

Titolo || Quel baratro fra scritto e orale

Autore || Mariangela Gualtieri

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

## Quel baratro fra scritto e orale

di Mariangela Gualtieri

...questo discorso condurrebbe a trattare della funesta separazione della musica dalla poesia e della persona di musicista da quella di poeta, attribuiti anticamente, e secondo la primitiva natura delle arti, indivisi e indivisibili.

(G. Leopardi, *Zibaldone*)

Fra la pagina scritta e l'oralità della scena c'è la stessa distanza che corre fra lo spartito musicale e lo strumento che lo suona, fra la cartina geografica e il territorio che essa rappresenta. Una distanza enorme. Un salto immenso dentro il presente. Quel che più sorprende è che, per quanto riguarda il verso, il baratro di questa distanza non venga percepito. Eppure nessuno, neppure il più virtuoso lettore di note musicali, pensa di poter sostituire lo spartito alla musica vera, suonata da qualcuno o cantata. Se dunque nella musica la distanza è colta correttamente, quando siamo a ridosso della poesia tutto pare confondersi. Lo sviluppo della razionalità, con l'invenzione delle vocali scritte da parte dei Greci, con la democratizzazione della scrittura e il progressivo depotenziamento del mondo orale aurale, ha messo sempre più in secondo piano tutto ciò che con la razionalità ha poco a che fare e soprattutto con ciò che la razionalità vorrebbe tenere a bada, cioè la dimensione sacrale. Così la poesia finisce a volte per essere circoscritta al suo significato, cioè alla sua funzione dotta, razionale, appunto, dimenticando tutto il resto, ed è questo che ha reso facoltativa o ornamentale la forma orale della poesia. Si crede che non cambi molto se la si incontra silenziosamente, mentalmente, o se la si fa risuonare pronunciandola.

Io credo che la poesia si compia pienamente solo nell'oralità, cioè quando passa dalla materia dei corpi e li fa risuonare, e nella modalità di qualcuno che proferisce davanti ad una comunità in ascolto. Proprio come per le formule magiche che stanno schiacciate dentro i libri e bisogna davvero pronunciarle, e farlo nel corretto modo perché siano efficaci, così il verso diventa per intero ciò che è quando viene proferito. Solo allora assume piena efficacia.

Ma qual è questa efficacia? Io credo sia la capacità di agire nell'interiorità dei riceventi e nell'indurvi sottili modifiche, nello stabilire un contatto emozionale fra l'individuo e le leggi universali. In particolare l'efficacia della poesia, come del resto di tutta l'arte, sta nel suo aprire al sacro, inteso nella sua valenza di tremendo e numinoso, di immenso magmatico indefinibile universo che sta prima della ragione e di fronte al quale tutte le regole della ragione dimostrano la loro umana insufficienza.

Come nella tradizione indù si afferma che la *sruti*, la rivelazione vedica, ha bisogno di essere udita, così è per la poesia: il verso ha bisogno di essere pronunciato e di essere udito perché possa lavorare nella propria piena vitalità. La recitazione appartiene alla natura della parola vedica che viene concretizzata nelle vibrazioni sonore. Il carattere sacrale delle parole viene visto nel suo collegamento necessario con il suono come suo elemento fisico. La *sruti* ha bisogno di essere udita. Alla fine, e questo è un punto cruciale per me, ciò che dovrà farsi largo, o meglio farsi vivo, percepibile, è l'indistinto, l'indicibile, ciò che mai potrà essere detto, ciò che se ne sta sigillato e attraente fuori dalla ragione e da cui siamo attratti e spaventati, e di cui abbiamo mancanza, di cui patiamo il mancare.

Sia chiaro: parlo del verso perché penso sia la lingua del teatro. Penso che il teatro chieda, invochi una lingua festiva, in quanto forma d'arte, una lingua rituale, in quanto operazione a ridosso del sacro<sup>1</sup>.

Io penso che la maggior tragedia del nostro tempo sia una tragedia semantica, e lo penso proprio perché avverto quanto potente sia la parola, quanto sia necessaria. La tragedia sta nel fatto che certi temi, sui quali era importante mantenere una riflessione rinnovata e costante, sono stati prima svuotati e poi divulgati, cosicché non è quasi più possibile percorrerli, come aree di discorso, perché si cade immediatamente nel volgare in quanto "del volgo", in quanto già noto, mentre ciò che è noto è solo l'involucro vuoto che li conteneva. Tutta l'energia semantica di certe aree di pensiero è stata annacquata, diluita fino all'inefficacia. In questo modo una comunità si impoverisce e arriva a scambiarsi e a tramandare ai suoi bambini solo la buccia di un prezioso cibo che ha cominciato a diventare ordinario, perché non più pronunciato nella sua ricchezza piena, con le sue risonanze, e aromi o sapori, come li definisce l'arte retorica indù. Non già un cibo mancante: il mancare genera sempre un movimento, sottolinea, e a volte porta all'evidenza la cosa che manca, fino allo struggimento. No, qui si tratta di un cibo esistente ma del tutto depotenziato.

Il tema dell'ombra, per fare un esempio, così importante per tutta la psicoanalisi, per la filosofia e le religioni, è divenuto dominio di potenti *New Age* che hanno fatto di esso un aggregato elementare, fino a ridurre l'ombra a qualcosa che si può sillabare, e che va attraversata per avere successo.

---

<sup>1</sup> Sul concetto di *sacro* andrebbe fatta una lunga premessa e certo non è questa la sede per addentrarsi nell'argomento. Ma penso sia ora che l'arte, e anche l'arte del teatro, si interroghi su questa categoria e la rifondi, e non solo su questa. Per ora rimando il lettore ad una bella lezione tenuta da Umberto Galimberti presso il Monastero di Bose e contenuta in un CD. Cfr. U. Galimberti, *Il sacro*, Edizioni Qiqajon, 2010.

Titolo || Quel baratro fra scritto e orale

Autore || Mariangela Gualtieri

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

E il successo a cui ci si riferisce è veramente un participio passato del verbo succedere. La pubblicità ha preso parole e le ha piegate alla realizzazione di profitti, le ha snervate, le ha incollate a certe merci, a certe immagini di queste merci, infilando nelle nostre teste abbinamenti fra parole e prodotti del mercato, abbinamenti che richiederanno tempo per essere dimenticati. Per un poeta l'impero è anzitutto l'inconsistenza e la mortificazione della lingua<sup>2</sup>, e mi sento in questo senso sotto assedio quotidiano, un assedio contro il quale cerco di battermi, come partigiana o carbonara che non riesce a dimenticare il proprio nemico nemmeno per un momento.

Il difficile compito che credo mi attenda, come poeta attivo oggi in seno al teatro, va da un lato in direzione semantica, nel rianimare le parole, ricaricarle della loro potenza di significato, e dall'altro nell'apertura alla dimensione sacrale, (anch'essa sempre più negata e surrogata con ritualità inefficaci), dimensione in cui tutti i significati si annientano, o meglio si convalidano, essendo tutti, allo stesso tempo valevoli.

Credo che per Cesare Ronconi, per me e per il nostro teatro, l'*aver cura* sia posto al centro, non per volontà o progetto, ma per il nostro essere fatti così. E credo che questo aver cura abbia nella *cura della parola* il suo punto più acuminato. Ora, ma forse sempre, la poesia e la filosofia possono fare questa virata e ricaricare la lingua, la nostra lingua, quella con cui portiamo ad evidenza il mondo, quella attraverso cui impariamo gran parte di ciò che siamo e sappiamo. Per questo la lingua del nostro teatro è il verso. Per questo solo la parola poetica entra in scena con noi. (Dunque quando parlerò di parola intenderò qui sempre *il verso, la poesia*).

Ciò che differenzia la poesia dalla lingua corrente è che essa è dotata di ombra, di ritmica e di melodia. La poesia è davvero musica e come per la musica, il passaggio dalla forma scritta alla forma sonora è decisivo, al fine della sua efficacia e compimento.

Continuo la metafora musicale. Apriamo lo spartito con le suite per violoncello di Bach. Leggiamo mentalmente: i segni neri delle note entrano dai nostri occhi e dentro il nostro silenzio risuonano, nella loro meraviglia inconsumabile. Poi andiamo a teatro e magari per magia ci troviamo davanti Pablo Casals, col suo prezioso strumento. Casals sospende l'archetto, la sala si raccoglie in un silenzio teso, un silenzio al quale bisognerebbe dare un altro nome, tanto è nitido, potente, carico. È il silenzio che precede un inizio, è l'evento che potenzia il luogo prima dell'evento, lo monda, lo solleva. Quando le note cominciano a diffondersi nella sala, ecco che entriamo nelle profondità del buio aurale, lì dove l'orecchio si fa soglia e ciò che entra penetra in lagune immense e sconosciute, con tanta intensità che spesso sentiamo il bisogno di chiudere gli occhi.

Il canale aurale d'entrata è quello che porta il mondo più dentro di noi, in una fusione che forse nessuno degli altri quattro sensi riesce a raggiungere. Ma non è solo l'orecchio che si apre al suono. Le onde sonore si diffondono, secondo un disegno non visibile ma certamente senza spigoli, tutto onde e rimbalzi. Quella che Tomatis chiama la *comunione vibratoria con le pareti*<sup>3</sup> è pienamente attivata ed anche i nostri corpi, con la loro dura parte minerale entrano in tale comunione, risuonando, offrendo la loro superficie al gioco delle onde sonore che sfondano o spiccano dalla sorgente fino a toccare ogni minimo punto del luogo. E noi tutti in ascolto, sconosciuti gli uni agli altri, noi respiranti, noi mortali, cominciamo a far parte di una strana comunione artistica, quasi a far cuore comune di fronte alla bellezza che ora sta assumendo la sua miglior forma sonora e viene a dare da mangiare e da bere a qualcosa che in noi se ne sta spesso rinsecchito e affamato, riarso congelato spaventato.

Penso che con la parola pronunciata, con la parola, a teatro, succeda la stessa cosa. Si passa dallo scritto all'orale, e in questo passaggio si scatenano i mondi. In questo passaggio entra in gioco il respiro. È il respiro di chi recita che assume una veste sonora. Ma anche al respiro di chi è in ascolto succede qualcosa di cui poi dirò.

Ciò che succede è lo slittamento da un'arte ad un'altra, in una sorta di trasfigurazione. Sacerdote sommo di tale trasfigurazione è l'attore, in simpatetica intesa col drammaturgo/regista. È passando dalle corde vocali dell'attore attraverso le sue pompe e canali e strettoie e riverberi e spinte che lo scritto accartocchia la pagina e sotto forma di sostanza diffusa, entra nelle profondità degli astanti.

Credo che niente sia allo stesso tempo di carne e spirito come la voce. C'è sensualità e intimità – la gola ha fattezze di organo sessuale – e soffio, la parte di noi che arriva più lontano, non visibile, impalpabile e che, prima di uscire, attraversa addome petto gola, con spinte sostenute da fasci di muscolo e nervi, da fasce nostre fino all'interstizio interno da cui la parola *intimo* sale su, col suo pieno significato di un dentro superlativo, un dentro del dentro.

Chi parla in scena, anche davanti ad un microfono, sa che dal basso sale una forza, dalla terra sale una spinta, e l'intestino e l'utero anche è attraversato e partecipe, e il diaframma – che è il muscolo che determina anche la defecazione e il vomito, cioè le uscite potenti e salutari – assorbe e spinge, la spina dorsale è un'antenna che capta e rilancia e tutta la meccanica del corpo, dall'ultima falange del mignolo alla pianta dei piedi, tutto è più vivo e all'erta e proteso, come dentro un pericolo massimo, come dentro uno scambio d'amore.

Con la voce prende suono il respiro. Se pensiamo alla parola detta dovremmo attraversare questi territori: respiro, silenzio, risposta dei luoghi, pulizia della mente, orecchio e ascolto, parola, tecnologia. Sia chiaro che anche la scrittura è tecnologia – la scrittura delle vocali è una rivoluzionaria invenzione tecnologica – ma con "tecnologia" voglio riferirmi in particolare a

<sup>2</sup> Riprendo questo concetto da R. Galaverni, *Il poeta è un cavaliere Jedi*, Roma, Fazi editore, 2006.

<sup>3</sup> Cfr. A. Tomatis, *L'orecchio e la voce*, Milano, Baldini & Castoldi, 2002.

Titolo || Quel baratro fra scritto e orale

Autore || Mariangela Gualtieri

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

quell'apparato che partendo dal microfono, trasforma la voce in segnale elettrico e la fa correre all'impazzata dentro i fili, le fa attraversare varie strumentazioni perfettamente messe a punto fino ad uscire, potenziata, smascherata, dalle casse acustiche.

Ciò che accade è molto più complesso e molto meglio di una maggiorazione, la voce non viene semplicemente amplificata. Ciò che succede alla voce in questa traversata, in questo bagno elettroacustico, come ho detto altre volte, era forse la meta a cui tendevano tutti i costruttori di cattedrali e di templi, così fatti per varie ragioni, fra cui non ultima appunto, la possibilità di far arrivare la voce al di là dello spazio e del tempo, là dove risiedono Dei sempre più sordi e lontani, cioè nei territori del sacro. E di disumanizzarla, la voce, cioè dotarla di uno strascico che la distaccasse dalla carne e dal visibile, e la dotasse di qualità più simili a coloro, tremendi immensi lontani e sfocati, a cui era diretta.

Seguendo Petrarca, desidero considerare la poesia come "sacra scrittura".

Cosa accade a questa sacra scrittura quando passa dalla pagina alla scena? Mi ha sempre colpito, leggendo il Vangelo, questa frase di Gesù: «Perché dove due o tre sono raccolti nel mio nome, io sono in mezzo a loro». Ma perché due o più, mi chiedevo, non basta essere uno? Non basta essere da soli raccolti nel suo nome? Attribuisco agli antichi una supremazia intorno a tutto ciò che riguarda l'energia e i suoi movimenti. E dunque questa frase mi fa pensare che *quell'essere più di uno* sia necessario al fine di un rimbalzo energetico, e che suggerisca qualcosa che noi intuiamo, in questo tempo di simulazioni perfette e virtuali, qualcosa che potrei chiamare *il segreto della presenza*.

Le parole, che sono simboli, chiedono un rito per dinamizzarsi e trovare efficacia, e lo fanno dentro il rito del teatro. Le parole sono simboli. Sono potenti. Sono cariche di potenza se opportunamente innescate. Sono polvere da sparo che aspetta la scintilla. Legna accatastata pronta per l'incendio. Cenere che ha un cuore sepolto di brace. Molto spesso la legna resta legna accatastata, le particelle piriche restano polvere, la cenere perde tepore e resta massa potassica. L'incendio non ha luogo. Molto spesso vediamo spostamenti di cataste immense. Ma l'incendio non ha luogo. Potenti, sfarzose, elaboratissime cataste. Ma l'incendio non ha luogo.

C'è stato un tempo in cui è stato interessante abitare la forma sonora delle parole, giocare con esse come elementi sonanti, pezzi di legno di uno strumento musicale. Ma ora, in piena tragedia semantica, il gioco più desiderabile è quello di accendere questi pezzi di legno e sprigionare la loro luce, il loro calore, la meraviglia del fuoco. La poesia è suono denso di significato. Il simbolo-parola, per essere dinamizzato, ha bisogno della sua parte mancante, del suo stampo di nascita: il silenzio. Sono giunta a questa considerazione dopo anni di accompagnamento musicale, dopo avere attraversato, nelle mie letture in pubblico, quasi ogni genere di musica, dal rock alla musica contemporanea, classica, etnica, blues, elettronica. La parola è anche il silenzio che la precede, come ci insegnano i Veda. La struttura del verso orale sta tutta nell'intreccio fra parola e silenzio, in un telaio sonoro in cui l'uno è trama e l'altro ordito.

E poi il simbolo-parola ha bisogno di una voce nuda, cioè di una voce che si sia liberata delle numerose maschere che tutti indossiamo per difenderci e ripararci dall'urto col mondo. Per questo, credo, la poesia è spesso molto ben detta dai bambini, dai vecchi, e dalle persone scorticate, come certi dementi, mentre l'attore crea disagio, artificio e distanza. Così come nascondiamo il nostro vero volto, lo stesso facciamo con la voce che è molto più intima e più nostra della nostra faccia. L'atto di spoliatura della voce è un atto di coraggio e di accettazione del proprio essere poco e niente, un atto di dimissione, crollo, convinzione delle minime differenze di valore esistenti fra me che parlo e il più basso essere di questo mondo in ascolto. Un atto di accoglienza, di ospitalità.

La consapevolezza che è «davvero poco il poco che siamo e che sappiamo»<sup>4</sup>.

Il verso pronunciato, oltre a chiamare in campo voce, respiro, risposta del luogo, risonanze ecc. viene a vivere la propria melodia e la propria ritmica. Per questo il verso va detto bene, va intonato, allo stesso modo della musica. Grazie all'energia ritmica e melodica, il verso travalica la comprensione razionale di chi lo ascolta e va a toccare parti che più hanno a che fare con la nostra vita embrionale, col nostro essere animali, con *qualcosa in me più vecchio di me*, qualcosa cioè che sfugge al controllo dell'io, di io, e che forse giace nel nostro DNA, nella collana che connota la specie e, dentro la specie, noi. Tutto ciò accade anche in una semplice lettura amplificata, davanti ad un pubblico, cioè una sorta di rito sonoro che vede la quasi immobilità di chi dice e di chi ascolta, in una drammaturgia prevalentemente sonora.

Lì dove entra in gioco la scrittura drammaturgica a tutto tondo, cioè lì dove c'è un attore o attrice che vive in scena un suo personaggio, un regista che lo guida, scenografo, disegnatore luci, costumista, lì dove vari alfabeti convergono a determinare quella che io preferisco chiamare *scrittura registica*, la parola attraversa un'altra avventura. Il rito non è più solo sonoro, ma anche visivo, e il dicatore non è più immobile dietro un microfono, ma agisce e vive in scena, spesso insieme ad altri, come lui dotati di parola e di movimento. Qui allora la parola è uno degli elementi, un elemento importante, certo, ma non l'unico.

Nella mia esperienza con Cesare Ronconi e il Teatro Valdoca, sono spesso stata chiamata a trovare una parola che bene si addicesse al presente delle prove, una parola per quell'*adesso* in cui io stessa ero immersa, e nel quale, spostando un semplice elemento, tutto si spostava e mutava.

---

<sup>4</sup> Vangelo di Matteo, 18.20.

Titolo || Quel baratro fra scritto e orale

Autore || Mariangela Gualtieri

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 4 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

La scrittura registica di Ronconi non pone al centro la parola; ne tiene gran conto, certo, ma suo sforzo sommo è captare le forze che si rivelano nel presente delle prove. Captarle e prima ancora creare la condizione perché ciò accada, cioè perché ogni elemento, ogni interprete in scena, diventi generatore di forze.

In questi giorni di prove del *Caino* (2011), in cui due interpreti sono a loro volta registi – Danio Manfredini e Raffaella Giordano – mi accorgo della meraviglia di questo modo di fare regia e anche della difficoltà che esso crea in chi è abituato ad altro. Non essendoci alcun punto fermo, poiché tutto è stimolato verso la propria miglior gittata nell’*adesso*, si assiste al continuo muoversi di tutto, personaggi inclusi: le scene stesse sono paradossalmente formate da lunghe quinte libere, non fissate a terra, le luci, quasi a ribadire questa mobilità, sono rette dagli attori che le muovono continuamente, ecc. – per cui la figura che l’attore ha trovato oggi, non è detto che persista domani quando i molti elementi scenici si rimetteranno in movimento. È come assistere ad una continua mutazione e l’attore stesso è chiamato a non attaccarsi a nulla, ma anzi ad abbandonare tutto ciò che trova. Questo fino ad un certo punto, piuttosto vicino al debutto, quando il gioco si ferma e tutto mostra un volto, una precisa faccia, e in quella allora si può cominciare un cammino di consolidamento e perfezionamento.

Ciò a cui ho assistito fino ad ora in queste prove è stata una scrittura scenica caleidoscopica, ondivaga, marinara, mutabile e luminosa, all’interno della quale gli interpreti maturi, cioè dotati di una precisa lingua, faticavano a trovare il punto di abbandono, non avendo nulla di fermo su cui poggiare. Chi provava a poggiare sul testo, veniva dopo poco privato di testo. A chi poggiava su una sottigliezza di movimento, veniva chiesto di scatenarsi in una danza di grandi volumi. A chi si sbracciava in bizzarri movimenti, venivano legate le braccia. Insomma, quasi a dire, non mi interessa ciò che già so, non mi interessa ciò che già sapete, quanto piuttosto il vostro punto di difficoltà, il vostro smarrimento. Il modo in cui amate quello smarrimento. Il modo in cui vi abbandonate ad esso. Il modo in cui da quello ripartite compiendo un passo inatteso e inimmaginabile. Ciò che il regista invoca è forse il punto di follia di ognuno, lì dove il controllo della ragione su se stessi cessa e qualcosa si rivela non solo al pubblico ma allo stesso interprete.

Si cade in qualche modo nel regno del sacro, territorio eccitante e tremendo, perché il rischio di perdersi in tutti i sensi è molto alto.

La regia di Cesare Ronconi diffida istintivamente della ragione e di tutto ciò che ha a che fare con essa. Sempre più mi pare venga attratta da ciò che sta prima e dopo la ragione, da ciò che possiamo appunto chiamare follia. Non la follia in quanto disobbedienza o rottura delle regole che la ragione impone, piuttosto come immensa massa ingovernabile e vitalissima che la ragione tenta di tenere a bada per non cadere nel caos sacro e primordiale, nel panico di quel caos, nell’angoscia di ciò che per i greci tanto somigliava agli Dei. Il clima che infatti caratterizza le prove di questo regista bascula spesso fra due poli dionisiaci: entusiasmo e panico. In entrambe le colorazioni siamo fuori dalla misura della ragione e dalle regole rassicurante che essa detta.

Che succede alla parola, in questo percorso? Come dalla pagina va a sistemarsi nel moto ondosso della scena? Come si fa largo? È forse il sottile gioco fra i due emisferi: la parola in quanto significato muove il sinistro, ma in quanto suono e verticalità poetica, forse riguarda il destro.

Ma i due emisferi possono lavorare insieme? Non è forse solo nel destro che risiedono quelle che Julian Jaynes chiama “voci allucinatorie” e che pare siano rimaste attive solo negli schizofrenici e nei poeti<sup>5</sup>? Anche la storia di Caino e Abele viene forse a dirci di una incompatibilità di funzioni, di mondi, di modi inconciliabili, perché lì dove si sceglie la ragione o la forza (forse nascono dalla stessa volontà di dominio), in opposizione a follia e consegna alle forze, si traccia una pista che non ne ammette altre e la dualità è sentita come minaccia di un ordine a cui non si può rinunciare, pena una angoscia da galleggiamento senza coordinate e la perdita della regola comune che la ragione fornisce. Quelle regole per il governo del mondo e di se stessi, senza le quali si soggiace al caos.

Io credo, in base alla mia esperienza con Cesare, che anche alla parola venga chiesto di sporgersi al di fuori della ragione. Anche chi scrive, chi fornisce le parole della scena, è chiamato a fare quel viaggio di sperdimento e ascolto che è forse il viaggio di ogni arte, intesa come rito festivo e culturale, come coraggioso inabissamento in ciò che in noi è più vecchio di noi, come consegna a forze ignote che ci abitano e che ci fanno somiglianti, per bellezza e per tremendezza, agli Dei.

In esse risiede la nostra follia e la nostra tipicità. Bisognerebbe riflettere anche sul fatto che la lingua italiana presenta un fossato speciale ed enorme fra scritto e orale. Il verbo recarsi, ad esempio, così comune nella narrativa, non è quasi mai usato nella lingua parlata. O il verbo udire, scorgere, proferire, e altri innumerevoli vocaboli, non funzionano nell’oralità della scena. L’orale ha ovviamente un proprio lessico e lo scritto un altro, ed anche la sintassi è diversa.

La prima richiesta che in genere mi viene fatta dalla regia quando porto un testo è di “abbassare la lingua”, cioè semplificare il lessico ma anche seccarlo, velocizzarlo, lasciare grandi parti all’intuito e al vuoto. A volte parti molto deboli sulla pagina diventano poi potenti e vitalissime nella scena.

Altro passaggio è adattare ogni testo all’interprete che dovrà pronunciarlo. Questo è particolarmente importante in un teatro che non cerca i propri attori in base a ruoli preesistenti, ma in cui l’attore è portatore del proprio stesso ruolo, di un possibile ruolo che egli stesso, col suo essere fatto così, suggerisce. Questo adattamento nasce dall’ascoltare le difficoltà che

---

<sup>5</sup> J. Jaynes, *Crollo della mente bicamerale e nascita della coscienza*, Milano, Adelphi, 1996.

Titolo || Quel baratro fra scritto e orale

Autore || Mariangela Gualtieri

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 5 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

l'attore esprime, nel modificare o togliere i vocaboli che egli sente come non suoi. A volte si tratta di parti intere che vengono espunte, altre volte di singoli vocaboli. Oppure va ripensata la lingua, adattata ad una faccia, ad una voce, ad un agire in scena.

È sempre importante per me porre attenzione alle difficoltà che gli interpreti segnalano, nel rapporto col testo e ai loro suggerimenti.

Ci sono poi figure retoriche che accendono l'attenzione dell'ascoltatore e la ravvivano continuamente, figure che si dinamizzano pienamente solo nell'essere dette. Una di queste è sicuramente l'anafora. Ho praticato spesso con naturalezza questa figura, con formule che tornavano, a volte motti, come *io non so*, oppure *ecco il mondo*, o *non ne posso più*, altre volte con sostantivi o avverbi a capo di una frase che si ripetevano in modo assillante. Così, particelle piccolissime della lingua diventano il germe luminoso che propulsa tutto un testo, come giri d'orbita che scaraventano la parola in cerchi sempre più larghi. Ciò che nello scritto appare a volte ripetitivo, piuttosto debole, come una pagina di segni identici, nella forma mantrica orale si fa musica che sostiene e pompa il ballo dei significati e dei significanti. La parola mantrica scritta non è altro che un segno che monotonamente si ripete, anche nel caso di sillabe considerate sacre, senza che accada nulla, nulla si accende: il simbolo-parola non funziona nel silenzio tombale della pagina. È solo quando si fa respiro sonoro, voce, è quando viene pronunciato che il mantra si manifesta come forza che agisce e può indurre ad una trasformazione interiore. Allo stesso modo io credo si comporti la poesia, l'anafora poetica, e allora un *non*, un *e*, un *io*, un *se*, un *che*, una *e*, una sillaba, una congiunzione, un avverbio, se ripetuti, diventano formule potenti, guide per la danza della voce, spire gettate nelle nostre profondità. Allora, ad esempio, è pienamente espressa la forza di una congiunzione come il *se*, in un ripetersi che rimanda continuamente il suo compimento e resta sospeso in una serie di apodosi che vanno a fare da basamento ad un'unica protasi finale, la quale a quel punto viene quasi scaraventata sull'ascoltatore che da tempo è in attesa. Le anafore danno la misura della forza musicale della sillaba. Ci sono pagine memorabili scritte da Eros Alesi, poeta morto giovanissimo, tutte supportate da un *che* o da una *o*, pagine di Amelia Rosselli che danno il capogiro tanto le sue anafore guidano il lettore in una cavalcata spericolata, con liste di *se* ritornanti e battenti come la ritmica terrestre di un tamburo sciamanico, o di un concerto rock nel pieno dei suoi volumi.

E vorrei chiudere tornando in breve al silenzio, a questa entità che pare al centro della lunga lista di perdite che connotano questo tempo. Secondo Max Picard,

nessuno ha tanto mutato l'essenza dell'uomo quanto la perdita del silenzio. Né l'invenzione della stampa, né la tecnica, né l'istruzione obbligatoria hanno tanto radicalmente mutato la fisionomia umana, quanto la perdita di ogni relazione col silenzio, quanto il fatto che il silenzio non esiste più come una cosa affatto naturale, come le nubi del cielo, come l'aria<sup>6</sup>.

Io penso che l'arte dell'attore sia *arte del silenzio* per lo meno nella stessa misura in cui è arte del dire la parola. Un attore che non sia esperto di silenzio è attore a metà. E quel suo silenzio fra le parole, così diverso da quello della pagina scritta, si tende in un intreccio col silenzio del pubblico presente. Insieme, i due silenzi, creano a volte un tappeto di ascolto che non esito a definire ispirato, un ascolto così teso che agisce sul respiro degli astanti, quasi togliendo peso al luogo, ai corpi, al mondo. Allora nasce un tempo festivo e il teatro ripiomba nel luogo tremendo e luminoso della propria origine.

---

<sup>6</sup> M. Picard, *Il mondo del silenzio*, Bergamo, Servitium, 2007, pp. 35-6.

