

HELGA FINTER

*La voce atopica: presenza dell'assenza*¹

Tecnologie e crisi della rappresentazione

A partire dall'esperienza vocale di Antonin Artaud, il lavoro sulla voce nel teatro si è indirizzato a cercare ciò che manifesta la presenza del corpo in una voce. A partire dagli anni '70 però, l'utilizzo di media come il Microport, gli altoparlanti e più tardi i *sound computer*, i *vocoder* o i *sampler* – contribuiva invece a radicalizzare la rappresentazione dell'alterità che appartiene alla voce e alla parola: separando l'emissione della voce dal corpo stesso dell'attore è messa in crisi l'unità del personaggio. Ma Artaud, già prima dell'intervento di qualunque apparecchiatura tecnica, ci aveva fatto comprendere tale separazione, grazie al lavoro sull'intervocalità² che suggeriva di ricevere la voce a teatro come sempre già altro, plurale e senza un luogo definito, per cui si distingueva dalla dimensione virtuosistica dell'intervocalità attoriale. Mentre questi facevano comprendere la molteplicità delle voci della scrittura assumendo le parole secondo una verosimiglianza vocale, l'Artaud polilogo iniettava corpo in una scrittura che per la sovrapposizione di voci - parole, ne proiettava una utopia come rapporto ad altrettante voci e parole soffiate³. L'intervento di un apparecchio tecnico rendeva la voce straniata tanto quanto la parola: separandola dal corpo visibile sulla scena smontava la verosimiglianza del legame fra corpo e linguaggio e con questo la rappresentazione del personaggio in scena.

Oggi noi assistiamo ogni giorno, a una generalizzazione, manovrata dal commercio, di voci prive di qualsiasi sostegno di presenza fisica: sono infatti registrate o trasmesse con tecniche di telecomunicazione. Se l'intrusione di queste voci poteva ancora suscitare delle impressioni di una *umheimlich* di cui testimoniano alcuni testi della fine del XIX e dell'inizio del XX – ad esempio Jarry, Kafka o Benjamin – la voce senza corpo fisico ha, da qualche decennio, invaso il nostro quotidiano con gli eredi digitalizzati della telefonia, del grammofono, della radio, del magnetofono ecc. Noi dialoghiamo con queste voci, le sentiamo e le ascoltiamo, seguiamo le loro raccomandazioni nelle nostre attività di tutti i giorni, per esempio in macchina con i GPS.

Ci siamo adattati all'assenza fisica della presenza vocale. Se conoscessimo le persone che emettono o hanno emesso queste voci, esse sorgerebbero davanti ai nostri occhi interiori anche con il loro corpo fisico, oppure noi conferiamo alle voci sconosciute un'immagine corporea secondo delle regole implicite di probabilità e di verosimiglianza, secondo il loro

¹ Questo è il testo della comunicazione data al congresso "Effets de présence et effets de réel dans les arts de la scène et les médiatiques", il 5 giugno 2008 all'UQAM, Montréal, nel quadro del gruppo di ricerca "Performativité et effets de présence", iniziato da Josette Féral e Louise Poissant.

² Cf. H. Finter: "Mime de voix, mime de corps : L'intervocalité sur scène", in: C. Hamon-Siréjols/ A. Surgers (ed.), *Théâtre : Espace sonore, espace visuel*, Atti del convegno internazionale organizzato dall'Università Lumière-Lyon 2 18-23 Settembre, Presses Universitaires de Lyon, 2003, 71-87.

³ Cf. J. Derrida, "La parole soufflée", in: *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967, pp. 253-292; F. Helga: « Die soufflierte Stimme », in *Theater Heute*, 1982, pp. 45-51 (versione francese: *Entre clameurs et citations: La voix soufflée*, in *Spirales, Journal international de culture*, Paris 1982, pp. 43-46). Come la voce, anche la parola è soffiata ma quest'ultima non si limita soltanto ai discorsi, come aveva rilevato Jacques Derrida, ma tocca anche la voce, poiché ogni lingua prevede, non solo a causa della propria prosodia, una voce specifica, un respiro, un corpo, e questa voce è anche un elemento costitutivo del soggetto nella propria psicogenesi.

corpo vocale. Quindi gestiamo ogni giorno senza problemi l'assenza fisica di un portatore di voce, sostituendogli immaginariamente un'immagine corporea derivante dalla presenza del suono e del tono e della prosodia di quella voce.

Questo fenomeno della ricezione di una voce registrata o telecomunicata è abbastanza vicino a quello della ricezione della voce della scrittura. Se abbiamo frequentato da vivi alcuni scrittori o sentito semplicemente le loro voci registrate – come quelle di Gertrude Stein, Marguerite Duras o di Heiner Müller per esempio – quando leggiamo i loro scritti, possiamo sentire la loro voce allo stesso modo che quella delle lettere dei nostri parenti e amici. Per coloro cui tale frequentazione vocale manca, è lo *stile* degli scritti che ci fa immaginariamente sentire le loro voci.

Inoltre, perfino l'intrusione della tecnica nell'intimo delle voci non ci è più estranea: poiché nuove tecnologie modificano da molto tempo la formazione delle voci singolari: le voci sincronizzate dei film e delle serie televisive modellano oggi, per quelli che sono cresciuti con la loro presenza invadente, la prosodia e l'immagine vocale; le voci digitalizzate dei videogiochi modellano la segmentazione delle frasi e l'intonazione; la tecnica esercita da allora una influenza sulla presenza vocale, plasma delle voci articolate *live*.

Come dunque parlare dell'effetto di presenza di una voce registrata e riprodotta in scena? Questo effetto è condizionato dalla presenza della persona? Da quale elemento dipende? Ricordiamoci che a teatro certi testi drammatici sono per sempre legati nella memoria del lettore o spettatore a certi attori e per molti testi queste voci si sovrappongono. Ciò che crea la presenza in una voce sembra essere retto dalla *memoria* vocale e dall'*immaginario* che essa stessa sa provocare. Dato che l'impressione della presenza dipende dal soggetto singolare e dal suo ascolto, essa è perciò un fatto al contempo soggettivo e sociale.

La voce a teatro è sempre stata una voce elaborata da tecniche che permettono di attualizzare insieme questa memoria e questo immaginario. All'inizio è stata la retorica dell'eloquio vocale a cui si aggiunsero dopo qualche decennio delle tecniche di amplificazione e di trasformazione. Esse separano la voce, la rubano e la espropriano del corpo vivente trasformandola. Ma queste tecniche creano anche delle presenze cinematografiche⁴ attraverso dei *close-up* sonori. Tale presenza può essere *unheimlich* (Freud), oppure irradiare un alone di *aura* (Benjamin) secondo che susciti sulla scena l'apparizione di una prossimità dalla lontananza o di un allontanamento di quello che è vicino. La voce separata dell'attore è così messa in scena come oggetto di desiderio, questo *oggetto* che la pulsione vocativa (Lacan) insegue come l'oggetto perduto di un primo continente materno, ma anche di un primo corpo vocale fantasmatico.

Così l'unità convenzionale del corpo e della voce, garantita dalla presenza in scena dell'attore che certifica il *qui e ora* della sua rappresentazione, si fa rara nel teatro contemporaneo. Da ben più di sessant'anni gli assalti di un certo teatro d'autore hanno finito per metterne in crisi la nozione stessa di presenza: non solo messa in questione, dopo il 1945 dalle trasmissioni radiofoniche di Artaud, ma anche, venti anni dopo, dall'introduzione del magnetofono sulle scene da parte del Beckett di *Krapp's Last Tape* o di *That Time*, questa unità e il suo effetto di presenza sono stati scalfiti dall'evoluzione della tecnologia – l'invenzione del *Microport*, del *sound computer*, del *vocoder* o del *sampler* – a partire dagli anni '70, in un processo che permette di trasportare a teatro, contemporaneamente, l'occhio e la voce cinematografici con l'utilizzo delle voci acustiche⁵ da una parte e dei

⁴ H. Finter, *Das Kameraauge des postmodernen Theaters*, in C. W. Thomsen (a cura di), *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*, Reihe Siegen 58, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1985, pp. 46-70.

⁵ M. Chion, *L'audio-vision*, Paris, 1990; M. Chion, *La voix au cinéma*, Paris 1982. Trad. It., M. Chion, *L'audiovisione, suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2001.

grandi piani visivi e uditivi dall'altra. Nati da una sistematizzazione della separazione di corpo e voce in scena, questi principi estetici rispondevano alla separazione cinematografica di suono e immagine. Con l'aiuto dell'elettronica, l'estetica del *video-clip* fa la sua entrata, così come le voci sincronizzate delle *soap opera*, le voci elettroniche dei computer o i ritmi e le sonorità delle *play station*.

Il teatro reagisce e dà così delle risposte nuove a un fenomeno sociale di cui l'orizzonte della vocalizzazione e delle immagini corporali ideali è influenzato dai media. Drammatizza questi nuovi modelli mentre sviscera i suoi "habitus" vocali e corporali inconsci. Lo sguardo e la voce in quanto oggetto di desiderio sono proiettati al centro della drammatizzazione, modulando degli effetti di presenza già sempre tributaria di assenza: ciò che *Brace Up* del Wooster Group faceva intravedere dopo il 1991, si è realizzato con *Les Aveugles* di Denis Marleau: un teatro senza la presenza di attori è possibile con un dispositivo tecnico audio-visivo che fa appello alle pulsioni scopiche e invocative per suscitare la costruzione immaginaria di una presenza dell'assenza. Il teatro d'autore drammatizza oggi i desideri di udire 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 un miraggio. Una crisi della rappresentazione – dell'incarnazione, dell'incorporazione di una parola, di una voce altra in un corpo vivente – ne è il risultato in alcune scene, mentre altre enfatizzano la presenza di voci eccezionali adulate come quasi divine, quelle per esempio delle dive del canto.

Affronteremo questa crisi a partire da un fenomeno di cui da qualche anno possiamo osservare l'insistenza: la graduale scomparsa della voce proferita sulla scena a vantaggio della presenza sempre più frequente delle voci registrate. Se molti si accontentano di ottenere un sovrappiù di teatralità dal confronto di voci registrate e di voci emesse *live* – da Robert Wilson dell'*Orlando*⁶ al Pippo Delbono di *Questo buio feroce* (2007) – vi sono altri che relegano le voci negli altoparlanti e popolano la scena solo di corpi privati di parola, come per esempio Romeo Castellucci in gran parte della sua *Tragedia Endogonidia*. Il futuro sembra destinato ad accogliere un teatro senza attori, il quale si è appena manifestato con *Stifters Dinge* di Heiner Goebbels⁷.

Si potrebbe quindi dedurre la fine imminente del teatro. Oppure c'è ancora una scena fisicamente reale di fronte agli spettatori nella sala, vi sono ancora corpi in azione, siano pure inorganici; e durante una durata definita si effettua ancora una co-presenza fra scena e sala. Tali performance mi sembrano in effetti rientrare ancora nel campo del teatro, poiché proiettano su una seconda scena immaginaria un *dramma* – nel senso di un'azione concreta, anche se questa, piuttosto psichica, non avviene più a livello dei personaggi, ma è quella del dramma della percezione dello spettatore. Tale dramma è sempre generato da una dialettica fra presenza e assenza. Questo teatro procede inoltre dalla forza della voce, che, anche se registrata, mostra sua capacità di suscitare immaginariamente una presenza. Per analizzare questa e gli *altri* fini di tale teatro, accennerò per prima cosa all'effetto di presenza vocale a partire dalla voce del teatro psichico, le migrazioni fra corpo e linguaggio, le sue eterotopie, la sua teatralità, per interrogare la drammatizzazione delle sue origini ipotetiche sulla scena e discutere le poste delle nuove risposte che dà un teatro di voci registrate a questa crisi della rappresentazione.

⁶ Cf.r. H. Finter, "The Body and its Doubles: On the (De-)Construction of Feminity on Stage", in: *Women & Performance. A Journal of Feminist Theory* 18, Staging Sound, New York 1998, 118-141.

⁷ Spettacolo rappresentato al Théâtre Vidy-di Lausanne il 13 settembre 2007.

Presenze di voce

La presenza della voce è l'effetto di un'assenza, perché una voce singolare è prodotto di un rapporto con un altro multiplo: rapporto con la lingua e rapporto con un corpo che è esso stesso mediatizzato da un'immagine⁸. Quindi la voce è plurale. Ogni uomo, ogni donna ha diverse voci nella vita. Secondo l'età, secondo la situazione in cui si parla, ma anche secondo lo stato psichico e fisico, la voce cambia. La voce si modifica anche quando si canta o quando si grida. Suona diversamente secondo la lingua che è parlata. Chi parla diverse lingue sa che con ogni lingua il corpo cambia, perché ogni lingua presuppone un corpo vocale proprio.

Parlando francese, il mio corpo si alleggerisce, portato dal flusso di un'altra linea prosodica; invece si appesantisce quando parlo tedesco perché la sua prosodia mi impone di rafforzare la prima sillaba delle parole, di dare peso agli accenti; parlando italiano, il corpo diventa più espressivo, le vocali lo aprono, le "r" rotonde fanno sentire il fondo della gola e la resistenza delle corde vocali al fiato; la sua prosodia melodiosa lo avvicina più al canto e alla declamazione, e la presenza così esibita di un corpo gli conferisce un certo pathos. Il mio corpo vocale italiano è più teatrale che il mio corpo francese, anche più musicale, ma meno fluido di quello francese. Con l'inglese il corpo è di nuovo più in disparte, un corpo impassibile, *cool*, più sofisticato del mio corpo tedesco ma sempre non così elegante come il mio corpo francese.

Parlare molte lingue permette di giocare con il proprio corpo vocale giocandoci per fare l'esperienza dell'immaginario di questo corpo, della dipendenza della propria immagine dalla lingua parlata. Parlare altre lingue analizza il rapporto con l'immaginario del corpo vocale della lingua materna e permette di concepire altre modalità di corpo vocale. Se lasciamo per il momento da parte il problema dell'accento più o meno forte e della resistenza contro la prosodia di una lingua straniera, che segnala la presenza di un'altra lingua sotto la lingua parlata, se supponiamo però che tutte queste lingue siano parlate perfettamente, che la voce della nuova lingua sia ben appropriata, possiamo individuare delle caratteristiche della voce che attraversano tutte queste lingue, e rendono conto della sua specificità: sono *il timbro* e *il melos* personale. Questi due sono dei tratti rilevanti allo stesso tempo del *soma* e della psiche: il *timbro* è una prima impronta vocale differenziale, generata da un dispositivo di armonica; rileva delle costituenti fisiche – vi contribuiscono la forma della laringe, delle corde vocali e lo spettro ormonale del soggetto come anche delle costituenti psichiche, i modelli famigliari, sessuali e poi socio-culturali vi giocano in quanto modelli della differenziazione sessuale a cui si aggiungono più tardi dei modelli sociali e culturali; il *melos personale* è il secondo tratto distintivo: consiste nel ritmo e nella melodia del fraseggio risultante da una sottrazione dell'intonazione significativa: anch'esso è un fenomeno psicosomatico: è tributario della costituzione fisica del respiro, ma anche del rapporto psichico con la lingua essendo influenzato dai modelli famigliari e socio-culturali.

Nel più intimo, la voce è emanata dalla voce materna e da quella paterna della lingua. Dietro ciascuna voce, c'è il timbro materno e paterno. Antonin Artaud l'aveva esplorata in un esperimento che lo ha condotto al cuore della follia. Ma questo esperimento gli diede anche l'opportunità di ri-crearsi, di proiettarsi in un nuovo corpo vocale inaudito⁹. La voce

⁸ F. Dolto, *Le corps imaginaire*, Paris 1987; D. Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris 1998.

⁹ Rendendo testimonianza delle proprie radiofonie dopo il ritorno da Rodez: Cf. Helga Finter, *Der subjektive Raum*, vol.2, "... der Ort, wo das Denken seinen Körper finden soll": Antonin Artaud und die Utopie des Theaters, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990, pp. 127-143 (traduzione spagnola, *El espacio subjetivo*, Ediciones Artes del Sur, Buenos Aires 2006); H. Finter, *Antonin Artaud and the Impossible Theatre. The Legacy of the Theatre of Cruelty*, in: *The Drama Review* 41, 4 (T 146), Winter 1997, pp. 15-40.

può quindi essere concepita come *atopica*. È sensibile e fisica, prodotta da un corpo, ma allo stesso tempo non del tutto controllata e dominabile da esso, la voce è solo parzialmente controllabile. Dipendendo al contempo dal fisico e dallo psichico, oscilla tra corpo e linguaggio, senza ridursi completamente a uno dei due poli. Questo stato *tra-due* della voce, che lo psicoanalista Guy Rosolato¹⁰ aveva sottolineato già dal 1967, implica che la voce possa proiettare uno spazio sonoro delimitato da questi due poli. La voce è *intermediaria*, non è un media, non è uno strumento, non è un semplice organo. È invece un *oggetto transizionale*¹¹, che permette di esplorare nella psicogenesi un *corpo sonoro* primario, involucro sonoro in eco. Questa prima voce dà una prima immagine acustica non separata, la famosa *chora* – termine che Julia Kristeva ha ripreso da Platone¹². Già prima dell'immagine speculare dello stadio di specchio lacaniano, si forma presso il *parlêtre*, un'immagine del corpo vocale che sarà la condizione perché possa stabilirsi un *rapporto affettivo* con il linguaggio verbale che rimodellerà la struttura del soggetto alla terza tappa della psicogenesi¹³.

Risultato di un processo ancora incompiuto, la voce è vissuta nell'esperienza intima come legata a un'identità del soggetto cui conferisce immaginariamente le fondamenta per non dire le radici. Per un numero sempre più grande di persone esprimersi in molte lingue è diventato oggi un fenomeno quotidiano che pochi considerano tuttavia come una fortuna o una scelta. Abbandonare la lingua materna è invece spesso vissuto come un dramma. Il cambio della lingua, la perdita della lingua detta materna diviene per molti esiliati, spostati o migranti un'esperienza traumatica o causa di una crisi psicologica. A un livello meno drammatico, anche chi continua a praticare la lingua materna, fa un'esperienza analoga quando, per mobilità sociale, una prima lingua o un dialetto devono essere respinti: la voce della lingua ambita respinge allora la prima voce, affina gli accenti e le prosodie d'origine come per esempio per il francese, tedesco o italiano parlati al sud, trapiantati al nord. «È misero l'attore» sostiene Dario Fo nel suo *Manuale minimo dell'attore*¹⁴ «che non ha un dialetto come fondo della sua recitazione.», perché questo gli procurerà giustamente per l'affettività che vi è insita, la verosimiglianza di una voce ritenuta “autentica”.

Quello che ci hanno fatto conoscere alcune esperienze estetiche estreme fra le avanguardie del secolo scorso, è oggi il quotidiano di molti: vivere una scissione fra il vissuto intimo del corpo e quello della lingua. La lingua diviene allora come in Artaud un corpo estraneo, e William Burroughs più tardi scriverà che il linguaggio è un virus dello spazio – «language is a virus from outer space». Oggi gli fanno eco alcuni artisti nelle arti performative come Laurie Anderson che esplorano i molteplici corpi vocali sostenuti da tecniche digitalizzate.

Guardiamo dunque più da vicino questo teatro psichico da cui nascono le prime voci che danno basi di presenza per rispondere al paradosso ottuso dell'esigenza di una origine fissa o di un radicamento là dove vi è solo il processo ovvio di una pluralità di voci senza fondamento corporeo fisso. In seguito affronteremo le migrazioni di voci legate al plurilinguismo a partire da pratiche estetiche per liberarne diversi tipi di economia vocale in

¹⁰ Cf. G. Rosolato, *La voix*, in *Essais sur le symbolique*, Gallimard, Paris 1967; *La voix entre corps et langage*, in *Revue française de psychanalyse*, tome XXXVIII, 1, 1974, pp. 77-94.

¹¹ Secondo D.H. Winnicott, *Play and Reality*, Tavistock, London 1971.

¹² J. Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, Paris 1974, pp. 22-30.

¹³ Cfr. I lavori di D. Vasse, *L'ombilic et la voix. Deux enfants en analyse*, Seuil, Paris 1974 e di D. Anzieu, *Le moi-peau*, Dunod, Paris 1985; per un riassunto delle ricerche attuali cfr. M.-F. Castarède, *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris 1987.

¹⁴ Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino 1987, pp. 243-244.

quanto drammatizzazioni dell'origine della voce per affrontare infine con le voci registrate una decostruzione di questo desiderio di origine.

Voce del teatro psichico

Che funzione ha la voce nella psicogenesi di un soggetto? Secondo lo psicoanalista Didier Anzieu, per l'essere umano la prima voce è uno «specchio acustico», che gli dà un primo corpo vocale, un involucro sonoro, gli costituisce un primo «io-pelle» che è la condizione necessaria per la nascita di una voce della parola¹⁵. Così come ogni immagine di specchio dà una prima esperienza dell'*alterità*; ma questa resta incosciente a questa età *infans*, perché lo specchio acustico, proveniente dalla voce della madre, non è ancora vissuto come separato da lei. La prima voce del bambino introduce a partire dall'ottava settimana i suoni e le linee prosodiche della lingua parlata dalla madre. Il gioco con questa voce che produce delle ecolalie e balbettii infantili, la designa come «oggetto transizionale» (D.W.Winnicott) procurante una gioia che sublima le frustrazioni dell'assenza della madre e libera le aggressioni contro di lei.

Ciò presuppone tuttavia un taglio del cordone ombelicale vocale con la madre: ella lo favorisce giustamente attraverso il suo desiderio dell'Altro, udibile come traccia vocale nel suo timbro – in quanto sua relazione con la lingua e con il corpo – che fa capire al bambino che non si riduce a un oggetto di sua proprietà, che lei non lo inghiotte e gli dà un posto immaginario. Questo «ombelico della voce», che manca ai bambini psicotici, aveva portato lo psicoanalista Denis Vasse a situare l'anamnesi delle psicosi in un teatro psichico vocale. Per ricostituire la prima voce in quanto separata e allo stesso tempo in quanto oggetto di desiderio, irrintracciabile e mitico, Vasse aveva quindi ripreso nella sua esperienza clinica l'immagine speculare con una terapia di disegni. Dato che essa procura la seconda identità, separata in quanto sensibilmente altra, il lavoro analitico tendeva allora a modificare, a completare l'immagine incompiuta con l'ombelico mancante.

Riuscita questa separazione, la prima voce può divenire un continente perduto, allo stesso tempo minaccioso di indifferenziazione e promettente godimento. A partire da questa cesura si sviluppano i tratti caratteristici – il timbro e il *melos* – della voce futura, che riprendono i tratti dei modelli familiari, sociali e regionali e oggi anche di voci mediatriche per iniettarle, inserirle nella voce di una lingua, nella sua prosodia. Modelli che si inscrivono come altri nel rapporto incosciente allo stesso tempo con il linguaggio e con il corpo, designando con questo la voce come oggetto "a".

Ogni voce di un soggetto parlante è quindi fin dall'inizio una voce plurale fra corpo e lingua. Essendo senza luogo proprio, implica delle strategie di supplenza di questa origine assente, conferendole una base eterotopica, tributaria di un corpo o di un linguaggio. Questa drammatizzazione della voce, che traduce e dialettizza il rapporto fra corpo e linguaggio è reperibile nel parlare di ogni giorno come rapporto immaginario al primo corpo da una parte e alla lingua dall'altra. Essa si può manifestare per esempio come un *mélòs* che inietta la musicalità di una prima voce assente o come una sovrapposizione della prosodia di una prima voce su una seconda o una terza, quello che chiamiamo gli *accenti*. La pregnanza dei modelli mediatrici – spesso caratterizzati da un'assenza di *mélòs* o di timbro specifico – può invece favorire la formazione di voci *corporalmente neutre*, voci zombiche, fantomatiche, voci di spettri privi di effetti di presenza.

¹⁵ D. Anzieu, *Le moi-peau*, cit.

Eterotopie vocali e migrazioni di voci

Per fare un primo esempio di queste voci plurali vorrei evocare due voci che inscrivono nel tessuto vocale la traccia del dramma della migrazione. Queste due voci suggeriscono due spazi al contempo simultanei e divergenti; ognuna testimonia delle strategie psicologiche paradigmatiche per il nostro secolo, davanti alle costrizioni o davanti alla mancanza di costrizioni normative da parte dei loro specifici contesti sociolinguistici.

Il primo esempio risale a un soggiorno in una università del Midwest negli Stati Uniti, vicino Chicago. Da visitatrice neofita quale ero, mi ha colpito per prima cosa l'assenza di una regola manifesta di pronuncia dell'inglese americano, almeno nella vita di ogni giorno in cui pullulano prosodie e accenti di una quantità di lingue diverse che spesso coprono la voce, la prosodia e il tono dell'inglese-americano. La gran parte delle persone che parlano così si dicono con orgoglio cittadini americani, ma in tutte le conversazioni, non solo l'enunciato, ma anche la voce grida con una prosodia straniera e un *melos* ostentatore, un'origine perduta che si afferma in tale modo.

Da dove viene questa schizofrenia udibile nella voce? Mi viene in mente una nota del blog di Julia Kristeva, scritta sabato 20 maggio 2006: «Vi è un matricidio nell'abbandono della lingua madre; io ascolto, nei battiti del mio francese innestato, il cadavere ancora caldo di una memoria natale. Bulgaria, mia sofferenza»¹⁶. L'esiliato, l'immigrato porta con sé sua madre nella voce e la porta in quella di un'altra lingua, non solo con il *mélòs* e il timbro, ma anche con il ritmo e la melodia della sua lingua di origine. Questa voce può essere quella delle lingue, identificabili e sempre parlate, ma può essere anche quella di una origine lontana e perduta.

La voce di una donna nera, conduttrice di taxi di notte e nei giorni festivi, una di quelle madri nere alla soglia della povertà cui cercano di sfuggire con la forza di un lavoro duro e di una fervente pratica religiosa, mi aveva toccato particolarmente: Mary per l'esattezza non parlava, la sua produzione di voce era una specie di flusso vocale ininterrotto, era un *Sprechgesang* incantatorio che avvolgeva il suo corpo consumato e lo cullava con il ritmo sincopato di un canto, che come una ecolalia venuta da un passato lontano, copriva la voce dell'inglese e strutturava la sua produzione. Si udiva allora il jazz, il gospel della chiesa, un blues. Lei verificava con il suo corpo e il suo respiro l'ipotesi di Philippe Lacoue-Labarthe, secondo cui l'invenzione del jazz è intimamente legata alle lingue africane rimosse dagli schiavi neri¹⁷. La voce di Mary rendeva percepibile quale dramma il jazz permetteva e permette di udire: la voce rinnova il legame tra corpo e linguaggio, il cordone ombelicale vocale immaginario con la voce di una lontana prosodia africana che il Gospel e il blues hanno potuto inserire su un canto nuovo della chiesa o su una forma musicale nuova, per crearne una forma eterotopica: allo stesso tempo utopica ma partendo da una voce reale e concreta, il jazz è la proiezione di una prima voce perduta vissuta come primo corpo e la drammatizza come materno spazio sonoro. Anche la scrittura può proiettarla, in forma estetica, in stile, come testimoniano per esempio alcuni romanzi di William Faulkner o di Toni Morrison. Il rap californiano ne è la forma contemporanea, che afferma in un modo molto più aggressivo e pulsionale, una voce che reclama il diritto del suo regno e la volontà di sostituire, di vedere distrutta la voce della lingua dominante: con la sua fedeltà al corpo materno questa voce dice anche a livello sonoro la guerra che annuncia nelle sue parole. La troviamo a teatro per esempio con *The Gospel at Colonus* di Lee Breuer (1983), entra anche

¹⁶ Cfr. <http://kristeva.blogs.com>.

¹⁷ Philippe Lacoue-Labarthe, *Le chant des muses*, Bayard, Paris 2005, p. 32.

nella composizione delle opere per la televisione di Robert Ashley *Perfect Lives* (1983), *Atalanta (Acts of God)* e *Now Eleanor's Idea* (1993)¹⁸.

La seconda voce parla una lingua che posso identificare, ma che non capisco. E mi impressiona per una particolarità, che descriverò nel seguente modo: è estremamente dolce, i tratti prosodici della lingua sono come abbassati. Tuttavia odo uno spazio sonoro vuoto, come un vuoto accogliente fatto perché la voce della lingua, la sua prosodia possa congiungersi al respiro della persona che parla. C'è un timbro, dei suoni, una propria melodia, che non fanno parte della lingua, e che attendono l'incontro con la voce linguistica. È una musicalità che viene da molto lontano, come una preghiera, la voce potrebbe essere quella di un narratore che cerca di dar corpo a un passato lontano che scongiura.

Questa voce è quella dello scrittore israeliano Aharon Appelfeld, nato a Czernovitz come Paul Celan. La si può udire nel film di Nurith Aviv, *Misafa lesafa*, «Da una lingua all'altra» del 2004, che dà voce e parola all'esperienza del passaggio da una voce all'altra di nove persone – poeti, scrittori, cantanti – in Israele.

Scampato ai campi di concentramento da cui fuggì all'età di otto anni, Aharon Appelfeld ha dovuto, per sopravvivere, dimenticare la lingua di sua madre che era anche quella dei suoi assassini, il tedesco. Attraversando l'Europa dopo la fuga dal campo, entra in contatto con una moltitudine di lingue, ma non ne abita nessuna. Per imparare l'ebraico al suo arrivo in Israele nel 1948, si sforza di soffocare tutte le altre lingue, ma il dramma di una separazione dal vissuto del suo corpo e della nuova lingua si complica dal momento in cui comincia a scrivere in ebraico. Per trovare una propria voce di scrittura, si dà allora allo yiddish, la lingua della diaspora, disprezzata nel suo nuovo contesto, è la lingua dei suoi nonni, la lingua di quelli che aveva visto morire, è un cammino possibile verso quella sonorità nascosta e impregnata dell'affettività primaria della voce di sua madre e di suo padre. Lo scrittore ha saputo descrivere questa ricerca di una voce che potesse proiettare nella nuova lingua questa prima voce dell'infanzia in *Sippur chajim*, «Storia di una vita» del 1999. Nel film di Nurith Aviv, Appelfeld ne dà una versione succinta che si potrebbe riassumere così con le sue parole: «Un uomo che perde la sua lingua materna è infermo per il resto della propria vita.» «Noi [gli scampati immigrati in Israele] abbiamo scacciato tutto quello che era in noi, e su questa crosta, alla superficie della coscienza, abbiamo costruito un'altra vita, non legata al passato». «La lingua materna, tu non la parli, lei scorre da sola. Con una lingua acquisita, devi stare sempre in guardia. A volte mi sveglio con l'ansia che l'ebraico imparato con tanta fatica svanisca, scompaia».

Teatralità vocalica

L'inserimento della prima voce perduta nel linguaggio aveva potuto trovare nella pratica poetica una forma retorica istituzionalizzata con il verso, dove diventa l'ideale di una prima voce trascendentale comune, come per esempio l'alessandrino. Dopo la crisi del verso, è il verso libero, lo stile che riprende questa funzione di voce utopistica della scrittura per fondere il simbolico con l'immaginario e il reale in una particolare pratica vocale. Si tratta in questo caso di *proiezione* di una voce di scrittura che procede per inserimento della materialità di tracce pulsionali – verso interno, rime *semiotiche* (Kristeva) – nel simbolico. Queste tre modalità di *inserimento*, di *sovrapposizione* e di *proiezione* di voce saranno i modi di

¹⁸ Cfr. H. Finter, *Corps proférés et corps chantés sur scène*, in: Sémir Badir/ Herman Parret (a cura di), *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible*, PULIM, coll. Nouveaux actes sémiotiques, 2001, pp. 173-188.

teatralizzazione della voce da discutere partendo dagli esempi, tratti ora dalle pratiche estetiche contemporanee per descriverli come drammatizzazione dell'origine della voce.

Prima di affrontare degli esempi, vorrei ancora precisare il mio concetto di teatralità della voce. Abbiamo visto che vi sono sempre degli altri che parlano nella corporeità più intima di una voce. Inoltre, già prima di parlare una lingua, questa imprime alla voce dell'*infans* il suo corpo altro: le sue linee prosodiche – costituite dall'intonazione e dal ritmo della segmentazione significativa – strutturano il ciangottio prima che una voce del senso, quello della parola si installi del tutto¹⁹. L'apprendimento del linguaggio ristruttura lo spazio della voce in uno spazio diviso da due corpi vocali concorrenti: corpo vocale di godimento, corpo sensibile e corpo di lingua, di parola sottomessa all'espressione, alla comunicazione del senso, corpo del senso.

Questa concorrenza di voci, ogni cultura e ogni società la regola istituendo delle gerarchie e tracciando dei limiti dei rispettivi campi. Degli spazi specifici sono così riservati dal potere e dalle religioni alla voce del godimento, e la confinano in generale al campo delle arti e della musica²⁰. Nella nostra cultura logo/fono-centrica, la retorica che dall'antichità fino al XIX secolo ha determinato le regole dell'efficacia della parola pubblica, ha proposto anche nella parte chiamata *actio* o *pronuntiatio*, delle indicazioni per la proiezione di un corpo vocale verosimile. Elaborata dall'*actio* teatrale²¹, proponeva l'eloquenza come modello di iscrizione di un corpo vocale socialmente accettabile. La ricostruzione della retorica teatrale del XVII secolo in seguito ai lavori di Marc Fumaroli a partire dai trattati riferiti al campo dell'insegnamento, del foro e della scena²², mostra che il teatro non ha costruito solo un corpo di parola diverso a partire dai suoi testi in alessandrino, considerati come «prosa di teatro», ma che questo corpo corrispondeva all'idea utopica di un corpo di voce pubblica che rende verosimile il rapporto fra corpo e linguaggio.

Questa retorica dell'eloquenza, seguita nel XVIII secolo da una retorica dell'espressione, ha ceduto il posto dopo un secolo a una retorica dello psichismo a partire da un verosimile che rimpiazza il postulato d'una motivazione, rappresentata da dei segni attinti da un codice arbitrario o supposti rilevanti a un linguaggio 'naturale' del corpo, da una motivazione che attinge nell'intimo vissuto dell'attore. In questo modo essa perpetua il presupposto fisiognomico degli Antichi secondo cui i linguaggi universali del visibile e dell'udibile metaforizzano i movimenti nascosti dell'anima.

Roland Barthes aveva opposto a questa retorica, con il suo concetto di *grana della voce*, una corporalità vocale refrattaria al senso comune, esibendola non come il linguaggio e/o il testo. Per uscire dal mito di un'origine unica della voce – come voce di un corpo o come *phoné* di un logos – bisogna effettivamente prendere sul serio la sua insistenza sul *processo*: è il *rapporto sensibile* fra i differenti corpi vocali che fa scattare la teatralità giocando sulla relazione presenza/assenza. Ma allo stesso tempo si tratta anche di elargirla alla teatralità rispettiva intrinseca di questi due poli.

La teatralità del testo, quello che Barthes chiama «scrittura vocale», è una teatralità originata dal confronto tra la vocalità di una lingua e la prosodia di un testo messe in processo da una *transvocalizzazione* semiotica: l'immagine di corporalità sonora che un testo simile suggerisce, è senza origine, inlocalizzabile, perché prodotto dello spazio sonoro intermediario che il testo modella.

¹⁹ Cfr. Il riassunto delle ricerche in: Marie-France Castarède, *La voix et ses sortilèges*, Les belles Lettres, Paris 1987, p. 67.

²⁰ Cfr. M. Poizat, *L'Opéra et le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra*, Métalié, Paris 1986, *La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*, Paris Métalié 1991, *Vox populi, Vox Dei. Voix et pouvoir*, Métalié, Paris 2001.

²¹ K.-H. Götttert, *Geschichte der Stimme*, Fink, Munich 1998, p. 61 sg.

²² Cfr. le ricerche di Sabine Chaouche e d'Eugène Green.

Allo stesso modo, la teatralità di una voce emessa, generata dall'attrito di un'immagine vocale di corpo con il corpo di un testo, di una lingua e anche di una musica, non fa 'grana' rinviando a una immagine di corpo, se non producendo questa immagine a partire da uno spazio vocale. La materialità *sensibile* della grana permette quindi di comprendere la molteplicità delle 'origini' della voce e sovverte l'ancoraggio dell'immagine vocale corporale in una sola fonte²³.

Un altro attrito si potrà aggiungere alla grana, e metterà in gioco la seconda impronta singolare di una voce: il *mélос personale*: la teatralità generata dalla simultaneità del *mélос* personale con la prosodia e la metrica di un testo, è proprio un *brusio*. Ma al contrario della grana della voce, non rimanda al godimento di un corpo materno primario. In un testo del 1975²⁴, Barthes analizza il brusio prodotto dall'incontro di un testo e una voce in certe musiche post-seriali, certe radiofonie, ma anche nei testi di Guyotat e Sollers, come *l'utopia di un brusio della lingua* che fa capire un altro godimento, quello del senso.

Le impronte più intime e singolari di una voce, la sua grana e il suo *mélос* personale ritenderebbero così lo spazio della voce singolare fra i due poli del corpo e del linguaggio, senza che si sappia ridurre a uno solo dei due. Una teatralità analitica della voce, generata dalla sua grana e dal brusio creato dal suo *mélос* rimanderebbe allora allo stesso tempo al godimento del corpo e della lingua che costituisce il *parlêtre* (Lacan) come soggetto. Una polifonia contemporaneamente testuale e corporale caratterizzerà quindi questa teatralità analitica della voce, *una teatralità di voce e di corpo soffiati*.

Drammatizzazione dei miti dell'origine

Le esperienze della teatralità della voce si sono moltiplicate negli ultimi decenni al seguito delle esperienze di Artaud, ma anche di quelle della poesia concreta e delle musiche cosiddette contemporanee. Queste esperienze oscillano fra i due miti dell'origine della voce: quello della lingua come *phoné* e quello del corpo come entità fisica e biologica. Sperimentano la voce a teatro confrontandola con il suo altro – la musica, il rumore, la *phoné* prosodica e retorica – oppure facendo sorgere questo altro dalla sua assenza fantomatica. Ho potuto analizzare in molti aspetti queste vicende dalla fine degli anni '70 e rimando agli studi più recenti²⁵.

²³ L'interpretazione convenuta della grana della voce barthesiana, come traccia « materiale », induce Mladen Dolar, in *A Voice and Nothing More*, Cambridge /Mass. 2006 a rifiutare la teoria della voce di Barthes nel capitolo 3 di questo libro, come « completamente insufficiente ». Tuttavia individuando con Barthes questa « grana » come la manifestazione sensibile sonora del *rapporto* incosciente tra corpo e linguaggio, sottomessa all'immaginazione del singolo uditore, che può la cogliere in un ascolto flottante, ma comunque reperibile in tracce musicali, la "grana" è allora oggetto di una circolazione del desiderio, mai totalmente da fissare, ma altrimenti reperibile nelle tracce sonore.

²⁴ "Le bruissement de la langue" in: *Vers une esthétique sans entraves. Mélanges Mikel Dufrenne*, UGE 10/18, Paris 1975.

²⁵ H. Finter, *Texte, son et voix dans le théâtre de Heiner Goebbels*, in *Théâtres en Bretagne*, 12: *A haute voix*, 2001, pp. 25-28; *Mime de voix, mime de corps : l'intervocalité sur scène*, in C. Hamon-Sirejols et A. Surgers (a cura di), *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, PUL, Lyon 2003, pp. 71-88; *Intervokalität auf der Bühne. Gestohlene Stimme(n), gestohlene(r) Körper*, in H.-P. Bayerndörfer (éd.), *Stimmen-Klänge-Töne. Synnergien im szenischen Spiel*, Narr, Tübingen 2002, pp. 39-49; *Sprechen, deklamieren, singen: Zur Stimme im französischen Theater des 17. Jahrhunderts*, in K. Knabel (a cura di), *Das Schöne im Wirklichen – Das Wirkliche im Schönen. Festschrift für Dietmar Rieger*, Winter, Heidelberg 2002, pp. 81-91; *Stimmkörperbilder. Ursprungsmythen der Stimme und ihre Dramatisierung auf der Bühne*, in D. Kolesch, J. Schrödl (a cura di), *Kunst-Stimmen*, Theater der Zeit, Berlin 2004, pp. 131-141; *Cyberraum versus Theaterraum: Zur Dramatisierung abwesender Körper*, in C. Bieber, C. Leggewie (a cura di), *Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*, Frankfurt/ New York, Campus, pp. 308-316; *Le mystère de la voix de la parole*, in Claude Régy, *études et témoignages*, réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Les Voies de la création théâtrale*, vol.23, CNRS Editions, coll. Arts du spectacle, Paris 2008.

Vorrei portare l'attenzione sull'effetto di presenza prodotto dalle migrazioni vocali. Da sempre il teatro ha citato altre voci, spesso stereotipate come quelle della *commedia dell'arte* con i suoi dialetti che supponevano con i loro modi di parlare delle voci che determinavano dei corpi sballottati nella tempesta delle loro pulsioni. L'altra lingua era comica e aveva la funzione di far riconoscere l'origine del personaggio – Bergamo, Venezia, Bologna, Napoli ecc. Anche la commedia francese da Molière a Marivaux aveva introdotto la voce dell'altro, sotto forma di vernacolo, che serviva a affermare in ultima istanza la gravidanza del regno della norma. Queste voci con i loro grossi accenti e le loro “r” rollate potevano parlare di un corpo che il linguaggio poetico “sublime” iscriverà in lapsus nel testo stesso. Arlecchino diventava quindi cortese, il corpo e il desiderio rientravano come inconsci nel linguaggio.

Facciamo un gran salto e arriviamo al secolo scorso. Negli anni '60 il mito di una voce e di una lingua autenticamente del popolo ritornava sulla scena ad esempio con *Mistero Buffo* di Dario Fo. Era stato adattato al teatro con una lingua inventata partendo dai dialetti padani, ma anche dal francese e dal lombardo dopo il XIV secolo. Dario Fo lo chiamava *Grammelot* e gli attribuiva una genesi storica inventata anch'essa, ma che contribuiva a sostenere l'utopia di una lingua antifascista e la sua origine popolare²⁶. La voce era così radicata nel corpo mitico del popolo di cui Fo era il portavoce, ma allo stesso tempo non era più una voce vera e propria in quanto costituita da molti dialetti. Ci sarebbe molto da dire delle fonti a cui si riferisce Fo che sono in gran parte religiose e diventano in lui una sorta di bibbia buffonesca. Insomma, questa lingua inventata da Fo sembra realmente un corpo vocale poetico, sognato come fatto da tutti.

Questo mito politico di una voce e una lingua autentiche ha guidato poi altri progetti teatrali, che affermano, per quel che riguarda la migrazione da una lingua ad un'altra, un progetto politico multiculturale e interculturale. Peter Brook da una parte e Ariane Mnouchkine dall'altra ne erano i campioni durante gli anni '70 fino ai '90. Allora avevo analizzato il rapporto fra corpo e lingua prodotto da questo scontro di prosodie concorrenti del tipo: sovra determinandone, attraverso l'intonazione, gli accenti e le specificità fonatorie di una prima lingua, la seconda, proferita in scena, la voce non è più messa a profitto della produzione significativa del testo, ma la parassita designando un altrove: «Questo è il mio vero, autentico corpo vocale», proclama. Questo corpo si vuole prima di tutto etnico, per ipostatizzare una lingua-madre come origine. Ma questo accento straniero, traccia del rapporto con un corpo materno o comunitario fantasmatico può anche avere l'effetto di presenza in quanto testimonia del rapporto di un soggetto singolare con il corpo della lingua parlata.

Oltre l'origine: Voci registrate e scritture di voci

Riassumiamo: la voce produce un effetto di presenza con il suo *mélos* e il suo *timbro* che testimoniano del rapporto psicosomatico con il corpo. Produce un effetto di presenza con la sua *grana* e il suo *accento* che segnano il rapporto fra questo corpo e la lingua parlata. Produce un effetto di presenza con la sua *prosodia* che traduce il rapporto con il corpo del testo. Ogni volta, *la presenza è l'effetto del rapporto con una assenza*: quella dell'alterità, dell'Altro. Il mettersi in vista, esibire questo rapporto crea l'effetto di presenza. La voce che ha incistato l'altro, lo rifiuta e lo preclude, è una voce senza corpo: l'impossibile lutto della prima voce la rende depressa, depressiva;²⁷ se resta sotto l'influenza del corpo immaginario

²⁶ A. Pozzo, *Grrrr.....Grammelot, parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, CLUEB, Bologna 1998.

²⁷ Cfr. H. Finter, *Le mystère de la voix de la parole*, in *Claude Régy, études et témoignages*, riuniti e presentati da Marie-Madeleine Mervant-Roux, Les Voies de la création théâtrale, vol.23, CNRS Editions, coll. Arts du spectacle, Paris 2008.

che persegue in una ricerca pazza di corpo, questo rifiuto del corpo della lingua si manifesta come voce isterica che si sforza di dare origine alla voce in un corpo fisico immaginario; e se preclude l'Altro, anche il suo effetto di presenza ne patisce. Queste tre voci trasmettono allora solo il non rapporto o un rapporto isterico o perverso con l'Altro : e questo modo di rapporto si iscrive nel tessuto della voce – nel timbro, il *mélòs* e la prosodia – come da una parte assenza di desiderio dell'Altro con il lutto impossibile della prima voce fantasmatica, dall'altra come il suo rifiuto, in una ricerca isterica che reclama di fagocitarlo o come l'odio perverso che cerca di espellerlo.

La voce registrata aggiunge a questi effetti di presenza vocale anche il suo status di *impossibile*. La voce propria ci ritorna sempre come compiuta, irriconoscibile, straniera – già quella registrata del giovane Krapp testimonia delle aspirazioni di un io senza vita, morto a cui rispondono i rumori del vecchio corpo desiderante del protagonista presente. La voce registrata è proprio quella della morte, dell'Altro assoluto. Emessa in scena intacca il lutto dei morti, il lutto dell'utopia della sua presenza di voce ancorata in un corpo. Ma allo stesso tempo può anche come voce acusmatica mettere la scena sotto il regno di questo Altro, cacciato dal regime della presenza 'onnipresente' dei media.

Un aspetto diverso da quello della voce come oggetto di desiderio sempre già separato e perduto viene allora a galla: è quello della qualità di scrittura di questa voce rubata e soffiata. Jacques Derrida nel suo saggio *Signature, événement, contexte*²⁸ determina la scrittura per tre tratti pertinenti: l'impronta, la forza di rottura con il contesto e il suo potenziale innesto su altri contesti come anche distanziamento spazializzazione e la forza di separazione, dovuta all'improvvisa apparizione dell'impronta, con tutte le forme di riferimento "autonyme"²⁹.

Il trattamento della parola registrata o separata dal corpo a teatro può allora in effetti realizzare questa logica di scrittura sottomettendola allo stesso tempo a una dialettica teatrale della presenza/assenza. La ricezione dello spettatore vi si differenzia secondo il suo rapporto con questa scrittura sonora: la voce parlata registrata o separata dal corpo fa sorgere l'impronta, le sue impronte vocali come tanti grafemi; è tolta dal suo contesto antico e innestata su quello dell'attuale azione della scena e capovolge la presenza rompendo con tutte le forme di riferimento presenti. Ma allo stesso tempo questa voce registrata induce dalla situazione teatrale – indirizzo doppio alla scena e alla sala – la costruzione degli effetti di presenza nello spettatore che riceve quella parola come indirizzata a lui, tributaria del suo statuto acusmatico di voce nascosta di cui è invisibile la fonte. Lo spettatore allora collegherà quello che sente con quello che vede, e costruirà delle ipotesi di motivazione e di causalità. È il suo desiderio scopico che mette in scena quello che il suo desiderio invocatore può capire: così l'intelligenza sensibile dello spettatore mette in scena essa stessa le cose, tessendo e leggendo il suo testo audio-visivo allo stesso modo del lettore di *Igitur* di Stéphane Mallarmé³⁰.

Perché si faccia una simile lettura audiovisiva, bisogna che la voce registrata ,recitando un testo, manifesti dei tratti sensibili di un rapporto di desiderio dell'Altro; tratti che saranno allora percepiti come tracce di presenza: ci vuole corpo, cioè timbro, ci vuole *mélòs*, ci vuole grana e prosodia, forse anche accenti perché possa formarsi un corpo vocale che

²⁸ J. Derrida, *Signature, événement, contexte*, in *Marges de la philosophie*. Trad. It., *Margini della filosofia*, M. Iofrida (a cura di), Einaudi, Torino 1997.

²⁹ Una figura di stile, per designare la sostanza di una parola quando è citata o si denota da sé, esempio il nome automobile è femminile, la parola tavolo denota un piano poggiato su due piedi. In generale "autonyme" si mette tra virgolette.

³⁰ Cfr. H. Finter, *Der subjektive Raum*, Tübingen 1990, vol. 1, cap. 1.

susciti il desiderio dell'ascoltatore. A tal scopo, si presuppone che questi sia dotato di un udito sensibile e disposto a ricevere questa alterità.

La penultima produzione di Heiner Goebbels *Stifters Dinge* è per un tale teatro-scrittura per molti aspetti paradigmatica: per la prima volta l'artista lavora senza attori, senza che vi sia un'alternanza fra voci emesse *live* e voci registrate. Sono trasmesse quattro voci parlate registrate: la voce di un uomo – nella versione francese è di età media, quella di René Gonzales, nella versione tedesca è quella di un vecchio – legge degli estratti dei testi di Adalbert Stifter (1805-1868), scrittore austriaco della prima metà del XIX secolo, che, con prosa ritmata, fa delle osservazioni raffinate su dei cambiamenti impercettibili in una natura ostile; la segue la voce di Claude Lévi-Strauss che parla del suo disincanto rispetto all'uomo in *Tristes tropiques*, poi quella di William Borroughs che legge degli estratti da *Nova Express-Towers Open fire*, e quella di Malcolm X in un'intervista. Quattro voci che parlano due/tre lingue e che trasmettono frammenti di quattro testi diversi, hanno in comune il motivo della forza di distruzione dell'uomo e della natura. Queste voci si odono accompagnate e sovrapposte ai rumori generati dal funzionamento di macchine-sculture in azione; sono tre grandi cubi luminosi, incastonati in una griglia metallica che fiancheggiano il lato destro della scena rettangolare vuota, anch'essa formata da tre rettangoli e inquadrata da rotaie. Dal fondo della scena di un muro che collega cinque pianoforti meccanici con dei rami di alberi morti e uno schermo di proiezione sorgono inoltre delle musiche prodotte meccanicamente che intervallano le voci e i fruscii. Sono delle registrazioni di canti e di musica che inquadrano il tessuto sonoro delle voci e dei rumori. Risalgono a diverse epoche e civiltà: delle voci della Papuasiasia captate nel 1905 – una formula di scongiuro –, il secondo movimento del concerto italiano in fa maggiore BWV 971 di Bach, dei canti indiani dalla Colombia e un canto di donne greche in modalità cromatica rivolto agli esiliati e ai naufraghi. Le voci parlate, tanto presenti per loro timbro, loro *mélòs* e loro accenti caratteristici, ci guidano in questo universo senza la presenza di uomini vivi, a parte gli operai che all'inizio cospargono di polveri bianche i tre rettangoli di scena e azionano i rubinetti delle sculture per il "diluvio" iniziale. Sono le voci che focalizzano la nostra percezione in questo spazio in movimento e in azione, e permettono di creare delle coincidenze fra ciò che vediamo e ciò che sentiamo, a partire dalle parole e dalle frasi divenute potenziali significanti che incitano a cercare le loro analogie visive: davanti ai nostri occhi si dispiega una cosmogonia, ma anche un disastro ecologico. Le voci diventano allora sempre più spettrali; è una voce allucinata, una voce dopo il diluvio che lo commenta. Oppure è la voce del signore che, dietro la scena, la comanda, *her master's voice?*

Intervallate da canti e musiche dalle consonanze religiose, queste voci si rivolgono, con il loro scongiuro, il loro giubilo e il loro lamento a un al-di-là trascendentale, all'Altro assente. È un vero canto di lutto della nostra civiltà, ma è anche un poema audiovisivo che celebra in una bellezza sbalorditiva la nascita di un universo, di una civiltà. Un *theatrum mundi* post-umano, un universo dove il *dio fabbro* si è ritirato e dove l'uomo distruttore dell'universo non è più rappresentato o rappresentabile. Allo stesso tempo è anche il teatro di quello che di solito è inudibile e invisibile quando l'attore occupa il centro della scena e attira su di sé ogni attenzione. Dalle parole acusmatiche, dalle macchine in azione, dai canti e dalle musiche emesse dalle macchine, si crea in scena un altro universo, come da una macchina celibe. Questo universo altro è l'effetto della presenza delle parole e dei suoni invisibili che dipendono da un'alterità sottolineata da una parte dall'assenza di quelli che producono e dall'altra dalla presenza di quelle macchine visibili che producono immagini, suoni e azioni. Lo spettatore mette in relazione l'invisibile sonoro e il visibile, ordina nel proprio immaginario quello che l'artista aveva messo in relazione a partire dagli oggetti

(sonori) trovati: parole e canti registrati, immagini e macchine già esistenti che aveva ridistribuito in nuove relazioni, nuove azioni e inserito nel contesto della scena.

Questa performance delle macchine si condensa alla fine nell'immagine di una scrittura; la chiude la proiezione di una pagina dei *Cartons de mon grand-père III version* di Adalbert Stifter: sorge come proiezione luminosa sul rettangolo della scena delimitato da proiettori. Prima abbiamo assistito alla trasformazione delle acque che delle macchine versano sul rettangolo scenico: esse si dileguano in foschie e gelano in un mare di ghiaccio. Il muro dei pianoforti era lentamente avanzato verso gli spettatori, fermandosi per un lungo momento davanti a loro. Il macchinario teatrale salutava il pubblico prima di ritirarsi per lasciar posto al sorgere dell'immagine di una scrittura. Una volta che le voci tacciono resta solo ciò che le precede e di nuovo le suscita nella lettura singolare. Il messaggio, se ve ne è uno, è chiaro: la scrittura, è l'Altro assoluto. È essa che fa sì che questo inno alla presenza dell'assenza e all'assenza della presenza non si risolva in un canto funebre, ma in un inno alla bellezza?

Lo spodestamento degli attori delle loro voci li mette nella posizione di voci acusmatiche, onnipresenti, voci degli spettri della madre, del padre, di dio, della legge. In quanto voci di morti o di assenti senza rapporto con la scena recitata, esse non sono più la voce del fantasma del padre, perché Amleto non è più rappresentato in scena. Questa assenza del figlio sulla scena alleggerisce lo spettatore della pulsione mortifera di fissarla in una origina definita. Lui stesso può diventare Amleto e far scattare il suo desiderio. È questa assenza che crea la serenità che ai suoi inizi riusciva a incantare gli spettatori di Robert Wilson: un paradiso di voci *altre* liberate della pesante presenza fisica con i suoi tic, le sue nevrosi e le sue patologie. Noi disponiamo a nostro piacimento dell'immaginario di queste voci per tessere il nostro testo. Una scena dove il reale interferisce solo per delle materialità di senso – suoni, luci, acque, vapori, ghiacci – che permetteva di tessere una scrittura nello spazio. Questa decostruzione del desiderio di origine in una scrittura di voci fa sorgere una scrittura audio-visiva nello spettatore che procede dal modo del suo rapporto con l'Altro: le voci acusmatiche hanno l'autorità dell'antenato lontano – *Landschaft mit entfernten Verwandten* (Paesaggio con antenati lontani), è il titolo di un'altra produzione (2002) di Heiner Goebbels – anche perché sono voci di uomini, di scrittori, di un antropologo, di un politico, voci di osservatori della nostra civiltà. Ma il contrappunto del canto religioso o femminile, del fruscio della materia, della musica fa allo stesso tempo sentire come un riso di eternità una musica che annuncia una continuità infinita. La frenesia ripetitiva, *l'industria* della macchina provoca al contrario un riso bergsoniano che deride un'attività meccanica senza scopo, un'agitazione pulsionale vuota come il rettangolo della scena, perché è risibile non solo un meccanismo applicato a ciò che è umano, ma anche un meccanismo che lo scimmiotta.

In *Stifters Dinge* la crisi della rappresentazione è sollevata in una scrittura audiovisiva che chiede allo spettatore di tessere il proprio rapporto con l'immaginario e con il simbolico al modo di una teatralizzazione: è lui che fonda creando – *stiftet* – il rapporto fra le cose, come fanno la scrittura o la poesia. *Was aber bleibt stiften die Dichter* scrive Hölderlin alla fine del poema *Andeuten*: ciò che resta, è il poeta che lo fonda ridistribuendo le relazioni tra parole e cose. Lo spettatore è chiamato a seguirlo con il reale del suo desiderio – come il lettore fa con la scrittura che gli permette di udire e vedere.

Postscriptum

La scena vuota, l'assenza di attori viventi, può terrorizzare come il buco spalancato al posto di un soggetto che si suppone pieno. È lo spavento di un vuoto privato di ogni rappresentante dell'Altro in carne e ossa. Questa assenza oppone alla metafisica della presenza la forza di una scrittura che può aprire verso un'analisi del desiderio: questa

risposta alla crisi della rappresentazione ci trasmette il dubbio che un altro possa ancora prendere il posto della presenza del grande Altro. Ma ci dice anche che si può supporre di questo sapere solo la scrittura, la lingua perché prenda il posto dell'Altro, in ultima istanza – per l'agnostico come per il credente.

La bellezza di una scena che indica con il vuoto l'alterità radicale della voce e del corpo come quella del desiderio, ci può affascinare o gelare di spavento: solo l'amore della scrittura a cui presiede il desiderio suscitato dalle tracce di corpo e di affetto vocali ci lega a questa scena aprendo la nostra memoria e il nostro immaginario. Perché siamo noi, gli spettatori stessi che siamo da allora chiamati a incarnare l'amore del Verbo nella produzione della nostra scrittura audiovisiva che è la sua recezione. La vecchia scena ce ne proponeva invece, con la recitazione degli attori, dei rappresentanti di questo rapporto, di questa relazione amorosa. Essi incarnavano un desiderio in modo che lo spettatore trasferisse su di loro il suo. La vecchia scena era da questo punto di vista non solo un luogo di rappresentazione, ma anche di delega del desiderio, un luogo di inter-passività. Questa delega implica una fiducia, un credito. È essa che è in crisi nella crisi della rappresentazione. La deficienza ostentata dagli attori (e anche dai registi)³¹ per questo amore della scrittura, per questo desiderio che suppone il riconoscimento di una alterità che presiede alla parola e alla scrittura, rende urgente una riforma della scena. È in gioco la legittimità della delega. Una scena simile sarà a regime "post-cattolico", perché incredula dell'effetto di presenza reale di una tale rappresentazione. La nuova scena assomiglia però a quella protestante solo perché propone a ciascuno/a di assumere il suo rapporto con la scrittura, e da questo il suo desiderio. Questo presuppone una porta aperta per ciascuno/a all'Altro della lettera, alla scrittura. Dipende dallo spettatore se volere o se poter seguire questo invito della scena o se restare spaventato e/o affascinato, fuori, come l'uomo della campagna di Kafka, che aspetta tutta la vita il permesso del guardiano per varcare la soglia. Per restare nell'immagine: ogni riforma, e anche questa, susciterà prima o poi la sua contro-riforma. Non usciamo dalla rappresentazione, insisteva per tutta la vita Philippe Lacoue-Labarthe. Spiamo dunque i suoi segni premonitori nel tempo a venire. Ma intanto, un certo teatro rode la convinzione che solo la parola incarnata possa trasmettere l'amore della scrittura.

Strasburgo – Giessen, maggio 2008.

³¹ Nel teatro di alcuni refrattari allo spettacolo, come Carmelo Bene, Klaus Michael Grüber, Claude Régy, questo è esiliato.