

Voci soffiate, voci rubate, voci intervocali nel nuovo teatro americano

La venuta del nuovo teatro americano in Europa negli anni settanta, che prima si vedeva in Francia, dove vivevo all'epoca, confrontava lo spettatore a figure di un tipo completamente nuovo: il corpo sublimato da luci sofisticate, degli esseri enigmatici si muovevano sulla scena con movimenti e gesti precisamente cifrati, emettendo, il viso impassibile, testi o sequenze di suoni, ovviamente privi di ogni legame con i loro azioni corporali. A questa separazione fra testo e azione, si aggiungeva una seconda: l'origine delle voci, separate dal corpo da un micro, era incerta. E presto, da partire della metà del decennio, saranno inoltre trasmesse da numerosi altoparlanti, distribuiti nella sala. Queste voci non erano purtroppo, voci formate: ogni voce aveva il suo timbro, più o meno, appoggiato, il suo melòs proprio, accenti regionali o culturali. Un dire impersonale alternava così col canto e col grido.

Tre corpi erano allora proietti per una sola figura: un corpo fisico visibile, trasfigurato dal design della luce e un doppio corpo invisibile che era quello di un testo soffiato emesso in modo neutro, e d'altra parte, quello sensibile che sorgeva dalla qualità sonora materiale della voce.

Il rifiuto iniziale di questo teatro come "freddo" o "tecnologico" teneva conto della sfida lanciata da questo triplice corpo alla rappresentazione teatrale. Secondo la convenzione allora dominante, la voce dell'attore aveva il compito, di rendere verosimile il legame fra il testo assente e il suo corpo presente per rendere verosimile l'incarnazione di un testo; in altre parole, l'attore doveva garantire colla sua voce una finzione che originava il testo, assente, nel corpo presente. È quest'orizzonte d'attesa che fu in primo deluso dal nuovo teatro americano. Ma nello spesso tempo apriva lo spettatore a una nuova esperienza sensibile, incitandolo a esplorare la relazione fra percezione visiva e percezione auditiva: il raddoppiamento vocale della triplice figura: corpo fisico visivo, corpo del testo assente, corpo sonoro vocale, proponeva, infatti, a riflettere sull'atopia della voce intanto *entre-deux*, fatto intermedio *fra corpo e linguaggio*, secondo il termine del psicanalista francese Guy Rosolato.¹ Un ascolto

¹ Le prime teorie analitiche della voce rilevano di quest'epoca, cf. Guy Rosolato, "La voix", in: *Essais sur le symbolique*, Paris: Gallimard 1967; "La voix entre corps et langage", in: *Revue française de psychanalyse*, tome

del terzo tipo, diretto né verso il senso, né verso la pura sonorità, ma in sospeso, era chiesto.² Doveva permettere allo spettatore di rendersi conto di una moltitudine d'immagini sonore fra voce del testo, gridi e canti, fra testi e corpo. Lo spettatore poteva godere di uno spazio sonoro, di cui ogni emissione vocale proiettava origini virtuali. La voce sentita non era più soltanto quella di un testo proferito, ma anche quella di una pluralità di corpi vocali di cui lo spettatore poteva tessere relazioni o legami potenziali con i corpi fisici presenti sulla scena. Il personaggio divenuto proiezione di un soggetto in processo, allo spettatore stesso era dato il compito di riflettere a ciò che determinava la sua percezione propria: il desiderio di guardare, il desiderio di ascoltare e il desiderio di fare coincidere lo sguardo e l'ascolto in una parola, in un personaggio.

Così, col teatro di Robert Wilson, di Richard Foreman, di Lee Breuer, cogli opera di Meredith Monk o di Robert Ashley, e più tardi colle performances di Laurie Anderson e del Wooster Group, la teatralità della voce aveva fatto interruzione nella scena degli anni settanta. Durante un tempo abbastanza lungo, questo fatto restava inosservato, poiché ancora molti anni, la recezione di questo teatro si faceva soltanto col solo aspetto visivo, di cui testimonia il termine di *theatre of images* di Bonnie Maranca.³ Quest'oblio era ancora più sorprendente visto il contesto, in cui questo teatro teatralizzava la voce fra corpo e linguaggio per sovvertire le convenzioni del personaggio, del luogo, del tempo e dell'azione: Era un contesto della riflessione sul attore, dominato però solo dalle esperienze del gioco fisico: l'espressione del corpo doveva allora autenticare la sua presenza.

Quando aveva presentato nel 1980 una prima relazione, analizzando questo lavoro di teatralità vocale, l'avevo sommessamente alla questione: "La voce: via per il testo o testo di voce?"⁴ Questo teatro drammatizzava, infatti, l'origine della voce: dissociava il tuono dal suono vocale: l'intonazione e l'accento d'una voce di testo con la sua retorica espressiva erano separati dal

XXXVIII,1, 1974, 77-94 ; Roland Barthes, « le grain de la voix »[1972], in : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris 1982, 236-245.

² Roland Barthes, « Écoute »[1976], in: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris 1982, 217-230.

³ Bonnie Maranca, *Theatre of Images*, Drama Books New York 1977.

⁴ Cf. Helga Finter, « Autour de la voix au théâtre: voie de texte ou texte de voix? » in: Bruno Gentili et Giuseppe Paioni (éd.), *Oralità. Cultura, letteratura, discorso. Atti del convegno internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980)*, Florence: edizioni dell'Ateneo, 1982, 663-674, imprimé aussi in: Chantal Pontbriand (éd), *Performances, Text(e)s & Documents. Actes du colloque: Performance et multidisciplinarité: Postmodernisme, 1980*, Parachute, Montréal, 101-109; cf. aussi la version élargie et approfondie "Théâtre expérimental et sémiologie du théâtre: La théâtralisation de la voix", in: Josette Féral (éd.), *Théatralité, écriture et mise en scène*, Brèches, Hurtubise hmh, Ville de Lasalle, Québec, 1985,141-164.

timbro e dai suoni singolari delle voci emesse con loro melos e il loro ritmo specifico. Quest' opposizione fra il tono d'una parte, rinviando all'Altro dell' linguaggio, e il suono, d'altra parte, eco di un corpo singolare, permetteva di pensare – a l'opposto del contesto -, la possibilità di un corpo vocale intanto proiezione di un immagine corporeo sonoro. Come l'abbiamo visto ieri, anche questo suono, intanto fatto psicosomatico, era dovuto a una preistoria singolare di ogni individuo. Ci informa del suo rapporto al linguaggio, al corpo, e al genere – *gender* – mediante modelli parentali e sociali rispettivi. Come il tono della voce della lingua, anche il timbro e il melos di una voce, potevano essere *soffiati*, come lo aveva sperimentato Artaud.⁵ E intanto erano anche suscettibili di esser ripresi come citazione in un lavoro intervocale.⁶ Il teatro americano degli anni settanta ci insegnava allora, che la voce procede – come il corpo, di un'immagine. La voce, oggetto di desiderio, rinvia a un' immagine corporale sonora. Il teatro la drammatizzava come relazione all'immaginario di un corpo fisico, costruendo e de-costruendo vocalmente, l'ipotesi della sua origine. Da allora tecnologie, sono stato sviluppate per approfondire le esperienze iniziali di quest'epoca.

Le voci che sentiamo nel teatro sono oggi non soltanto soffiate da un testo o da altre voci, ma le voci sono inoltre anche rubate al corpo e trasformate per divenire voci citati, intervocali. Quest'ultime sono spesso voci parassitate e possedute da altre immagini vocali: Corpi di generi diversi da vista, sono confrontati a altrettanti generi di corpi vocali per interrogare e dislocare la pressione del proprio – l'identità di un personaggio che una società dello spettacolo esercita, imponendo immagini corporali audio-visive. In questa evoluzione, il potenziale significante, inviando al genere o all'origine etnico, fu di più in più sperimentato attraverso procedi di tecnologia sonora: trasformano la voce lui iniettando caratteristiche sonore di altre voci, o lui sovrapponendo l'intonazione di un'altra lingua o allora modificando la sua materia sonora digitalmente. Il teatro americano rende così sensibile l'origine vocale come l'impossibile di un desiderio, desiderio invocatore, al quale risponde una molteplicità di origini vocali potenziali.

⁵ Cf. Helga Finter, "Antonin Artaud and the Impossible Theatre. The Legacy of the Theatre of Cruelty", in: *The Drama Review* 41, 4 (T146, 1997), 15-40.

⁶ Helga Finter, "Mime de voix, mime de corps : L'intervocalité sur scène", in: Christine Hamon-Siréjols/ Anne Surgers (éd.), *Théâtre : Espace sonore, espace visuel, Actes du colloque international organisé par l'université Lumière-Lyon 2* 18-23 septembre, Presses Universitaires de Lyon 2003, 71-87.

La scena diviene il luogo in cui il desiderio di origine è frantumato in particole riflettendosi in un caleidoscopio di origini virtuali. L'uso di un'istanza di *acousmêtre*, una voce di provenienza invisibile, spesso inaudibile dal pubblico, rende effettivo nello stesso momento l'espropriazione della voce dell'attore mediante tecnologie sonore. L'*acousmêtre* è, secondo Michel Chion, una voce di cui l'emettente resta nascosto: crea un essere acumatico, dotato di onnipresenza, onnisapienza, onnipotenza e di una onnivisione. Riferisce all'onnipotenza del primo Altro, la madre, e in seguito, anche a dio.⁷ Nel teatro, fa rientrare il regista o il sound designer intanto maestro vero della voce e del suono di scena, essendo spesso nascosta al pubblico. È lui che trasforma le voci, le intercetta, le ruba e le ridistribuisce durante la rappresentazione. Prima di discutere questa evoluzione a partire di alcune produzioni teatrali, vorrei abbozzare alcuni presupposti teorici rispetto alla voce umana. Servirebbero a capire meglio l'impatto di queste innovazioni tecnologiche sulla concezione del soggetto umano rappresentato come personaggio o figura sulla scena.

La voce propria non esiste

L'atopia della voce che il teatro americano proponeva e propone, rileva della psicogenesi e dell'acquisto della lingua. Già l'esperienza quotidiana ci dimostra che ciascuno, ciascuna a voci molteplici. Secondo l'età, seconda la situazione in cui si parla, ma anche secondo lo stato psichico o fisico, la voce varia. Si modifica quando si canta o quando si grida. Suona in un modo diverso secondo la lingua che si parla. Parlare diverse lingue, permette di giocare con corpi diversi e fare l'esperienza dell'immaginario di questo corpo e la sua dipendenza dall'immagine di una lingua. C'è invece una firma della voce al di là delle lingue parlate, che è costituito dal timbro e dal melos personale. Loro rilevano simultaneamente del corpo fisico e psichico. Come lo avevo approfondito ieri, la voce è in un certo senso *soffiata*, d'una parte dalla prima voce materna, d'altra parte dalla lingua, alla quale si aggiungono le voci di genere scelto e quelle elette come modelli culturali. Così, voci dialettali possono essere importanti per il teatro, perché permettono di iscrivere un'affettività verosimile di prima voce in un dire al teatro, quello che p.e. Dario Fo esige.

Questo fatto, vissuto nelle avanguardie come drammatico, rileva oggi spesso di un vissuto generalizzato: la dissociazione fra prima voce e voce normativa del linguaggio fa concepire il linguaggio stesso, secondo le parole di William Burroughs, come "un virus dall'universo esterraneo"/*language is a virus from outer space*. Questo si vede nelle persone, parlando in

⁷ Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris, 1980.

primo un dialetto, ma anche negli immigranti, che avevano dovuto abbandonare la voce o lingua materna.

Questo vissuto della voce del linguaggio e del linguaggio stesso come un parassito, si rileva però anche in relazioni al corpo e alla voce linguistica in casi, elencati dalla clinica. La voce bianca senza intonazione del depressivo e la voce ambigua, alternando grido corporale immotivato e sequenze vocalmente ritenuti del paranoico, p.e., dicono il dramma della relazione alla prima voce materna che o la hanno incorporata - quello che lui impedisce una propria voce corporale - o che cercano allora di espellerla.

Maschere vocali

1. Drammatizzazione del rapporto al linguaggio

Tali voci sono utilizzate dall'inizio dal nuovo teatro americano in forma di *maschere vocali*: Così, ci troviamo e voci del parlare di afroamericani e voci firmati da un rapporto complesso al linguaggio in molte performances.

Qui riferisco per esempio alla *Letter for Queen Victoria* del 1974, in cui Wilson con il giovane autistico Christopher Knowles aveva esplorato i modi di dire fra grido e canto.

Separando la voce dal corpo mediante microport, il media significa per se stesso la voce come un fatto fra corpo e linguaggio, e i modi di dire come drammatizzazione del rapporto a loro.

Es. 1. *Letter for Queen Vittoria (1974)*

In un'altra produzione di 1977, *I was sitting on my Patio, this guy appeared and I thought I was hallucinating*, Wilson ci proponeva la performance dello stesso testo da due performer – lui e Lucinda Childs – in due modi di relazione vocale al corpo: la prima versione, detta da Wilson, faceva udire la voce come un parassito persecutore, la seconda di Lucinda Childs, come una voce- cisti, soffocando una potenziale relazione al corpo.

Es. 2. *I was Sitting on My Patio (1977)*

Qui si potrebbe anche citare il *Prologo allo sguardo di un muto* che metteva l'assenza di voce nel centro e con questo l'ambivalenza del linguaggio di gesti fra cura e aggressione.

2. Voci intervocali

Si ricorda nella prima versione dell' *Einstein on the Beach* di Wilson e Phil Glass del 1976 il giudice Samuel M. Johnson che raccontava in un modo di parlare dei afroamericani, delle donne di Parigi, sequenza abbandonata, nelle ultimi versioni per *political correctness*.

Lee Breuer ci proponeva nel 1984 con *The Gospel at Colonnus* tutta una versione dell'*Edipo a Colonnus* di Sofocle con attori e cantatori del Gospel sul modo di questa musica, influenzata dalle musiche e intonazioni degli schiavi, deportati di Africa. Il loro modo di rendere l'inglese americano è, infatti, firmato dalle tracce di una prosodia e voce materna rivoluta, che sorge attraverso le forme di musica come il jazz o il gospel. Nei due casi, i registi separano la voce del corpo mediante un micro, ma nello stesso momento, rispettavano il singolare di queste voci che proiettavano un corpo vocale affettivo, pieno di emozione sonora.

Es.3: Lee Breuer, *The Gospel at Colonnus*

Con la Wooster Group invece, p.e. con *Emperor Jones* e *The Hairy Ape* di O'Neill p.e., l'uso di voci da *black faces* le ritma secondo il modello del rap. La decostruzione del personaggio, specifico per l'estetica di questo gruppo, tratta, però, queste voci, firmate di etnicità, come un materiale d'immagini vocali, disponibile alla citazione intervocale dalla parte di attori. Qui le voci nere sono semplicemente concepite intanto retorica vocale. Il dramma, specifico e singolare dell'immigrazione, di cui rendono le tracce, sta fuori.

Es.: 4: Wooster Group, *Emperor Jones*

Voci rubati e trasformati

Considerando la funzione della voce nella psicogenesi del soggetto e nell'acquisto del linguaggio, il gesto della separazione delle voci dal corpo dell'attore, come lo troviamo nel nuovo teatro americano, si chiarisce in un altro modo: La voce, tecnicamente separata dal corpo, è, infatti, qui lontana di essere semplicemente un tributo all'entusiasmo tecnologico o alle convenzioni spettacolari. Libera un potenziale vocale significativa e può, inoltre, rilevare di una *politica* della rappresentazione del essere di linguaggio. Le sue tecniche rinviano lo spettatore intanto soggetto alla sua prima separazione vocale e criticano, simultaneamente l'attenta di identità che il teatro soddisfa in generale colle sue convenzioni vocali. Questa

delusione è invece tributaria della proposta di ascoltare uno spazio di voci con potenziali significanti molteplici, che permettono l'analisi della percezione propria dello spettatore.

Vorrei adesso, a partire di alcune produzioni teatrali, discutere la teatralizzazione dell'origine della voce, testimonia in prima di una drammatizzazione del genere vocale. La tecnica che alterna la voce dell'attore in diretto con la sua voce micro, registrata e distribuita mediante altoparlanti dal *sound desk*, la troviamo in molti spettacoli di Robert Wilson, dal '78, quando cominciava a collaborare con Hans Peter Kuhn. Per questo il suo *Orlando* è significativo su diversi piani.⁸ La voce rubata dell'attrice modula la sua presenza fisica perché lo spettatore, la vedendo lontana, la può sentire, p.e., tutto vicina grazie all'altoparlante o al contrario: la vedendo tutta vicina alla ribalta, la sua voce viene dal lontano del fondo della scena, quello che allontana anche la sua presenza fisica. Questi *close-up* e *totali* auditivi permettono di rendersi conto del cambio della percezione spaziale sotto l'influsso della percezione auditiva: Il qua e là della voce dell'attrice, migrando negli altoparlanti nella sala, sulla scena e fra sala e scena, crea un'aura vocale. L'attrice è vicinissima, anche quando il suo corpo fisico è lontano sulla scena.⁹ D'altra parte, l'alternare fra voce di micro e voce in diretta dà un peso specifico all'ultima quando è pronunciata senza media. Il caso citato di *Orlando*, contiene nella metà della performance una scena, nella quale Isabelle Huppert canta senza amplificazione del micro. E la scena in cui si rende conto di essere trasformato in donna, la sua voce fiacca è allora prova ironica del nuovo gender del protagonista Orlando.

Es. 5: *Orlando*

La modificazione digitale delle altezze di una voce di micro verso il basso, e il rallentare dell'emissione vocale, ossia il cambiamento della voce d'attore verso l'alto, doppiato di un'accelerazione del tempo, è bene conosciuto fin da *United States II* (1982) di Laurie Anderson. E una tecnica di proiezione del gender mediante la voce, che prima si faceva con voci di testa o voci di petto, colorando il timbro. Così nel brano *Difficult Listening Hour*, una voce bassa, dovuta al vocoder rende la presenza visiva dell'artista ambigua dal punto di vista del genere. La voce proietta un corpo sessuato, esplorato già da Meredith Monk nella sua *Eduacation of a Girlchild* di '73, in *Quarry*, di '76', o in *Recent Ruins* del '79.: con la sola voce, cambiando le altezze, il colore e il tempo attraverso la sola emissione, i suoi gesti vocali di glossolalie

⁸ Orlando, Théâtre de Vidy, Lausanne 1993, Cf. Helga Finter, "Der Körper und seine Doubles: Zur (De-)Konstruktion von Weiblichkeit auf der Bühne", in: *Forum modernes Theater* Vol11/1 (1996), 15-32; en anglais in : *Women & Performance* vol.9:2, 18. (1997), 119-141.

⁹ Cf. la définition de *l'aura* par Walter Benjamin.

proponevano un inventario d'intonazioni e di sonorità affettive che differenziavano già vocalmente, su un livello prae-linguistico, ragazze e giovani, donne e uomini.

Nella versione della *Nora* di Ibsen, *Doll's House*, Lee Breuer propone nel 2003 una trasformazione delle voci che segue una politica del gender rendendo apparente una lettura femminista del dramma. In una scena di casa di bambola, letterale, la voce di Nora, che recita Maud Mitchell, è spinta, dal *sound desk* verso l'altezza per accelerandolo come quella delle minimouse o biondine insipide dell'immaginario spettacolare americano. Usa questa voce quando s'indirizza agli uomini, doti di voci sonori stentoree, che spiccano con la loro taglia di nano. La voce rinvia qui a un *gender trouble* (Judith Butler) che si risolve quando Nora lascia con la sua parrucca bionda non solo il marito, ma anche la sua immagine vocale di corpo femminile. Nora ritrova allora una voce ferma, di gola, mentre gli uomini perdono nello stesso tempo la loro sonorità brillante, che significava la loro relazione al corpo maschile.

Es. 6: Lee Breuer, *Doll's House* (2003)

La trasformazione della voce crea qui una maschera vocale, supposta di nascondere e di alienare una voce di corpo 'naturale', ritrovata alla fine. Il gioco di maschere vocali proposto dal Wooster Group invece, ci fa sentire maschere auditive che presuppongono nessun proprietà vocale. Sugeriscono, infatti, il vuoto come costituente del soggetto. Così, in *To You Birdie (Phèdre)* dal 2002, la loro versione della *Fedra* di Jean Racine: Le repliche di Fedra (Kate Falk), di Ippolito (Ari Flialos) e di Teseo (William Dafoe) sono in gran parte detto nel microfono da un attore, Scott Sheppard, seduto al lato destra della scena con tre *sound designer* davanti un *sound desk*. La sua voce di micro è trasmessa mediante altoparlanti, dopo una trasformazione digitale delle altezze e del tempo secondo modelli vocali, che gli pervengono, trasmessi durante la rappresentazione, da diverse sorgenti, inaudibili e invisibili per il pubblico: L'emissione vocale di Sheppard lui può essere intimato da film degli anni trenta, pre-registrati; ma può anche essere diretta live dalle indicazioni, ricevute mediante cuffia dal regista, Liz Le Compte, nascosta nel pubblico.

Questa doppia separazione della voce dal corpo – quella dell'attore sulla scena e quella del dicitore del testo – fa sentire la voce di Racine, tradotta da Paul Smith in un americano familiare, intanto *alterità*. Ma non si tratta più dell'alterità di una legge simbolica o una norma poetica, ma di quella d'immagini vocali formate dalle convenzioni dello spettacolo e dei media. Le voci degli attori, emesse sulla scena, sono invece puntate da un dispositivo di gioco di badminton, il quale – come erede del *jeu de paume* – sostituisce con il suo ritmo e tempo

l'alessandrino evacuato. I suoni di questo gioco forniscono il ritmo obbligato formale che domina il soffio vocale e corporeo degli attori sulla scena. Lo spazio fra testo e corpi è qui occupato dai micro e dagli altoparlanti che sono i media delle voci. Le voci *live* degli attori come quelle dell'arbitrio dette in un micro seguono il modello di una gara sportiva che procura la cornice coreografica della messa in scena. Il canto, emesso alcune volte, quando la sventura di Fedra è evocata dalle sue serve, può allora anche citare musiche pop.

« Tutto lo spettro delle possibilità vocali rientra così, » come lo notava il collega Müller-Schöll nella sua analisi di questa produzione, « per via indiretta della trasformazione mediale sfogliando le potenzialità innate nella *Phèdre* di Racine”.¹⁰ La qualità della voce di Fedra, già indicata dall'alessandrino impersonale come *soffiata*,¹¹ è qui anche trasferita a quella dei principali protagonisti, per cui la tecnologia di separazione della voce dal corpo, crea uno spazio di voci soffiate secondo modelli vocali di media.

Nella Wooster Group, la voce è – come il corpo – materiale per gesti, presi da un inventario di media, e trasformati da loro. Il suo teatro drammatizza il processo della generazione delle voci per rinviare tutto desiderio d'identità allo spettatore stesso. Questa decostruzione estetica che esige dallo spettatore un lavoro di memoria, si ferma però, davanti a una nuova istanza, fornita dal dispositivo tecnologico: nel processo di decostruzione s'insinua un nuovo maestro, l'*acousmètre* della regista, invisibile per il pubblico. Liz Le Compte riprende qui il posto dominante del testo nel teatro d'altri tempi: quello del signore dietro la scena. La sua preponderanza non si ferma invece qui: La sua voce sostituisce non solo a quella di Racine, ma espropria anche quella degli attori. Onnipresente, onnisapiente e onnipotente come quella di una divinità, la sua voce acusmatica dirige lo spettacolo, fuori della vista e fuori dell'ascolto del pubblico. Questo potere del regista sulle voci, che è anche il potere dei *sound designer*, p.e. negli spettacoli di Robert Wilson, è il punto cieco di queste performances high tech.

Es. 7: Wooster Group: *To You Birdie (Phèdre)*

¹⁰ Nikolaus Müller-Schoell, „Lügen Tränen nicht? Ausdruck, Konvention Und Körper in der Wooster-Group-Produktion *To you the Birdie (Phèdre)*“, in: Anton Bierl, Gerald Siegmund, Christoph Meneghetti, Clemens schuster (éd.), *Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne*, Bielefeld 2009, 183-205.

¹¹ Finter, "Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalization of Voice". In: *Modern Drama*, vol. XXVI, 4 (1983), 510-517.

Con una tecnologia meno sofisticata, Richard Foreman aveva già negli anni settanta riflesso in actu su questo potere del regista, dirigendo gli attori durante la rappresentazione, a partire d'un *sound desk*, posto fra il pubblico nella sala: inviava loro il testo, registrato da lui sul magnetofono, perché lo ripetessero, loro chiudeva il microfono o ripeteva le loro frasi in eco per esplorare l'universo mentale di un testo, scritto da lui stesso, sondare le sue voci.

Foreman era allora in vista di tutti, era l'istanza determinante del ritmo, delle voci e dei suoni. Era l'autore che metteva in scena la sua scena mentale. Che cosa fa allora Liz Le Compte o che fanno i *sound designer* che trasformano le voci degli attori e suoni della scena in *their master's voice*? Occorre qui chiedersi, se la tecnologia, invece di contribuire a una trasparenza del modo di produzione di una rappresentazione, non conducesse anche a fare sorgere nello stesso tempo nuovi poteri nascosti e invisibili. La rappresentazione via tecnologie sonore, che propongono un'analisi della biopolitica del corpo e delle voci, ridotti alla loro immagine audiovisiva, celebra però nello stesso tempo il regno di questa biopolitica. Si potrebbe allora opporre al pessimismo ambiguo del Wooster Group, la forza di resistenza di voci firmate di un rapporto singolare al linguaggio e al corpo, firmate di un desiderio di soggetto che i teorici della biopolitica invece negano, facendo appello a una politica dell'affetto.¹²

¹² Per una critica della biopolitica cf. Marie-Luise Angerer, *Vom Begehren nach dem Affekt*, Berlin 2007.