

Titolo | Definizione di un corpo sonoro: reificazioni delle emozioni

Autore | Romina Marciante

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 | Romina Marciante, *Voci e Vocemi. L'Amleto della Societas Raffaello Sanzio. Un'analisi attraverso il registro sonoro*, Tesi di laurea in Arti e scienze dello spettacolo, Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze umanistiche e Studi orientali, Sapienza Università di Roma, relatore, Prof. ssa Valentina Valentini, corr. Prof. Stefano Locatelli, aa. 2011-2012, pp. 53-71

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 1 di 5

Lingua | ITA

DOI |

## Definizione di un corpo sonoro: reificazioni delle emozioni

di Romina Marciante

### 2.1.1 Ermeneutiche sonore

Se a livello visivo il corpo-korper dell'attore si afferma in quanto cosa, oggetto senza tempo che si lascia indagare senza che si tenga conto della sua storicità, a livello uditivo il korper sonoro diventa la cassa di risonanza del vocema<sup>1</sup> (grido, balbettio gemitto vocalizzo) cioè di una parola aurorale che emerge dal silenzio perché consacra l'eternità di un presente destituito di avvenire. Tutto ciò che rimane e che viene pronunciato è "l'osso duro", la sonorità riverberante dell'anima oppure del corpo, il "nucleo" di quello che appartiene ad "un'economia della sopravvivenza" e che non si può non dire.

All'interno di uno spettacolo che ha azzerato tutti i meccanismi della messa in scena (il testo come centro di irradiazione dell'assoluto autoriale, la fungibilità dell'attore<sup>2</sup>, la mondializzazione dell'azione), l'avanzamento del paesaggio legato alle dinamiche della produzione del suono e dell'emissione vocale è divenuto, insieme all'etica e al dispiegamento della funzionalità primaria del corpo, (un corpo esposto come *soma-sema*) l'unico dispositivo drammaturgico che anima e drammatizza il luogo fisico della scena.

Il suono costituisce il fraseggio ritmico del racconto; rappresenta sia il movimento che conduce alla valorizzazione immaginativa di un ambiente (per esempio "una sonorità riverberante rimanda ad un ambiente ricco, pieno di concavità che lo amplificano"<sup>3</sup>) che ciò che libera l'immagine dalla misura del tempo dotandola, di una peculiarità espressiva – preindividuale e prepersonale - che non può essere esperita se non come durata.

Il suono è l'espedito che distilla le forze benefiche del cosmo (la ninnannanna) ma è anche ciò che esplora l'immodulabile (rumore) e l'opacità del silenzio.

Inducendo ad un tipo ascolto che intercetta tanto posizioni indiziali, di reperimento del segnale acustico (il suono dei passi), quanto la timbrica pre-riflessiva del soggetto, (le dinamiche semiotiche del godimento acustico), il fenomeno sonoro assurge a marcatore espressivo dell'attore: sismografia di una presenza che si dà come sintesi perfetta di identità e materia. All'interno dello spettacolo *Amleto la veemente esteriorità della morte di un mollusco* il dispositivo del suono si accampa esattamente, come il corpo e in simbiosi con il corpo, come una forma a bassa definizione. "Il suono - dice Romeo Castellucci - è la via più breve per raggiungere una sensazione" perché esso è una potenza pura, il nucleo irriducibile di un evento che non si cristallizza. Il suono è una cosa oggettiva che sfonda ogni barriera critica e si installa prima di ogni difesa. Se viene applicato alla scena per quella che è la sua vera natura, e cioè come figura che si cancella mentre si forma, ciò che si produce non è più il luogo spazializzato, graficizzato e territorializzato della messa in scena ma il regno virtuale degli affetti sonori e delle singolarità. Ciò che si ascolta diventa quello che non si ha avuto il tempo di vedere, perché il suono è "il timbro che marca l'immagine con il sigillo dell'istantaneità"<sup>4</sup>

### 2.1.2 Isole di suono in un oceano di silenzio

*M'è sempre parso che la musica dovrebbe essere soltanto silenzio, e il mistero del silenzio del silenzio che cerca d'esprimersi. Prendete, ad esempio, una fontana. L'acqua muta riempie i condotti, vi si accumula, ne trabocca, e la perla che cade è sonora. Mi è sempre parso che la musica dovrebbe essere solo il traboccare di un gran silenzio. [Yourcenar]*

Tutti i fenomeni uditivi (suoni verbali/non verbali, borborigmi, rumori prodotti dal movimento del corpo o della macchina), presenti all'interno dello spettacolo, si contestualizzano essenzialmente come monadi, cellule sonore concrete<sup>5</sup> e autonome, che compongono un puzzle acustico fondato sull'alternanza silenzio-rumore e sulla tecnica musicale del contrappunto<sup>6</sup> o del mancato rapporto di correlazione suono-immagine.

<sup>1</sup> Nell'ottica di Paul Zumthor, da cui il termine è stato mutuato, il vocema costituisce "la pura immanenza dell'universo con cui siamo alle prese" cioè tutti i rifiuti della trascendenza. Cfr. Paul Zumthor, *Poesia dello Spazio. Nuovi territori per una nuova oralità*, in *La taverna di Auerbach*, n° 9-10, 1990, pp.3-15.

<sup>2</sup> Nella visione raffaelliana l'attore «non è più colui che deve farsi carico del personaggio, ma [...] una figura completamente allargata, con i confini che escono da ogni forma di determinazione, necessità, intenzionalità. Gli attori non sono là per oggettivare una figura, [...] salgono sul palcoscenico con il loro soma-sema [...] invocando la potenza della letteralità delle forme che riposa in se stessa. Per fare un esempio pratico, quando ho messo in scena l'Oresteia Clitennestra, che etimologicamente significa la "grande signora", era interpretata da una donna di duecento chili; ecco, questo rapporto brutale, onesto e oggettivo intendo per scelta letterale.» Cfr. A. Pirillo, *conversando con* www.cultureteatrali.org.

<sup>3</sup> C. Serra, *musica, corpo, espressione*, cit. p.17

<sup>4</sup> M. Chion, *L'audiovisione suono e immagine nel cinema*, cit. p. 65

<sup>5</sup> Non manipolate

<sup>6</sup> Nella terminologia della musica classica occidentale, si chiama contrappunto il modo di scrittura secondo cui le differenti voci simultanee devono essere seguite ciascuna nel suo svolgimento orizzontale, coordinato con quello delle altre voci, ma individualizzato.

[Titolo](#) | Definizione di un corpo sonoro: reificazioni delle emozioni

[Autore](#) | Romina Marciante

[Pubblicato](#) | «Sciami» - [nuovotromadeinitaly.sciami.com](http://nuovotromadeinitaly.sciami.com), 2016 | Romina Marciante, *Voci e Vocemi. L'Amleto della Societas Raffaello Sanzio. Un'analisi attraverso il registro sonoro*, Tesi di laurea in Arti e scienze dello spettacolo, Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze umanistiche e Studi orientali, Sapienza Università di Roma, relatore, Prof. ssa Valentina Valentini, corr. Prof. Stefano Locatelli, aa. 2011-2012, pp. 53-71

[Diritti](#) | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) | pag 2 di 5

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

La consistenza del registro sonoro, istituitasi attraverso il concatenamento discontinuo di eventi sonori tra loro molto eterogenei — presenza di forme linguistiche iterate o frammentate, di canti, di urli, di vocalizzi, di molteplici segnali di disturbo (colpi di pistola, detonazioni, accensioni di motori) e di un'azione performativa non funzionalizzata (cadute, percosse, calci) che insieme ai numerosissimi altri suoni emessi dal corpo (schiocchi della lingua, rutti, sputi) funziona, in relazione all'immagine, soprattutto come elemento di punteggiatura —, intrattiene, infatti, con la partitura visiva rarissimi momenti di sincronizzazione, soprattutto al livello degli spari e dei tonfi.

La tonica<sup>7</sup> del paesaggio sonoro così come la figura di inglobamento unificante dell'immagine è costituito dal silenzio il quale non si accampa sulla scena come “un'interruzione del flusso sonoro”, ma come una *texture* brulicante di tanti piccoli suoni (il ritmo non cadenzato dei passi) un mormorio discreto, un limbo retrocesso al margine dell'udibilità da cui il suono singolo si staglia quando assume spessore e si erge per irrompere nello spazio. Messo in relazione con la specificità di questo spettacolo, il silenzio manifesta tutta la sua portata - sia ontologica che drammaturgica - e si attesta per quello che veramente è: non soltanto lo spazio che accoglie la realtà vivente del suono e che la fa vivere, rappresentando il suo compimento nel tempo, ma anche l'espedito costruttivo che organizza la dinamica strutturale dell'opera. In *Amleto la veemente esteriorità della morte di un mollusco* il silenzio funziona sia come sfondo, materia indeterminata su cui i segnali disegnano i loro tragitti, che come fattore d'intelligibilità del suono; sia come fondale che traccia la delimitazione acustica dell'ambiente che come sistema di raccordo tra i vari eventi sonori; sia come marcatore di ciò che conferisce alla scena la sua vitalità interna che come meccanismo di sottolineatura dei timbri e delle sorgenti del suono. Elevandosi a nota identificativa dello spettacolo, a dispositivo espressivo che acutizza la tensione sensoriale, evidenziando tutti i passaggi di tono di registro o di timbro che si creano all'interno del dramma oppure i momenti di sospensione, di attesa o di sorpresa, il silenzio non si coniuga mai come un concetto puramente negativo perché, più che assenza di suono esso “è il negativo di un suono che si è sentito prima, cioè il prodotto di un contrasto”<sup>8</sup>

Al polo opposto rispetto al silenzio ma arroccato contro di esso in una posizione che è più di specularità che non di antinomia, troviamo l'altra nota dominante dello spettacolo, cioè il rumore. Il rumore è il contrappeso drammaturgico del silenzio e al tempo stesso un evento, che insieme ad esso, si configura essenzialmente come dispersione della logica informativa, produzione di non senso, captazione dell'esercizio non formalizzabile del mondo, fenomenologia del dionisiaco.

Se vengono considerati secondo le loro caratteristiche oggettive e analizzati con strumenti tecnici adeguati (misuratori di ampiezza onda e sonogrammi<sup>9</sup>), il silenzio e il rumore apparirebbero, infatti, entrambi come linee rette continue, anche se il primo emergerebbe come assenza di segnale, pianissimo espressivo al limite della smaterializzazione, mentre il secondo come un segnale di disturbo che appare caratterizzato da un andamento di pressione non periodico e armonicamente molto complesso.

Il silenzio e il rumore si equiparano anche a livello ontologico perché tutti e due sono stilemi di situazioni originarie, voci che ci giungono confuse dalla confusione irregolare della vita e che rievocano stati di oblio e forme di attaccamento a pratiche non compositive. La differenza, se di differenza si può parlare, consiste in un unico fatto e cioè che il silenzio tenta di sondare l'inudibile, marcando il brusio mormorante di un mondo che non ascende all'oggettività, all'azione determinate di una coscienza, e invece il rumore, essendo la concrezione sonora della cosa, cioè una forza non sublimata, è ciò che aggrega l'immodulabile e che rimpolpa in un unico spettro tutto quello che è irregolare e aleatorio.

Differenze e affinità si riscontrano anche sotto il profilo più propriamente drammaturgico. Nell'ambito di questo contesto le corrispondenze reciproche, oppure le antinomie, emergono soprattutto in riferimento alla relazione che le due figure instaurano sia con la prospettiva creata dall'immagine (movimenti, azioni), sia con le dinamiche spazio-temporali o simboliche prodotte dai dispositivi della scena (rapporto con lo spettatore, con l'ambiente, con il testo e con l'illuminazione). A differenza del silenzio che si manifesta come un *continuum* per tutto l'arco dello spettacolo, il rumore appare confinato in determinati punti strategici e benché si muova anch'esso, come il silenzio, su un piano che è sorgivo, il rumore non verrebbe mai esperito come un evento che sfrutta l'opacità per auto-determinarsi come condizione sonora: spirale ininterrotta di chicchi vibranti, regrediti sulla soglia dell'inconsapevolezza.

Accampandosi sulla scena come un dispositivo che viene ritualizzato e che quindi interviene quasi sempre nello stesso modo (di solito abbinato al buio) e assolvendo sempre alle stesse funzioni (sottolineare il momento in cui l'azione raggiunge il *climax*) il rumore persegue, infatti, una parabola operativa che è opposta a quella del silenzio, perché più che alla

<sup>7</sup> 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 e in rapporto alla quale anche altre tonalità acquistano significato. Cfr R. M. Schafer, *Il paesaggio Sonoro*, Ricordi, Milano 1985;

<sup>8</sup> M. Chion, *L'audiovisione suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2001, p. 61

<sup>9</sup> Rappresentano due diverse tipologie di visualizzazione dei parametri del suono rispettivamente il primo grafico cioè lo spettrogramma misura l'ampiezza in funzione della frequenza mentre il secondo fornisce la distribuzione delle frequenze nel tempo. Cfr A. Cremaschi- F. Giomi, cit;

Titolo | Definizione di un corpo sonoro: reificazioni delle emozioni

Autore | Romina Marciante

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 | Romina Marciante, *Voci e Vocemi. L'Amleto della Societas Raffaello Sanzio. Un'analisi attraverso il registro sonoro*, Tesi di laurea in Arti e scienze dello spettacolo, Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze umanistiche e Studi orientali, Sapienza Università di Roma, relatore, Prof. ssa Valentina Valentini, corr. Prof. Stefano Locatelli, aa. 2011-2012, pp. 53-71

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

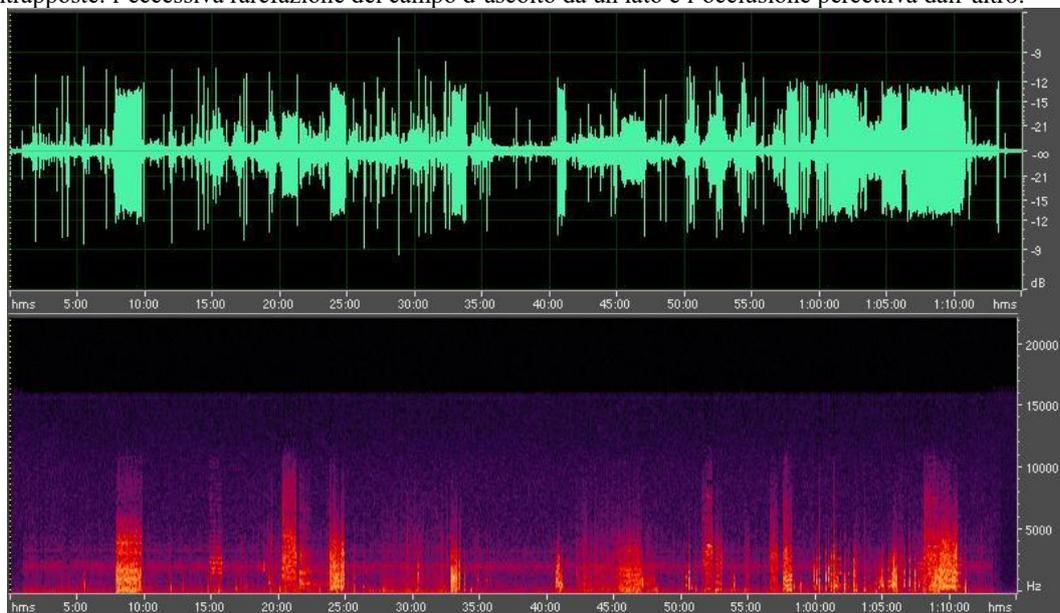
Numero pagine | pag 3 di 5

Lingua | ITA

DOI |

bidimensionalità, all'archetipo dell'inestesivo, dell'impercettibile, dell'invisibile, del "ritrarsi della coscienza dal mondo<sup>10</sup>", essa si associa, all'imprevedibile, al fragore, al "perturbante", ad "un'interazione, relativamente casuale con la cosa e con la sua concretezza". Se il silenzio era il dispositivo che permetteva l'irruzione del suono nell'atmosfera, il rumore finisce col diventare la sintassi di un evento in cui il suono emerge per connotare "l'irrompere dell'irrazionale" e tutto ciò che comporta un impatto acustico o visivo (la frenesia ad alta tensione che anima il passaggio da una stazione all'altra). Al contrario del silenzio, il rumore non elegge, infatti, come suo corrispettivo corporeo e come punto di contatto visivo con l'immagine, l'immobilità o la pausa, cioè uno stato di riposo, ma il *colpo* (tonfo/sparo) e la stereotipia; e se si insinua nella parola, ciò che esso produce non si equiparerà più allo stupore, all'essere attonito dell'innamorato, alla beanza inarticolata dei sensi, al grido introflesso della meraviglia, ma all'urlo e al registro intollerabile del sopracuto.

Una volta assunte, combinate insieme e fatte interagire come tonalità dominanti del paesaggio sonoro, tanto la figura del silenzio quanto quella del rumore proliferano come paradigmi che sospendono ogni forma di "intenzionalità ordinatrice", perché spostano alternativamente il baricentro della trama, intessuta dal suono, verso due soluzioni asimmetriche e contrapposte: l'eccessiva rarefazione del campo d'ascolto da un lato e l'occlusione percettiva dall'altro.



Il primo addensamento di magma rumoristico (dal 7° al 9° minuto) diventa, così come tutti quelli successivi (22:00/25:00-33:00/34:00-01:00/01:10), ciò che crea, la densità del silenzio che lo ha preceduto e che lo seguirà, mentre il silenzio e tutto il piano della magma sonoro sottostante, viene avvertito come una parte integrante dell'opera: un tessuto connettivo di riverberazione e di magnificazione dell'epifania rumoristica.

All'interno dello spettacolo raffaelliano il silenzio ed il rumore non si istallano, infatti, solamente per quello che sono e cioè come entità monolitiche, echi di pulsioni primordiali che stanno prima di ogni costruzione intervallare, ma anche e soprattutto come formule di "eteroplasia" sonora: principi alchemici di una sonorità mutante e auto-generante, che rifluisce liberamente, perché prescinde da qualsiasi tipologia di sviluppo organizzato.

Come in un torrente di bassa (silenzio) e alta marea (rumore) che fa coesistere - in un regime di giustapposizione paratattica - dinamiche di emissione opposte, velocità, altezze e intensità differenti, si passa da suoni dal carattere impulsivo (sparo, scoppi, tonfi) a forme timbriche flebili (voce); dalle sfumature estreme del pianissimo (mugolii, singulti) al sopracuto (urlo); da suoni acusmatici (scoppio, voci del coro) a suoni che non nascondono la loro sorgente; da effetti flanger a fenomeni di rumore bianco<sup>11</sup>; dai suoni dei passi, funzionanti come spazio di ascolto indiziale, a dimensioni ritmiche (la ninnannanna cantata ad Ofelia) che definiscono uno spazio sonoro identitario; da situazioni di ascolto che richiedono una vigilanza attenta (l'emissione debole della voce) a perturbazione frequenziali aptiche che performano il suono come una modulazione tattile.

Lo scopo è quello di creare un avanzamento del ritmo drammatico che proceda per "contaminazione affettiva", cioè non per processi di filiazione gerarchica (visione testocentrica) ma per "travasi simbiotici" (osmosi suono/voce-suono/macchina);

<sup>10</sup> C. Serra, *La voce e lo spazio*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 18

<sup>11</sup> È costituito idealmente da tutte le frequenze acustiche perciò si può dire che contenga tutti i suoni possibili cfr. A. Cremaschi-F. Giorni, *Rumore Bianco. Introduzione alla musica digitale*, Zanichelli, Bologna 2008.

Titolo | Definizione di un corpo sonoro: reificazioni delle emozioni

Autore | Romina Marciante

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 | Romina Marciante, *Voci e Vocemi. L'Amleto della Societas Raffaello Sanzio. Un'analisi attraverso il registro sonoro*, Tesi di laurea in Arti e scienze dello spettacolo, Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze umanistiche e Studi orientali, Sapienza Università di Roma, relatore, Prof. ssa Valentina Valentini, corr. Prof. Stefano Locatelli, aa. 2011-2012, pp. 53-71

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 4 di 5

Lingua | ITA

DOI |

non per “circoscrizioni d'identità” ma per campiture di “transfert non localizzabili” (l'urlo e il rumore percepiti come suoni non modulabili); non per modelli di evoluzione organica (di sviluppo narrativo) ma per sedimentazioni effimere (l'effetto di mascheramento<sup>12</sup> di un suono più potente su uno più debole); non per formazioni soggettivizzanti ma per coefficienti di variazione continua: la voce utilizzata come una rete mobile di relazione tra canto-rumore- gesto, oppure il silenzio che viene declinato come processualità molecolarizzata: stato di assoluto movimento.

Su un livello che diventa puramente uditivo, l'effetto che se ne ricava è quello di sentirsi sommerso da una coltre materializzata e ininterrotta di alienazione sonora (il silenzio come nucleo nebuloso dell'orizzonte percettivo) che viene di volta in volta diradata dall'efficacia perturbante del rumore: dall'esercizio estatico di un modello proliferativo non melodico che moltiplica le voci, creando un marasma polifonico, che è anch'esso, al pari di quello del silenzio, inafferrabile e sfuggente.

Emersa dal silenzio, modellata sulla flessibilità delle mescolanze e delle variazioni timbriche, costruita da *cluster* in continuo cambiamento, la consistenza del registro sonoro dello spettacolo *Amleto la veemente exteriorità della morte di un mollusco*, promuove un procedimento di scrittura, modulato sulla tecnica sperimentale dell'assemblaggio, che avanza sulla scena, portando avanti obiettivi specifici: comporre un'ellissi poetica che riverbera nell'instabilità intensiva di un tempo non cronologizzato; assumere il suono nella sua potenzialità impersonale, cioè come eccità, materiale espressivo liberato dalla forma, dispositivo capace di “captare le forze di in cosmo energetico, informale e immateriale”; tracciare una cartografia delle alterità espressive, istituendo un piano di immanenza sonora che è “sempre dato con ciò che si dà”, un ecosistema a-centrico e a-significante, una “macchina di coalescenza” “che fa percepire l'impercettibile” e non trasporta altro se non crescite e durate differenziali, stati di flussi o linee di fuga, la pulsazione viva, eterogenea, pluralizzata, vibrante della voce del mondo.

### 2.1.3 *Apnee discorsive e forme di ready-made sonore*

Così come non è assenza di suono, il silenzio non è neanche astinenza dal parlare e dal far rumore, ma sospensione del dire, astensione comunicativa, forma di belligeranza contro l'istituzionalizzazione della parola: rituale ostensivo di una voce non dialogica che si ancora sia ad un segno puramente linguistico (la voce come espressione della coscienza: addizione di segno e di discorso orale) che all'immanenza non articolabile del gesto sonoro.

Arroccandosi sulla scena come procedimento costruttivo antinaturalistico, la cui poetica si iscrive nel panorama delle estetiche simboliste, il silenzio, più che come principio smaterializzante, coreografia che sconfinava il suono nel campo dell'inudibile, funziona come strategia di reificazione della vita interiore: pratica che corrode il tessuto verbale del testo perché consente l'accesso allo spazio fisicizzato della parola, all'esegesi mistica, al nucleo prelinguistico della vitalità della vita, “al fondo stesso della nostra vita inespressa”.

Il silenzio si estende dal mondo dei sensi a quello della mente e dal momento che marca sia il discorrere autoreferenziale del soggetto che la dinamica non modulabile del soffio, sia l'alveo intenzionale della parola che campi di energia regolati da ritmi biologici, esso si staglia, sulla scena, come il massimo dell'esprimibile che si insinua nel detto. Il silenzio è l'impalcatura dell'incomunicabile, “il grebbo buio entro cui il chiasso del mondo precipita”, il paradigma che consente lo scambio tra le zone animate e inanimate (stupore) della voce, il climax drammatico di una parola irrepresentabile che dal regno della coscienza discende fino al gemito e al palinsesto indifferenziato delle *microparticelle vocali* (particelle elementari del suono nascoste al di sotto della parola)

Nell'ottica dello spettacolo *Amleto la veemente exteriorità della morte del mollusco* il silenzio è divenuta una figura dell'interruzione che agisce attraverso la pausa e la funzionalità di un procedimento linguistico che arresta l'emissione della parola. Contrariamente alla frase, che a livello semantico è ciò che costituisce la cellula primaria del discorso - un modulo di proliferazione del racconto drammatico - la pausa è il tempo non battuto, la strada spoglia che la memoria percorre<sup>13</sup>: non tanto un'area di transizione che consente i turni conversazionali, ma la breccia attraverso cui il meccanismo non dialettizzato del dire, costruito come scacco del sistema - segno di una forma che fa spazio al fallimento dell'organizzazione psichica - rifluisce nell'economia codificata del testo. Ma poiché la pausa viene utilizzata come una figura drammaturgica che ha la stessa valenza costruttiva del silenzio, essa non deve essere considerata semplicemente come un momento di stasi o come il luogo dell'anamnesi amletica<sup>14</sup> (rinuncia al senso esistenziale come superamento dell'icona data), ma per quello che veramente è e cioè come uno spazio immersivo: un “intervallo sempre teso che è insieme taglio<sup>15</sup>” e spinta all'autorivelazione.

Al polo opposto rispetto alla pausa si situa invece il *colpo* e l'altra forma di cesura che viene attivata all'interno dello spettacolo. Se la pausa, nel suo essere un espediente-dispositivo essenzialmente infra-linguistico, rappresenta il punto in cui il

<sup>12</sup> È un effetto psicoacustico per cui uno stimolo sonoro non può essere percepito non può essere percepito se è sovrapposto ad un altro stimolo di maggiore intensità

<sup>13</sup> R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere*, cit. p. 44

<sup>14</sup> Ibidem

<sup>15</sup> Ibidem

Titolo | Definizione di un corpo sonoro: reificazioni delle emozioni

Autore | Romina Marciante

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 | Romina Marciante, *Voci e Vocemi. L'Amleto della Societas Raffaello Sanzio. Un'analisi attraverso il registro sonoro*, Tesi di laurea in Arti e scienze dello spettacolo, Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze umanistiche e Studi orientali, Sapienza Università di Roma, relatore, Prof. ssa Valentina Valentini, corr. Prof. Stefano Locatelli, aa. 2011-2012, pp. 53-71

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 5 di 5

Lingua | ITA

DOI |

discorso o il suono raggiunge il suo grado zero, un livello di consunzione massima, il colpo rappresenterebbe al contrario il punto di spessore ossia ciò che in una sequenza emergerebbe con maggiore evidenza.

Sia nel caso in cui esso si declini come un effetto immediato di sincesi tra il suono e un impatto visivo (è il momento dello sparo), sia in quello in cui si costituisce come punto di sincronizzazione evitato (lo scoppio<sup>16</sup> come suono acusmatico: risonanza sonora di una scena che si nasconde alla vista) il colpo si verrebbe ad accampare, in ogni caso, come il fulcro verso cui tutto converge e a partire da cui tutto si diffonde

E se a livello drammaturgico la sua funzione, che è assimilabile a quella che ha l'*ictus* in campo musicale, consiste nella possibilità di dinamizzare lo spazio, dando l'avvio a una nuova sequenza audiovisiva, cioè ad un motivo attorno a cui il tempo può incresparsi oppure introflettersi, a livello simbolico l'evento impulsivo del colpo diventa la figura dell'istantaneità e del pericolo.

il colpo è un grande vettore scenico un indice di punteggiatura che struttura la dinamica ritmica del racconto ed è anche un segnale di disturbo che sul piano uditivo funziona essenzialmente come shock: spessore massimo di perturbazione emotiva. Associabile tanto a rumori di natura inorganica quanto a quelli di natura organica (tonfi) sia ai suoni segregatori (sputi) che ai borborigmi (ai rutti), il colpo si installa sulla scena come uno spazio vibrante che si apre allo schiudersi degli eventi. Insieme alla pausa esso diviene la figura dominante di un binomio come quello del silenzio/rumore che più che come espediente spettacolare è chiamato in causa per orchestrare una sinfonia in cui le diverse materie espressive (sonore, cromatiche verbali) sono in continua metamorfosi. Silenzio e rumore sono dispositivi scenici paragonabili sotto molti punti di vista; entrambi rifluiscono all'interno della verbalità ed entrambi sono necessari per dare respiro all'inesprimibile dello spazio psichico; entrambi si coniugano come principi desogettivizzanti che fanno arretrare l'attore dalla ribalta allo sfondo per poi recuperarlo come dimensione alfabetizzata di una coralità (la natura non ancora codificata) che soggioga e integra l'umano nel suo ritmo. Entrambi costituiscono l'ombra originaria del suono, ma mentre il silenzio - coincidenza di sensibile ed intellegibile - è la sillaba edemica, la parola pre-babelica di chi crea il mondo senza nominarlo, il rumore è la rappresentazione poetica della cosa: un oggetto da contemplare in sé; uno statuto espressivo non costruito che ha una presa immediata sia sul piano dell'immaginazione che su quello dell'esperienza. Il suo inserimento all'interno dell'evento spettacolare comporta un'operazione estetica che è analoga a quella effettuata dalle arti plastiche nei confronti dell'oggetto trovato, perché anche in questo caso si tratta di marchiare l'opera con la "semantica della corposità del mondo", con l'emblema dell'imprevedibile, del caso "dell'indomabilità del materico". «I rumori delle macchine – dice Romeo Castellucci, in una conversazione con A. Pirillo<sup>17</sup>, - sono pezzi di poesia, fantasmi microfonati [...] – che - nel loro furore (le macchine sono tout-court, tutte fredde e furiose, senza intervalli) si rapportano metaforicamente alla presenza-assenza dell'uomo. Secondo me sono forme di disagio che corrispondono ad una vera bellezza apodittica».

---

<sup>16</sup> I petardi vengono fatti scoppiare all'interno dell'armadietto per cui la fonte che determina la causa della sorgente sonora viene oscurata)

<sup>17</sup> Cfr. [www.cultureteatrali.org](http://www.cultureteatrali.org)