzio tragico che, nel teatro greco, apparteneva solo all’eroe: come nella platea di conigli di pezza di *B.#03 BERLIN*, nella quale il pubblico vivente vede dai palchi il suo doppio che evoca l’immagine della strage del teatro Dubrovka a Mosca.

Il silenzio qui è un gesto che svolge una funzione centrale: non è semplice assenza di parola, ma è un procedimento che mette in moto nello spettatore una tensione spaventosa e che lo richiama alla percezione della sua realtà. Innesca o conclude una situazione il cui fine è quello di creare un’esperienza di «apertura degli occhi sul mondo con cui inizia il movimento della storia che si manifesta solo in avvenimenti esterni, ma si rivolge nelle profondità stesse dell’animo umano»³⁴. Questa funzione del silenzio si accentua quando sono in scena gli animali e i bambini, come nel caso dell’infante di Bruxelles: qui il silenzio diventa un gesto spaventoso e indicibile, genera negli spettatori una forza che si carica nel tempo di un’energia potentissima

²⁸ R. Barthes, *L’ovvio e l’ottuso*, Einaudi, Torino 2001, p. 78 (ed. orig. *L’obvie et l’obtuse. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris 1982) pp. 238-251.

²⁹ Ivi, p. 260.

³⁰ Cfr. E. Pitozzi.

³¹ Nel video di *A.#02 AVIGNON*, come pure nei programmi di sala dello stesso Episodio e nei menu dei DVD del Ciclo filmico, compare il diagramma del capro.

³² G. Agamben, *L’aperto, l’uomo e l’animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

³³ F. Rosenzweig, *La stella della redenzione [Der Stern der Erlösung, 1921]*, Vita e pensiero, Milano 2005.

³⁴ K. Jaspers, *Del Tragico, [Über das Tragische]*, R.Piper & Co. Verlag, München, 1952], Se, Milano 2008.

che diventa sempre più insopportabile. Nel silenzio gli spettatori si riconoscono come “platea”: si blocca la comunicazione della parola e resta il reciproco sguardo spiazzante tra loro e il performer (adulto, bambino o animale), la cui durata si carica di una crescente intensità.

Il silenzio è anche lo sfondo su cui affiorano rumori e voci impercettibili, conversazioni lontane di voci che non si lasciano riconoscere. Qui la voce non è mai portatrice in scena di una psiche individuale: il collegamento tra l’ “Io” e la sua voce è sottoposto a scissione, non ci sono eroi con una storia e un nome, bensì c’è sempre uno stesso “Io” che risponde alla domanda “chi è?”, che viene ripetuta in diversi Episodi. La voce che dice “Io” è una voce acusmatica³⁵, che spesso impartisce un comando: è la manifestazione di un volere divino, è la Legge, è la voce della dittatura dell’Io. Con le voci acusmatiche, il tema delle voci invisibili tecnologicamente riprodotte che popolano i non-luoghi delle nostre metropoli si carica qui di una forza da cui traspare la logica del *dictare* (da cui proviene etimologicamente il termine dittatura), che ispira gli ordini impartiti dalla Legge e dal Potere: diverse voci impartiscono ordini e non si sa chi parli e soprattutto non si sa a chi siano diretti gli ordini. Il silenzio è rotto anche dall’atrocità delle “macchine da guerra” concepite dall’uomo: sono voci metalliche, ma anche scoppi di organismi meccanici spaventosi e perfetti nella loro crudeltà, come le bandiere che sbattono sui muri delle capitali degli Stati più antichi d’Europa, le stoccate delle frecce assassine che attraversano la camera d’oro a Cesena, il ruggito inumano del carro armato “europeo” che attraversa la povera terra d’Africa in *S.#08 STRASBURGO*.

La voce è un territorio di analisi dominato dai metodi e dalle categorie estratti dalle teorie psicoanalitiche il cui modello di ascolto è legato alla figura narcisistica del sé parlante che si ascolta mentre parla e al suo rapporto con la prima figura dell’alterità, la madre. La partitura del canto delle due Ambasciatrici di *A.#02 AVIGNON* e di *BN.#05 BERGEN* è scritta su uno schermo all’interno del quale scorre un liquido bianco, come il latte che connota il canto delle due donne come lingua-latte-madre, una figura della *Chora* semiotica di cui parla Kristeva: ricorda la *phoné pulsionale* materna – non ancora abitata dalla legge paterna del segno, in cui regna, per il bambino, l’impulso ritmico e vocale legato al godimento della suzione, «un ritmo vocalizzato di pulsioni corporee che ancorano il parlante alla carnalità della sua esistenza»³⁶. Ma qui, nella scissione tragica, non c’è spazio né per il desiderio né per il godimento: il bambino rifiuta il nutrimento che gli proviene dalla madre, come un Pinocchio che non vuole bere la medicina (*A.#02 AVIGNON*) o come un Cristo indifferente alla sua nutrice (*P.#06 PARIS*). Questa *Tragedia Endogonidia* disconosce la parola, la funzione comunicativa del linguaggio, ma anche il rapporto di discendenza madre-figlio. La voce, letteralmente amputata della lingua e della sua funzione comunicativa, rientra nel corpo attraverso la bocca e diventa schiocchi, sgocciolii, balbettii, passaggio di fiato nelle cavità orali che vengono amplificate: l’orecchio degli spettatori viene sprofondato in un udito uterino, in un ambiente liquido, in quella forma di udito che tutti loro hanno dovuto abbandonare fino dalla nascita, per adattarsi all’aria.

Paradossi e senso del discorso

La logica con cui si succedono gli eventi della *Tragedia Endogonidia* non è quella della nascita e della morte, dell’inizio della fine, ma è una *logica del divenire*, che scompagina i meccanismi della narrazione e della rappresentazione teatrale: il testo scritto dal capro non racconta, ma *diviene* voce e materia sonora che risuona nello spazio scenico e nelle platee delle diverse città d’Europa. A proposito del rapporto tra il divenire e il linguaggio Deleuze ci diceva che «[...] è proprio dell’essenza del divenire l’andare, lo spingere nei due sensi contemporaneamente [...] e il *paradosso* è l’affermazione dei due sensi nello stesso tempo»³⁷. Come ci dice il filosofo francese citando il procedimento di Carroll in *Alice nel paese delle meraviglie* – del cui mondo visivo si avvertono le tracce nella filigrana di gran parte del lavoro della Societas – i paradossi si esprimono nel linguaggio in termini di *effetti di superficie* e consistono in un capovolgimento del senso – della causa e dell’effetto, del presente e del passato, della misura – che resta sulla superficie delle cose e nel linguaggio che ce le rappresenta³⁸. Per l’Alice di Carroll la conseguenza di questi procedimenti consisteva nella perdita della sua identità personale: cresceva, rimpiccioliva, perdeva il suo nome, diventava altro da sé.

Qui il paradosso, come effetto di superficie, governa la trasformazione infinita delle Figure le une nelle altre, annulla l’ “Io” del personaggio teatrale, ribalta la logica della successione dei fatti, ma, soprattutto, porta alla disarticolazione della grammatica e della connessione tra la parola e il significante. Il *Canto del capro* che traccia la sonorità di tutta la tragedia, come abbiamo visto, nasce e si articola in una logica paradossale in cui la voce viene captata, amplificata e rielaborata, fino allo straniamento dal corpo da cui si suppone che dovrebbero provenire. La voce che proviene dal canto delle due Ambasciatrici assume timbri materici e inumani così come quella “sintetico monocorde” della voce della “Faccia” che insegna il linguaggio del Capro all’infante nell’episodio di Bruxelles³⁹. Dal punto di vista del suo effetto di superficie, la voce diventa in questo caso un evento il cui ascolto semantico auto-implode perché il soggetto che ascolta non può aprirsi un varco sulla significazione in un possibile discorso. Anche nell’Episodio conclusivo *C.#11 CESENA*, che apparentemente sembra seguire,

³⁵ «Dobbiamo a Pierre Shaeffer la nozione di acusmatico: quest’ultimo definiva la situazione di ascolto acusmatico come quella in cui si sente il suono senza vederne la causa». M. Chion, *L’audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, cit., p. 39.

³⁶ A. Cavarero, *A più voci*, Feltrinelli, Milano 2003, p.148.

³⁷ G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 74 (ed. orig. *Logique du sens*, Les Editions de Minuit, Paris 1969).

³⁸ Ivi, pp. 12-18.

³⁹ C. Astrié, *Br.#04*, in «Idioma Clima Crono», n. IV, 2003, p. 13.

Titolo | Ipotesi di un ascolto tragico - La Tragedia Endogonia della Societas Raffaello Sanzio

Autore | Maria Cristina Reggio

Pubblicato | Valentina Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012.

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 9 di 11

Lingua | ITA

DOI |

a differenza di tutti gli altri, una logica naturalistica e narrativa, le voci restano, come gli immaginari personaggi, dietro un sipario che taglia la scena in orizzontale e agli spettatori non è dato di “risolvere” il mistero dell’interrogatorio a una “madre” presunta vittima o assassina, ma solo di ascoltarne i singhiozzi e la voce spezzata, scissa dal suo corpo dimezzato.

Paradossale è la logica che governa il procedimento di decostruzione temporale del suono rispetto all’azione in *BR.#04 BRUXELLES*. Qui i fragorosi colpi di manganello con cui i Poliziotti aggrediscono la loro vittima sono accompagnati da «dolorosi scoppi di suono, che a volte sono leggermente fuori tempo. La durata sta ad assicurare che l’artificio si renda visibile in questi scarti»⁴⁰. La simulazione della rappresentazione teatrale è dichiarata dal sonoro così come lo è dal sangue finto che viene versato prima che inizi il pestaggio. Il procedimento di dislocazione degli altoparlanti accentua il riverbero dei colpi e li diffonde fino ad accentuarne il processo di disseminazione nello spazio dei fragorosi tuoni-colpi. Qui siamo di fronte a un paradosso dichiarato, che ha la funzione di svelare la presenza del meccanismo finzionale del teatro stesso.

Suoni delle profondità del corpo e inorganico

Nella *Tragedia Endogonia* il paradosso si produce anche in uno sprofondamento spaventoso del linguaggio all’interno del corpo. Si spalancano le sue aperture fino a rivelare una scissione paradossale di matrice schizofrenica, come quella che Deleuze aveva evidenziato in Artaud⁴¹. La parola diventa fisica, esplose in pezzi, si scompone, le consonanti agiscono direttamente sul corpo come materie e gli elementi fonetici lo penetrano, lo lacerano. Nel loro secondo canto le due Ambasciatrici del Capro, in *BN#05 BERGEN*, fanno uso di questa “lingua che scava in profondità”: «salmodiano in perfetta sincronia, si comportano come un essere unico e sdoppiato al tempo stesso, alternano vocalizzi a urla scimmiesche, ad ansimi, a sussurri, singhiozzi [...]»⁴², la loro voce diventa acuto sibilo, sirena, pulsazione. Come osservava Deleuze a proposito del linguaggio di Artaud, il vero problema di un linguaggio della profondità del corpo è quello della sofferenza, della morte e della vita: «[...]questo procedimento di azione si definisce praticamente attraverso i suoi sovraccarichi e le consonanti gutturali e aspirate, i suoi apostrofi e i suoi accenti interiori, i suoi soffi e le sue scansioni, la sua modulazione che sostituisce tutti i valori sillabici e letterali»⁴³. Un fenomeno analogo avviene nella conversazione di *M.#10 MARSIGLIA* al teatro Les Bernardines, quando un dialogo, di contenuto impenetrabile tra un uomo e una donna, viene replicato da un gruppo di loro “sospia” che lo moltiplicano e lo destrutturano fino a farlo esplodere e slittare verso una componente inorganica (con un’evidente citazione di Artaud, nato nel 1896, in questa città e della sua voce-materia utilizzata nel suo celebre testo radiofonico, *Pour en finir avec le jugement de dieu*)⁴⁴. Spesso la voce scivola da una consistenza organica e corporea a un’esplicita dimensione inorganica: il vecchio Oracolo del primo Episodio di Cesena, prima di iniziare il suo “discorso”, si chiude la bocca con un bottone con cui impedisce al suo grido di uscire dal corpo, se non “sgranocchiato”, spezzettato, sputato, mentre il suo stesso grido si fonde con il rotolio delle lettere sul tabellone e “diventa” un fragore che cresce di intensità esponenziale.

Spesso una voce acuta che lacerata il silenzio si estende nello spazio e nel tempo fino a mutarsi in sirena o viceversa, come nel caso del canto di Radu Marian (il cantante che canta in falsetto *Music for a while* di Purcell in *C.#01 CESENA*) il cui timbro scivola in una sonorità di sirena meccanica ad alta frequenza che diventa la “tonica” della maggior parte degli episodi.

Il suono penetra nella profondità del corpo degli spettatori soprattutto sotto forma di un respiro infinito, a bassa frequenza, che vibra come un soffio “non organico”: un respiro che, come dice Claudia Castellucci, assomiglia a quello di un “intubato”⁴⁵. Se provo a chiudere le mie orecchie con le dita, posso ascoltare un suono che assomiglia a questo riverbero di fondo: sento che sono proiettata dentro il “rumore” del mio corpo, in un suono interno che rimbomba e che fa da sfondo al mio stesso ascolto. La maggior parte degli episodi inizia proprio con una forma simile a questo vuoto respiro che invade la platea, come se il teatro diventasse l’interno di un corpo anonimo del quale il boccascena è come il diaframma⁴⁶. «Scott Gibbons e Chiara Guidi elaborano il respiro umano ottenendo un suono che si espande nello spazio come il fumo, andando a pervadere tutte le cavità e i corridoi del palco e della sala, aprendoli alle loro stese vibrazioni»⁴⁷. «Il ritmo è ciò che infonde vita, respiro. [...] è impersonale perché non esprime nulla, non racconta nulla, non porta il peso di nessuna eredità, di nessun messaggio. È corpo, sforzo, spasmo, una tensione, quella della crudeltà. [...] È il soffio vitale, quello di una vita fisica non organica»⁴⁸. Nel Primo Episodio, a Cesena, il ritmo forzato di un respiro e di una macchina pneumatica segnano le nascite e le trasformazioni della figura enigmatica della Madre-Figlio sul fondo della camera d’oro: un respiro di matrice organica si alterna e si oppone a un altro inorganico, suoni ambedue puntuali su uno sfondo costituito da un’onda risonante che riverbera come su un metallo che riflette e propaga luce e suono in un divenire infinito. Il suono acquisisce una consistenza tattile che

⁴⁰ N. Ridout, *Br.#04, Fuori nell’aperto (Out in the Open)*, in «Idioma, Clima, Crono IV», 2003, p. 5.

⁴¹ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., pp. 69-88.

⁴² A. Cacciagrano, *La Tragedia Endogonia tra caccia al mito e perdita di identità*, in «Idioma, Clima, Crono IX», 2003, p. 5.

⁴³ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., pp. 69-88.

⁴⁴ A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, con cd, Stampa Alternativa, Roma 2001.

⁴⁵ C. Castellucci, *Appunti sui primi episodi della Tragedia Endogonia della Societas Raffaello Sanzio*, inedito, 2003.

⁴⁶ N. Ridout, *B.#03: Perché, dunque lei vive (B.#03: Why then she lives)*, in «Idioma, Clima, Crono », n. III, 2003, p. 8.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ C. Astrié, *C.#01*, in «Idioma Clima Crono», n. I, 2002, p. 8.

Titolo | Ipotesi di un ascolto tragico - La Tragedia Endogonia della Societas Raffaello Sanzio

Autore | Maria Cristina Reggio

Pubblicato | Valentina Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012.

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 10 di 11

Lingua | ITA

DOI |

mette in tensione le superfici che incontra nello spazio del teatro: la pelle degli spettatori, i fondali semitrasparenti che hanno la consistenza di membrane, oppure gli schermi e le vetrate le cui diverse materie reagiscono appannandosi, vibrando, andando in frantumi o lasciando passare le sonorità attraverso piccole fessure sulla loro superficie.

Il suono, per effetto del processo di sintesi elaborati da Gibbons, disperde le tracce della sorgente materica reale da cui proviene: scrive Enrico Pitozzi che siamo di fronte a una «composizione sonora»⁴⁹, dove per sonico si intende un «suono-corpo di origine organica che, inserito in un processo di sintesi, tende a disperdere e a rendere irricognoscibile la sorgente d'origine pur mantenendone una traccia residuale, una memoria»⁵⁰. Qui siamo di fronte a un conflitto tra il sonico e l'organico. Nel video dell'Alfabeto che chiude il primo e il secondo Episodio i suoni organici e sonici compiono infatti un'autentica battaglia il cui campo è il corpo stesso degli spettatori: le lettere si susseguono ritmicamente con una velocità che aumenta, mano a mano, fino a diventare così elevata da non consentire alla retina di trattenerle e «leggerle» una per volta, diventando macchie di Rorschach che si susseguono con velocità stroboscopica. Il sonoro consiste anch'esso in una successione sempre più veloce di sonorità, che all'inizio sono connotate come vocali e che, mano a mano che la velocità aumenta, diventano sempre più degradate e si alternano con interferenze elettriche e rumori materici. Le altezze, le intensità e le durate dei suoni variano da una iniziale successione veloce e ritmica, ma sopportabile, che consente di distinguere i diversi timbri, fino a una velocità travolgente che fa esplodere ogni ritmo possibile, con un volume assordante e con frequenze laceranti: il suono diventa una stimolazione che aggredisce fisicamente gli spettatori, portandoli da un livello di disagio iniziale fino a uno stato di vertigine insopportabile, come un suono catartico⁵¹. Non sono rumori di qualcosa o voci che appartengono a qualcuno, ma «concrezioni sonore» che si diffondono dentro lo spazio del teatro, dentro il corpo degli spettatori, con una tensione verso la rivelazione di una forza oscura e potente che abita dentro lo spazio della rappresentazione scenica: sono cacofonie pulsanti, rimbombi di campane, tremolii elettrici trascinati dal flusso sonoro, che toccano direttamente gli strati corticali degli spettatori⁵². Si genera un fenomeno di contrappunto rispetto alle immagini: mano a mano che le immagini diventano astratte, i suoni si concretizzano.

Questo fenomeno diventa radicale in *M.#10 MARSEILLE* al Theatre Le Gymnase, dove, lo spazio scenico è costituito da una variazione continua di concrezioni luminose e colorate, delimitate solo dal movimento di apertura e chiusura dei sipari, che generano una sonorità liquida «cosmica», informe e organica in mutazione continua, che sale in crescente ribollire di un liquido in una vasca. Gli spettatori si trovano qui di fronte a una alternanza di colori caldi e freddi, che ricordano le tonalità delle composizioni pittoriche astratte di Rothko, mentre i suoni assumono valenze cromatiche: una serie di tintinnii rossi scendono verso un grave fragore plumbeo e violaceo poi risalgono di intensità fino a un volume insostenibile che coincide con una luce bianca stroboscopica e con l'ebollizione di un liquido in una vasca. «La tragedia diventa un faccia a faccia con la Vita», scrive Astrié, come se «volesse spingerci a compiere un lungo viaggio a ritroso, in intensità»⁵³.

Ritornelli e liturgie

Il flusso sonoro della *Tragedia Endogonia* è interrotto da frammenti musicali, soprattutto cori o melodie di matrice liturgica, che agiscono come la figura che Deleuze e Guattari hanno chiamato «Ritornello», con cui la musica marca «un tempo pulsato, [...], marca un territorio. [...] Il Ritornello è un prisma, un cristallo di spazio-tempo, esso agisce su ciò che lo circonda, suono o luce, per trarne vibrazioni di vario tipo, decomposizioni, proiezioni e trasformazioni»⁵⁴. Melodie vocali e musicali si incastonano come prismi che moltiplicano i punti di riferimento nella successione indefinita delle sonorità vibrato, ondulatorie o monodiche. Marcano corrispondenze di ritmi, danze e canti che orientano la visione, l'ascolto e la memoria degli spettatori verso alcune Figure e situazioni ricorrenti sia nei singoli Episodi che nell'intero corpo dell'opera. Secondo Kelleher questi inserti aprono nel flusso scenico una «breccia» e agiscono – così come notava Benjamin a proposito dei cori nel dramma barocco⁵⁵ – come «cornici» ornamentali che circoscrivono le azioni teatrali, come se queste ultime fossero quadri o pagine scritte, anticipando o riportando alla memoria frammenti di situazioni, immagini o Figure.

Tuttavia, a nostro avviso queste musiche o cori, non hanno solo la funzione «mnemonica» del *leit-motiv*, che orienta l'attenzione degli spettatori nel tessuto dell'opera, ma connotano espressivamente, per armonia o contrappunto, le situazioni visive in cui ricorrono, svolgendo una precisa azione drammaturgica. Per esempio, il frammento tratto da *Penty Harmonium* di Aphex Twin⁵⁶ marca il tempo di un ritmo di danza su cui si stratificano interferenze elettriche e accompagna sia i passi

⁴⁹ Cfr. E. Pitozzi, *Sonicità dispotiche*, in art'O, n° 16, primavera 2005, p. 20.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ J. Kelleher, *C.#01 CESENA*, in «Idioma Clima Crono», n. I. 2002, pp. 10-12.

⁵² M. Marino, *Parigi Roma, Il graffio della storia*, in «Idioma Clima Crono», n. V, 2004, p. 19.

⁵³ C. Astrié, *M.#10 Marseille*, in «Idioma Clima Crono», n. VIII, 2004, p. 4.

⁵⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, cit., p. 485.

⁵⁵ «I cori del dramma barocco non sono intermezzi come quelli del dramma classico, ma quanto piuttosto cornici che racchiudono l'atto, e si rapportano ad esso come il fregio ornamentale di un frontespizio si rapporta alla pagina. Ed è questa la conferma della loro natura propriamente scenica» W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 97.

⁵⁶ Aphex Twin (Limerick 1971) è lo pseudonimo del musicista irlandese Richard David James, esponente della musica elettronica. Il brano *Penty Harmonim*, è contenuto nell'album *Drukqs*, Warp, London-Sire 2001.

Titolo || Ipotesi di un ascolto tragico - La Tragedia Endogonia della Societas Raffaello Sanzio

Autore || Maria Cristina Reggio

Pubblicato || Valentina Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 11 di 11

Lingua || ITA

DOI ||

cadenzati del Giudice Bambino in A. #02 AVIGNON che le crudeli, ma compite, cerimonie dei Soldati della Concezione in BN.#05 BERGEN. In entrambi gli Episodi segue un pezzo prelevato da *Redwing* dello stesso Gibbons⁵⁷, in cui un suono monodico che sembra quello di un harmonium si tramuta in una sonorità simile a un coro di voci bianche. Qui l'armonia della combinazione tra musica e coreografie orienta il senso delle azioni verso un crudele paradosso: infatti sia a Bergen che ad Avignon il ritmo dolce delle melodie accompagna le cure e le amorevoli attenzioni dei sorridenti Soldati che preparano il bambino per quella che sembra la liturgia di un rito sacrificale. Invece, il coro *Cockoo!* di Britten⁵⁸ che cadenza la danza della bambina sulla propria tomba in chiusura di A.#02 AVIGNON, agisce per contrappunto: l'assolo di danza della bambina si riverbera, per effetto della moltiplicazione degli altoparlanti in sala, nel diffondersi vibrante di uno sfondo plurale di voci bianche che "occupano", invisibili, lo spazio sonoro della scena e della platea, accentuando così l'isolamento tragico della bambina nella sua danza solitaria.

Altri cori sacri sottolineano il cristallizzarsi delle azioni in posture fisse, così come avviene quando un brano tratto dal canto *Crux Fidelis* di Saint Venantius Fortunatus⁵⁹ in S.#08 STRASBURGO crea un ambiente-spazio sonoro per il gesto lento di una donna-soldato africana che, in piedi, pianta nella terra una bandiera rossa, oppure nel *Te Deum* di Arvo Pärt⁶⁰ che "fissa" in C.#11 CESENA le pose da "pala d'altare" di un gruppo di uomini vestiti con abiti moderni, forse mafiosi assassini oppure semplici testimoni dell'omicidio di un bambino in un incubo notturno. Sono canti che connotano le posture degli attori come simili a quelle di certe liturgie e cerimoniali, in cui i gesti sembrano disegnare una realtà "altra", congelata, oscura ed enigmatica. In questi cori affiora il sacro da cui il teatro trae la sua origine e da cui si è distaccato, nel tempo, pur conservandone una traccia. In un suo breve testo in cui sottolinea il legame della tragedia con la liturgia, Jean Luc Nancy scrive che

La tragedia – e tutto il teatro posteriore ne conserva il ricordo – costituisce un cerimoniale. [...] Se il culto sacrificale compie l'invocazione agli dei nell'effettività di un sangue che viene loro consacrato, il teatro esprime invece un'invocazione o un'advocazione reciproca degli esseri umani tra loro (tra i personaggi e tra il coro e i personaggi). Questa reciproca apostrofe e questo canto alternato – in cui c'è probabilmente qualcosa di essenziale per tutta la letteratura posteriore alla tragedia, anche non teatrale – costituiscono il succedaneo del sacrificio⁶¹.

Eppure proprio il ruolo drammaturgico di questi cori liturgici ci sembra sottolinei, in forma di commiato, la presa di distanza di questa tragedia contemporanea da una sacralità cui, pure, allude costantemente. Innanzitutto, sia nel caso dei cori di bambini che in quelli più prettamente sacri, essi non svolgono un ruolo di commento o di "spiegazione dei fatti", così come invece avveniva nella tragedia antica, bensì "tagliano" per contrappunto, lo svolgimento delle azioni in scena marcando, come nota Ridout, il cristallizzarsi di "quadri" che ricordano emblemi, allegorie e composizioni di segni. Non sono musiche di accompagnamento, drammatiche, ma "macchine drammaturgiche" che, interrompendo un ritmo, smontano e rimontano la linearità narrativa dei movimenti e delle azioni. Inoltre essi stessi sono frammenti prelevati da opere liturgiche e decontestualizzati per essere inseriti all'interno del flusso temporale della rappresentazione sotto forma di *clip* musicali e le loro sonorità si diffondono a volume altissimo dai numerosi altoparlanti, dislocati con sistemi *surround*, nelle sale adibite alla rappresentazione, circondando letteralmente gli spettatori. Questa condizione di ascolto, in cui i suoni sembrano espandersi per riverberarsi direttamente sulle pareti dello spazio teatrale determinando per gli astanti una situazione di ascolto immersivo è, per certi versi, improntata su quella dei templi e delle chiese, ma ha luogo in uno spazio che si modella solo per riflesso su quello dei luoghi deputati al sacro. Si tratta di uno spazio buio e misterioso, deputato, come immaginava Artaud, all'autentica illusione e predisposto al dispiegarsi di un linguaggio che si rivolge direttamente ai sensi degli spettatori e li colpisce mediante la forza oscura dell'enigma, della catastrofe intima che commuove e della deflagrazione che atterrisce. Non è il luogo dell'autenticità della liturgia, ma è quello della sua finzione che crea, mediante il montaggio e l'artificio teatrale, una copia di una realtà profonda nella quale è forse ancora possibile considerare il linguaggio non come un utilitaristico scambio, ma come una qualche forma di Incantesimo, una formula magica, un oracolo nel quale è celata una verità segreta e inaccessibile.

⁵⁷ *Redwing* è un album di Scott Gibbons, in cui il compositore utilizza la voce umana in stato orgasmico. Sub Rosa, 1995.

⁵⁸ Il brano *Cockoo!* fa parte di *Fryday Afternoon Op.7* del compositore britannico Benjamin Britten (Lowestoft 1913- Aldesburg 1976), un'opera pastorale con liriche della poetessa Jane Taylor.

⁵⁹ Il brano *Crux Fidelis* del poeta cristiano Saint Venantius Honorius Clementianus Fortunatus, nato a Treviso e vissuto a Ravenna nel VI secolo (c.530-c.609), solitamente cantato nella liturgia del Venerdì Santo, è parte di un lavoro più vasto del medesimo autore, intitolato *Pange lingua* (trad. Suona, lingua mia) composto tra il 530 e il 609.

⁶⁰ Il *Te Deum* è un inno cristiano in prosa di origine antica, musicato in questo caso da Arvo Pärt (Paide, 1935) un compositore estone. Nella chiesa cattolica è cantato tradizionalmente la notte del 31 dicembre. La caratteristica principale dello stile di Arvo Pärt consiste nell'utilizzo del *tintinnaboli*, un sistema di armonie semplici basate su composizioni a due voci, delle quali una funge da accompagnamento e ripete un accordo tonale, mentre l'altra compone la melodia.

⁶¹ J. L. Nancy, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010, pp. 61-62.