

(1993-2010)

1 dismisura

Non ci può essere nessuna domanda sulla voce. La voce stessa è una domanda: materia che ci trascende. Non ho mai scritto niente di specifico sulla voce. La voce è un insieme, può essere a volte la guida dell'insieme, ma non può prescindere da esso, dal suono interiore del corpo che a sua volta è dentro al suono. Il suono esis già, è indipendente da noi e siamo noi. Che immagine possiamo dare alla voce quando impressiona la nostra carne? A cosa siamo dentro? Non è difficile costruire un'immagine, e poi guardarla, quando se ne fa esperienza. Quando una voce ci attraversa, quella di un attore, di un cantante o anche di una persona che ci parla, spesso ne cogliamo la vibrazione ed è a quella vibrazione, a quell'autentico che tendiamo. La vibrazione ci modifica.

Nella voce trovo una sorta d'infinità, sono collegata al prima e al dopo. La voce è aria, mi porta fuori dal biologico. Come materia scenica è incandescente, smisurata: una materia alla quale sono dedicata, perché scaturisce da sola. Il mio corpo invece non lo sopporto, è finito, ha un perimetro, un'altezza che posso misurare. Ho timore di questa finitezza. Lavoro spesso nell'immobilità del corpo, è un'immobilità che dentro fremito, che da un momento all'altro può scoppiare, come un vulcano sonoro, una potenza che erompe come lava nella voce. Il collegamento è nel punto più basso della terra, ma il movimento porta verso l'aria. La voce è selvaggia, anarchica, estremamente mobile. E' la mia guida e la mia disciplina. Lei sa cantare. Ne parlo in terza persona, perché se la pensassi come un mio possesso, sarei già in gabbia, sclerotizzata. Perciò cerca di non tarparle mai le ali, come se si trattasse di qualcosa che mi vola dentro. Una disavventura vocale.

2 Ruh

Fino a sei anni ho parlato solo dialetto, l'italiano l'ho imparato a scuola come una lingua straniera. Mio nonno paterno aveva un'ossessione per le parole: che fossero quelle. Le scandiva e le pronunciava lentamente, quando uscivano erano macigni, si creava un vuoto sacro quando parlava. Ho imparato allora a distinguere le parole pesanti dalle parole leggere, le parole che feriscono da quelle che passano, e il silenzio dalla chiacchiera. In silenzio aspettavo che mi dicesse: "Ven a qué" (vieni qui). Su quel suono ho modellato la mia voce.

A vent'anni ho voluto dimenticare il dialetto per eccessiva identità, ma quando ho cominciato a fare teatro non avevo parole e le cercavo. Così sono tornata al punto di partenza, al nonno, alla campagna. Dopo tante letture e prove, avevo bisogno di ripartire da quello che conoscevo bene. Non avevo parole, se non aggrovigliate. Alcuni anni fa a Gerusalemme, seguendo le donne ebraiche che nascondevano tra le crepe dei mattoni del Tempio di Salomone i bigliettini con le loro preghiere, piegati tante volte fino a farne una pallottola, io

pensavo alla pallottola di parole che stavo masticando e alla segretezza d'un linguaggio che faticava a uscire. Non è che il mio dialetto è più bello di altri: è il mio. Ragiono tuttora in dialetto, pur parlando in italiano, il mio ragionamento è più chiaro organizzato e sobrio. Il romagnolo è duro e gutturale, così lontano dalle raffinatezze: esprime con forza le azioni, senza separarle dalle parole. Il dialetto è un vincolo che comprende gesti e i significati, raggiunge la crudezza delle cose. Potrei definirlo vento, ruh, ciò che precede la tecnica ovvero la lingua della comunicazione, l'italiano.

Le donne di Campiano, quelle che gli muore la parola in gola.

3 le voci degli altri

Ruh. Romagna più Africa uguale, 1988. A un segnale convenuto la luce si spegneva e i tre attori senegalesi Mor, Mandiaye, Has cominciarono a gridare parole in wolof, la loro lingua. Si apriva il sipario e la madre, custode del pozzo, che ero io, cominciava cantando in dialetto romagnolo una filastrocca che le nostre nonne conoscono bene perché la usavano per impaurire i bambini quando fanno i capricci: "Viene viene l'uomo nero, se non stai buona l'uomo nero lo sa". I senegalesi salivano poi sul palco cantando una nenia in wolof e io mi impastava con la mia voce.

Rosvita, 1991. La voce, la voce, la voce. Niente di più crudele, di più esigente. Un abisso. Com'era la voce di Rosvita? Quella delle sue "Sorelle", che insieme a lei recitavano i suoi drammetti? Com'erano le voci dei superiori, gravi e legnosi, grassocci e sorridenti, che magari una volta all'anno stavano ad ascoltarle? E la voce dell'imperatore Ottone, che anche lui sicuramente le avrà parlato, visto che Rosvita viveva in un monastero legato alla corte? Tutte quelle voci, perdute nei secoli, all'interno di quelle mura, mi risuonano dentro e non sono poi così diverse da quelle di oggi. Non sono io a ricrearle, sono loro che mi attraversano, che chiedono di uscire allo scoperto.

Mighty Mighty Ubu, 2005. A Chicago abbiamo lavorato con adolescenti di recente immigrazione dall'Africa che frequentavano la Nicholas Seen Hight School. Lì vengono 'formati' i ragazzi che partono per l'Iraq, africani arrivati da poco negli Stati Uniti, che faticano a parlare inglese e molti non lo sanno ancora: etiopi, somali, haitiani, nigeriani, ghanesi. Ma una passione l'avevano in comune: il rap. Questa è stata la porta attraverso la quale entrare in contatto con loro: da una parte l'*Ubu* di Jarry, dall'altra il rap. A me il rap non scattava il piacere subitaneo del ritmo. Durante le prove mi sentivo stonata, non riuscivo a condividere quell'alfabeto, mentre il Padre Ubu di Mandiaye era completamente a suo agio. Ho sentito che per dialogare scenicamente con loro dovevo come "oppormi", partire dalla vibrazione sottile e gelida propria a Madre Ubu che è bianca e straniera. Invece di ritmi a battito, percussivi, ho elaborato un'invenzione nella danza, vorticoso, a ritmo continuo, senza pause, facendo percepire la possibilità di un tempo musicale lineare.

Ubu buur, 2007. Le prove ci hanno mostrato un coro la cui forza è nella compattezza della lingua, del canto della danza, con percussioni suonate dal vivo. Ho ascoltato i rumori che provenivano, ovattati dal villaggio. Lontano, alcune donne stavano pestando il miglio con grossi bastoni. Asini e cavalli in cerca d'ombra vicino agli steccati. Affiorano alla mente immagini violente di miti arcaici, Diana e Atteone, Pan e le ninfe. Questi suoni, per noi inconsueti, modificano il parlare quotidiano e le tonalità della voce. Bisogna deglutire più volte prima di pronunciare le parole. Dovrò danzare alla rovescia e trasformare le microscopiche vibrazioni interne proprie del corpo e della voce di Madre Ubu, in una scossa subitanea, più vicina alle qualità dirompenti di Padre Ubu.

Cerco di far terminare i lavori di costruzione dello steccato facendomi aiutare da Bobo mentre perfeziono il ritmo delle frasi wolof. La voce di Madre Ubu è ancora un miraggio. Il mio altalenare le lingue è ancora tentennante negli attacchi delle frasi: penso in italiano, traduco in francese, solo il romagnolo va da solo, il wolof stenta. In più, il farmaco contro la malaria mi abbatte e il cibo la sera lo trovo davvero cattivo qui al residence. E la voce? Appena sveglia la voce non è la prima cosa che verifico come faccio di solito, che ne controllo la stoffa. Ora no. Per emergere, e intonarsi con questo clima e i canti degli adolescenti, la voce – che in genere lascio andare a suo piacere – richiede qualche ora di silenzio e movimento interno molto agiti, come se dovesse scaturire da qualcosa di duro, un'eco da polverizzare, qualcosa che lei fa "a granella". Marco mi incita a ripetere più volte le frasi in wolof, come una cantilena, un gioco sonoro e infantile, e i bambini cominciano a ripeterle con me, nasce un divertimento collettivo, ridono e ripetono, ridono e ripetono. Magnifico. Come certe giornate decisive, a Chicago, a Scampia, nella *non-scuola*, quando i dubbi si sciogliono e nascono le forme.

Ora con il wolof va meglio, ho inanellato le frasi del menù merdicino di Madre Ubu come se fossero una formula magica ripetuta automaticamente a rosario e così la voce si è arricchita di una vivezza che i giorni scorsi non possedeva. La lingua wolof abbonda di suoni gutturali e nell'emissione si tende a inghiottire le vocali con ritmo veloce e percussivo. Faccio del collo un tamburo, con le sonorità dei tamburi senegalesi: il tama e il djembe. Ma tengo ancora troppo lunghe le emissioni di certe vocali.

Chiusa definitivamente la struttura dello spettacolo, si decide di dedicare una giornata alle riprese di alcune immagini nella savana, di arrivare con anticipo per truccarci e vestirci con agio. Il 25 gennaio, verso le quattre del pomeriggio, intonando *Zamouna* al ritmo dei tamburi, danzando e cantando usciamo dal recinto. Padre Ubu e Madre Ubu davanti con l'ombrellino bianco di pizzo; Bordur e i soldati-ribelli con le loro mitragliette e i musicisti dietro. In pochi istanti si forma un corteo vero e proprio. Una processione bacchica. Forse perché vero atto teatrale è accaduto qui, con la parata nella savana, non so parlare dello spettacolo. Eppure il silenzio che si è creato in quell'ora bisognerebbe descriverlo, perché non somigliava a niente.

4 il corpo a pezzi

Succede, a volte, forse per pigrizia, che il corpo mi abbandoni e si comporti come un soldatino che richiede comandi e si sottoponga, inetto, alla volontà caporalesca del cervello. Allora sarà la voce a farsi guida e muovere il tutto. La mia voce non è un soldatino, è la fessura di una maschera e il sesso del suo desiderio, ch' sia essa Fari l'asino volante o Mèdar Ubu-calla o Titania spirito della notte.

Una voce da gufo che si sviluppa in tocco di ceramica e Mèdar Ubu si veste di grazia. Mèdar Ubu è musica organica alla matematica vitalità de *I Polacchi*, come lo è Alcina nell'architettura ferrea de *L'isola di Alcina*. Alcina è lingua di cane. Quella spugnosa, umida, postulante lingua di cane è la figura penzoloni di Alcina, presagio di morte. E sempre un pezzo, un pezzo per il tutto. E' la riduzione della figura a puri moti fisici.

Non ho mai pensato che la mia voce avesse un sesso, la mia voce non ha sesso, ogni volta è la voce di una figura. Ogni figura assume una sua propria materia specifica durante la costruzione, e più abbandona il proprio bios, più questa diviene cristallina e priva di sclerotica forma. La mia voce non è la voce di Ermanna non è importante. In scena non è importante Ermanna. La parola mi inginocchia il corpo, ha il potere di farm percepire l'intero. Così la musica del dialetto romagnolo, la sua miserabile località, sta fuori dalla forma, dal pulito, dalla civile domestichezza. Illumina prepotentemente ogni parola, anche la più moderna, rendendola somma lingua di morti, materica e dicibile. Non c'è nulla che io possa insegnare sulla voce. La voce non è un pezzo distinto dal resto, dalla vita. La voce poggia su un nodo così fragile, che bisognerebbe viverci dentro. Certo, si può lavorare sulla voce, come sui piedi, o sulle spalle. Forse, cantare in ottava, cercare di intonarsi : note precise, svenire con la voce e repentinamente schiacciare in un boato asinino, ecco, fare questo per ore e poi scoprire che qualcosa è accaduto, una certa vibrazione all'unisono, o tutti ci si è fermati allo stesso momento. Forse da lì può iniziare un lavoro sulla voce, nel percepire quell'attimo. E' nell'orecchio, nei suoi stretti condotti, che sta la voce.

5 boati asinini

Gianni Celati venne a vedere *Lus*, in un oscuro centro sociale a Ravenna: rimase colpito da quel monologo cantato in dialetto romagnolo, e quando decise di fare il suo film sulle "case che crollano" mi chiamò a recitarlo davanti a un branco di asini. Fui subito entusiasta dell'idea, e per il legame con l'asino, mio animale totem, e per la patafisica verità che solo gli asini possono essere un "possibile" pubblico per il teatro, oggi. S' fece il girato, anche se poi nel film non venne montato. Recitai *Lus* su una cassetta di frutta, il pennato in mano, gli asini in precedenza liberati vennero spontaneamente a far corona di respiri attorno a me. Mi ascoltarono in silenzio, e quando terminai, si allontanarono come se sapessero.

6 il chiodo in gola di Beatrice Cenci

Nei *Cenci* [1993] Beatrice uccide il padre con un chiodo e un martello. Ho provato per giorni a pensarmi con un chiodo in gola, conficcato tra le corde vocali, che si schiudono e si serrano come una vagina trapassata da un organo ferroso. Procedo per tentativi e arrivo alla costruzione di un monologo iniziale utilizzando una voce sottilissima, il collo si inarca, le parole escono in una continua deglutizione. Quelli che poi lo hanno ascoltato mi hanno chiesto: "Ma che cosa avevi in gola?". Non avevo nulla in gola, però per me lì c'era quel chiodo.

C'è un rumore sempre presente, ma che vive solo nella testa di Beatrice, il rombo del trattore, ossessivo, che le segna il ritmo. Non poteva che essere Marco Martinelli, Francesco Cenci. Ci siamo diretti a vicenda: il suo gregoriano e i miei balbettamenti, il suo equilibrio e il mio sbilanciamento, la sua fermezza e la mia corrosività. Marco, che ama così tanto la parola in scena, era d'accordo a misurarsi su un terreno diverso da quello suo abituale, a costruire una partitura scenica fatta principalmente di silenzi, di corpi, un clima da respirare. Poche parole e, *che fossero quelle*. Proprio come quando il nonno rivoltava la terra.

7 il collo di Fedra

Ippolito, 1995. Ancora una volta non ho parole, sono tutte dentro, sono due o tre, s'ingrossano ma non escono. Mi sono immaginata appesa. Fedra non parla all'inizio, quando vorrebbe farlo il respiro le muore in gola. Accende il registratore attaccato al suo collo, da lì usciranno una quantità di parole che porteranno Fedra a dire, a intonarsi con quelle, a oltrepassarle. E' annodata al suo tempo. Come ci sentirei un suono di clarone, oppure un suono di piva asinina. Si potrà? Fedra poi si mette in bocca le parole di Ippolito. Sprofonda ed è anche fedele al nodo delle sue labbra. Luigi De Angelis e Chiara Lagani mi hanno inciso il loop del miagolio mongolo. E' ipnotico, lo ascolto di continuo. Fedra, appesa, miagola di tanto in tanto seguendo il canto. Il palco è vuoto, dentro c'è solo lei... Cresce il canto mongolo, stacco brusco per l'entrata di Ippolito. E' come cavare le parole di bocca. Passare l'indice dentro la bocca, come quando si toglie un osso dalla gola. Il suono dei ventilatori. Formule (romagnolo come greco). Ippolito inizia i suoi 90 NIENTE (Artaud) arrivando all'afasia.

8 gli inguini di Bêlda

Lus, 1995. Gli inguini sono la forza dell'anima. Quelle parole di Alda Merini mi assalirono: erano gli inguini che dovevo toccare. Così creai *Rosvita* e *Cenci*. Ma il canto dove veramente gli inguini hanno suggerito la carnalità della voce è *Lus*. Il poeta romagnolo Nevio Spadoni da tempo seguiva la mia ricerca sulla voce e la rarefazione del romagnolo come lingua di scena. Mi parlò di un poemetto che voleva scrivere su una strega guaritrice, Bêlda, realmente vissuta all'inizio del nostro secolo a San Pancrazio, villaggio vicino a Ravenna. Mi chiese se poteva scrivere per me, lo accettai.

Ho costruito per la scena un piccolo altare formato da una pedana di legno di 2 metri x 2, e alta da terra 20 cm. Sopra la pedana ho posto un deambulatore di metallo cromato alto un metro e 30 cm. Al centro del deambulatore, che somiglia molto a una gabbia, ho saldato un tubo di ferro di un metro e 20 cm, e vi ho avvitato in cima un sellino di bicicletta, e mi ci sono calata sopra, con gli inguini bene appoggiati. In questo modo sono sospesa dalla pedana 60 cm, e canto sugli inguini per 40 minuti ora con voce di scimmia, ora di corvo, ora di lupo, trascinata dalla bellezza della lingua romagnola, dal suo nero.

La parola poetica pone sempre delle domande, modifica la voce e la vibrazione del corpo. La parola mi modifica e io divento un'eco. L'eco di quella parola, in quel contesto poetico, in *Lus*. Non penso mai a priori come potrei essere in scena. L'unica cosa decisa a priori per *Lus* era che il mio volto non fosse visibile, perché il volto di una strega deve manifestarsi al buio. L'unica visione era quella delle mie gambe nude che penzolavano. A un certo punto dello spettacolo la posizione si faceva terribilmente faticosa. Il tremolio delle gambe permetteva alle parole di diventare una fiammella. Corpo e voce non sono divisi, sono la stessa cosa. Carne, potremmo chiamarla così, è l'intuizione del sé in quanto parola e corpo insieme. Quando la carne affiora, con semplicità, allo sguardo degli altri, scaturisce la poesia. E questo vale per un attore come per uno scrittore. La scrittura poetica ti pone sempre la questione del respiro. Per questo leggo i versi a voce alta e mi piace respirare in relazione alla loro musicalità. Che cosa rende plausibile il dire? Abbiamo recitato *Lus* ovunque, in Italia e all'estero. Nessuno capiva, tutti capivano. Il romagnolo è per noi lingua di scena, un artificio nella ricerca della semplicità e della felicità del dire. Corpo e voce devono essere 'cancellati' perché possano poi riemergere nella sostanza. Da qui nasce la predilezione per la parola poetica.

9 il combattimento di Alcina

Ho impiegato quattro anni, molto tempo, per passare da *Lus* (1995) a *L'isola di Alcina* (2000). *Lus* era uno spettacolo fatto per una quarantina di spettatori che spiavano una voce farsi corpo. Nell'*Isola di Alcina* musica e poesia hanno la stessa centralità. Abbiamo chiesto a Luigi Ceccarelli, compositore di musica elettroacustica di creare la partitura sonora relazionandosi alla parola poetica. Abbiamo lavorato in tre all'azione scenica, con la regia di Marco Martinelli. Luigi componeva contemporaneamente a Nevio Spadoni, che componeva contemporaneamente a me. Un lavoro quotidiano, durato un anno, per costruire un'opera densa di cinquanta minuti, continuamente orchestrata da Marco, che passava da un linguaggio all'altro per garantire l'unità della scrittura scenica. *L'isola di Alcina* è un combattimento tra la poesia e l'architettura sonora, dove fondamentale è l'uso del microfono. Non è un lavoro fatto a tavolino, è la carne, il *cruor* di Alcina, dei suoi pensieri micidiali e assassini. Ceccarelli ha riempito la platea di casse di amplificazione perché il pubblico fosse assediato dal suono e dalla voce. Il microfono entra dentro il corpo come una sonda, non è una banale amplificazione della parola. *L'isola di Alcina* è un terremoto, con una scena bidimensionale e immobile. Ma

tutto si muove: la lingua, le parole, la musica. E' stasi in movimento.

E' la prima volta che adopero l'amplificazione, anche perché ho sempre pensato che la mia gola fosse il mio microfono. Tutto è cominciato pensando alla musica per l'*Alcina*. Ceccarelli ci disse che, se il rapporto con la musica doveva essere organico, come volevamo noi, non si poteva recitare senza amplificazione.

L'amplificazione non sarebbe servita a far sentire la mia voce, ma piuttosto sarebbe stato uno strumento adeguato ad essa: non l'avrebbe storpiata, bensì armata.

L'inafferrabile di una parola nel vuoto, la sua manifestazione eretica oracolante. Quella parola che si dimentica se non la si scrive subito, se non la si pronuncia immediatamente, perché è di tutti e non è tua. Ecco è questo che innesca Alcina. Alcina è muta come le pietre mute delle cattedrali. E se all'improvviso cominciassimo a sentire quello che hanno da dire, quello che hanno accumulato, secoli di parole, confessioni, pianti, scalpicii? Impossibilità di parole che abbiano senso, ammutolite in mattoni di cattedrali dove è passato il mondo. Alcina non sarà silente in un'aria leggera, ma mutismo compresso dentro un cubo dove nulla si manifesta oppure è costretto a esplodere in musica. La sensazione del bruciore del ghiaccio. E' qualcos'altro che agisce, è qualcun altro che dice, meglio, che canta.

Per noi teatro e musica non sono scindibili, ogni battuta è suono e significato insieme, ogni attore è a suo modo un musicista.

10 la scure di Isis

La mano, 2005. La voce è la carne, il tremolio della carne, è il movimento e la sua scaturigine. Danzare o restare immobili non fa differenza. Nei *Polacchi* frullo qua e là come una marionetta, ma non mi sento per questo "più in movimento" rispetto ad altri lavori. Nel caso specifico de *La mano*, ispirato al romanzo di Luciano Doninelli, la danza iniziale ha una qualità sinistra, precede un crollo di immobilità. Isis è un vivere al mondo senza se stessa, un'asimmetria tra esperienza e attesa, è tra pelle e pelle, quel 'dove' da cui muove la voce e il suo materializzarsi come movimento. Isis si affranca dalla musica per non bruciarsi. Con un canto addomesticato si "accorda" via via ai suoni sordi della scure, uno strumento che solo lei sente e che è l'azione che muove il tutto: Esegui contemporaneamente una partitura invisibile che si può solo percepire e una partitura scritta che tutti possono ascoltare. Una qualità della selvatichezza. Là dove Isis assume la voce del fratello, nel crollo vertiginoso in cui è caduto per seduzione dell'abisso, l'azione si inchioda e la musica spinge, scuote, riempie; là dove Isis tenta un corpo glorioso senza organi la musica abbraccia e si ritrae. La musica de *La mano* è un serpente con la lingua biforcuta. Alcina partecipa della durezza della pietra attraverso le sue ossa. E' una maga consapevole del potere della materia e della sua trasformazione, Isis invece alla materia soccombe, non può competere con essa e si distoglie nella danza per smaterializzarsi. Prepotente e immobile, Alcina è l'inferno, Isis lo attraversa, ci si è trovata, vi procede inerme roteando su se stessa,

immaginandosi in relazione alla musica celeste. Inevitabile il crollo e la sua rappresentazione. Più dell'ascolto del rock, mi ha soccorso il ricordo di un fidanzato che imitava alla perfezione le movenze di Robert Plant. In più c'è un essere stregati da quel cimitero di voci che questa musica ha indicato come inceneritore.

11 *lo stremo di Arpagone*

L'Avaro, 2010. L'uso del microfono a mano nell'*Avaro* è spudorato. Diventa sopruso vocale di un attore sugli altri che non lo posseggono, strumento di potere, trasfigurazione anarchica della "cassetta" colma di monete d'oro. Nell'immaginare lo spazio vocale di questo *Avaro*, Marco Martinelli ed io abbiamo lavorato sullo stridore, sul grattugiamento delle voci, sulla stonatura che gli attori producono come materia vocale. Costruendo Arpagone come corpo-microfono, ho lavorato (combattendo) in sottrazione con le voci altisonanti e prive di amplificazione degli altri attori e che si conficcano come proiettili ripugnanti nelle mie orecchie. Mi sono costruita un'immagine astratta di riferimento che ha subito chiarito la direzione vocale di Arpagone. Ho fatto precipitare la mia voce nello spazio della "cassetta", in quel cubo chiuso colmo di monete d'oro, seppellita sottoterra nel giardino e che mai si manifesta. Ho immaginato di far risuonare la voce lì, e lei si è ritirata, ha tolto ogni assenso. Nell'emergere come scoria da quel profondo buio, da quel perimetro senza aria e senza acqua che "brilla" per nessuno, si fa cieca. Il suo è un venir fuori nell'afasia, una voce che affronta la propria afasia, una voce alterata che si sdoppia in sfumature metalliche, una voce morente, quella di un ossesso onanista che ha la sfacciataggine di "farsi amplificare" il suo stremo vocale. Il passaggio della voce dalla "cassetta" alla "casetta" ha imposto un'immobilità corporea e deglutita del corpo di Arpagone che raramente si abbandona alla fluidità se non in repentini e goffi movimenti di vanitosa debolezza. Il corpo è nervo, rigido come l'asta metallica del suo microfono. Il passaggio dalla "cassetta" alla "casetta" esposta allo sguardo di tutti è l'unico soffio fluido che passa, ed è un attimo.

12 *la voce dell'anima*

Musica celeste. E' una pratica quotidiana di obbedienza al suono, di autenticazione del silenzio. Nessuno la sente – disse Abramo – perché la sfera celeste e i pianeti producono un suono così dolce e così piacevole che se lo sentissero, le creature tutte si scorderebbero di se stesse e lascerebbero ogni loro occupazione per seguirlo questo suono. Per seguirlo in massa nel suo percorso, da oriente a occidente.