



Nevio Gàmbula

# L'ATTORE SENZA RUOLO

Nel tempo dell'audience



ZONA





**ZU**  
ZONA  
per l'Università



*L'attore senza ruolo. Nel tempo dell'audience*  
di Nevio Gàmbula  
ISBN 978 88-6438-081-0

© 2010 Editrice ZONA, via dei Boschi 244/4 loc. Pieve al Toppo  
52040 Civitella in Val di Chiana - Arezzo  
tel/fax 0575.411049  
[www.editricezona.it](http://www.editricezona.it) - [info@editricezona.it](mailto:info@editricezona.it)

In copertina: Nevio Gàmbula nello spettacolo *Samuel Beckett, forse*.  
Fotografia di Andrea Mirenda.

Progetto grafico: Serafina - [serafina.serafina@alice.it](mailto:serafina.serafina@alice.it)

Stampa: Digital Team - Fano (PU)  
Finito di stampare nel mese di maggio 2010



«... *dell'attore senza ruolo, l'attore non conciliato*  
con la rappresentazione del personaggio  
e con l'identità linguistica del reale»  
Maurizio Grande



«Espone se stesso e niente altro. Non genera.  
Di fronte a lui nessuna continuità, ma un abisso»  
Jean-Luc Nancy





## INDICE

Prologo. Du fond d'un naufrage	7
PRIMA PARTE	9
L'attore come «essere fonico»	11
La voce recitante	12
L'attore è un poeta	25
Poesia è la voce	34
SECONDA PARTE	55
Cronache di teatro	57
Il corpo invasato. L'attore in Michele Perriera	58
La negazione teatrale di Rino Sudano	71
L' <i>Hamletmaschine</i> come gesto di radicale dissidio	83
Il teatro di narrazione	92
Carmelo Bene, o della critica dell'economia dello spettacolo	100
Passare la mano o spargliare? «La mano» del Teatro delle Albe	104
TERZA PARTE	113
Un artista del corpo	115
EPILOGO	129
L'attore capovolto	131
APPENDICE	135
Celebrazione di una sconfitta, di Antonio Attisani	137
L'attore come intellettuale del teatro, di Marco Palladini	142
Avvertenza	147
Bibliografia	149





PROLOGO  
Du fond d'un naufrage

s'agita il corpo  
in un gesto mancato, e di nuovo disperando  
questa maschera che brucia (e brucia tanto)  
ma qui

questa traversata della storia (questo ristagno)  
è mandare questa lingua in frantumi  
una sorta di fracasso  
a muso duro

in questa scena mirabile  
combattimento e canto, e di nuovo bruciando  
finché non si svela alla fine stravolto  
il viso

e la verità è







## PRIMA PARTE







## L' ATTORE COME «ESSERE FONICO»

La vitalità dell' esserci dell' attore è l' inventiva della sua voce. Il mondo esiste, al di là di chi lo canta; e irrompe nella vocalità nel senso del ritmo: la voce lo rincorre, senza mai afferrarlo; ne coglie alcuni aspetti, poi lo sputa fuori, ininterrottamente lo rovescia in suono (smarrendosi, poiché di fronte all' immensità del mondo la voce può solo sbagliare rotta). La possibilità di proiettarlo in un' infinita coloritura vocale è la sua stessa possibilità di farsi sempre diverso, di dare voce alla sua trasformazione. La voce non può che essere misura della molteplicità degli aspetti (e degli affetti) del mondo stesso: è per questo che intendo vivere la voce come possibilità di avventura umana e come reazione all' esperienza del mondo. La voce è allora «demenza e disubbidienza». La cosa che più mi affascina è quando, nel bel mezzo di un passo narrato, un attimo prima dell' exploit, irrigidisco e paralizzato la dizione: qualche brandello di testo mi sfugge, la mia voce dice i punti e le virgole (pronuncio proprio le parole «punto» e «virgola»), per poi abbandonare la narrazione e destreggiarmi in un improvviso – ed anche improvvisato – velocizzarsi del ritmo, rendendo le frasi quasi incomprensibili. Nella sua contesa col testo-mondo, la voce vuole essere altrove.



## LA VOCE RECITANTE

«Melodie e recitazioni nuove dunque, ed egualmente toccanti, cioè antiche. Non quelle dei nostri nonni: intendo profondamente antiche, vicine al punto dove l'espressione diviene spavento. Eppure totalmente nuove. Linee sospese nel vuoto, oltre c'è poco altro. Abitatrici della notte, quale accompagnamento sarebbe per esse mai nudo abbastanza? Sono riuscito ad accostarvi solo la durezza del presente, le pietre battute, gli spari»  
Salvatore Sciarrino

Da qualche anno la voce è al centro di un rinato interesse pratico, oltre che teorico e filosofico. Lo sviluppo di Internet, e della relativa possibilità di scaricare conoscenze e *file* audio, permettono la scoperta di esperienze altrimenti relegate nell'oblio, e vengono alla ribalta dischi, libri, riviste e spettacoli che esaltano le possibilità espressive dello strumento voce. Questa rinascita di interesse per la vocalità assume immediatamente una doppia importanza: colma il vuoto lasciato dall'esiguità degli apporti teorici in questo campo, ed è un utile strumento per tentare di definire *nuove traiettorie di senso*, dando sostegno a quelle pratiche che mirano a far cortocircuitare il linguaggio e il senso comune. Una cosa però è subito evidente: la mancanza di contributi e di analisi che prendano a riferimento la *voce recitante*, ossia la voce per com'è esperita dal corpo dell'attore. Mentre non mancano riflessioni teoriche e filosofiche sulla voce in generale, o sulla voce nel canto lirico e contemporaneo, è evidente la mancanza di discussioni critiche sulla voce dell'attore. Con questo scritto vorrei non tanto colmare questa lacuna, possibile solo con un lavoro collettivo, quanto piuttosto contribuire ad aprire un dibattito. Nella consapevolezza che l'omologazione agli statuti del tempo presente delle modalità concrete della recitazione (e del teatro in generale) ha sempre più spinto ai margini ogni meta-discorso, e la critica teatrale – come l'analisi teorico-storiografica, sedi deputate ad affrontare la questione – s'è via via trasformata in semplice discorso precettistico finalizzato ad avvantaggiare un comparto produttivo piuttosto che un altro. Tale fenomeno, per di più, al pari di quella *perdita di memoria* che caratterizza il pensiero e la società contemporanea, ha contribuito al definitivo stritolamento d'ogni sperimentazione, anche di quella



storicamente già acquisita. Non solo, quindi, l'attore non elabora quanto sta facendo, trascinando la propria «capacità ermeneutica» nel gorgo senza scampo della superficialità, ma il proprio fare subisce le condizioni del presente e si propaga nel «paesaggio agghiacciante» ripetendo prassi e modalità o tramandate da una tradizione già superata, o, nel peggiore dei casi, amalgamandosi a quel grande pastone inespressivo e abbruttente che è il televisivo. Nel gran bazar del teatro contemporaneo, l'attore ha permesso, con la sua omologazione all'ideologia dell'*ascolto gradevole*, di far scendere la recitazione nella convenzione più vieta, accettando supinamente la cancellazione di ogni *devianza espressiva* dal proprio agire.

Affrontando questo discorso sarò per me gioco forza riferirmi a come la voce è stata ed è usata da alcuni irregolari del teatro, e in particolare da alcune tra le esperienze più anomale che abbiano avuto modo di mostrarsi sulle nostre scene. La definizione d'irregolare, intanto, rimanda a una norma assunta come canone dominante. Chi, in un modo o nell'altro, se ne discosta, si mette cioè fuori la consuetudine comunemente accettata, è appunto un irregolare. La scelta di incentrare le mie attenzioni su questa porzione di attori, per altro molto limitata, è obbligata: perché sono ancora fermamente convinto della necessità di «scovare il nuovo», o meglio, per dirla con Ernst Bloch, di *scovare in ciò che è ciò che non è*; così come credo che soltanto *l'infrazione del senso comune* può aprire la coscienza a un'altra visione (del mondo, dell'arte, del teatro). E siccome, nella odierna società dello spettacolo, ciò che ha cittadinanza è una voce recitante accomodata sul «vuoto estetico» dei nostri tempi, concorrendo così al mantenimento e alla conservazione di ciò che è, la mia attenzione per le *voci discordi* è una necessità. Ma è anche il risultato di una concezione molto precisa e rigorosa dell'arte dell'attore: ciò che mi affascina è il tentativo degli irregolari di sottrarsi alla *rappresentazione* – alla ripetizione di un'imitazione della realtà dove ha valore la «battuta ben detta o il carattere bene interpretato» – per esaltare «l'azione diretta della *phoné dell'attore*, dove la voce si rifiuta di farsi protesi del personaggio e esalta la soggettività dell'interprete» (Maurizio Grande, 1985).



Tra le righe non potrò fare a meno di richiamarmi all'utilizzo particolarissimo della voce recitante fatto in alcune composizioni di musicisti contemporanei, in particolare in Luciano Berio, Salvatore Sciarrino e Heiner Goebbels. Esperienze a loro modo collegate con quello splendido movimento che, come bene scrisse Adorno, «ha dissolto criticamente l'idea dell'opera rotonda e compatta» e minato dall'interno «il tabù del rispetto della *tranquillità* del pubblico». Di Berio è esplicito, per il discorso che qui interessa fare, l'uso della voce nella terza parte di *Sinfonia*, del 1969. Una voce maschile si cimenta con alcuni frammenti di Beckett, ricorrendo a una sorta di *recitar cantando* moderno; in sostanza, la dizione del solista è strutturata esaltando le possibilità musicali del significante, in un gioco continuo d'inseguimenti ritmico-melodici con le voci femminili del coro e con l'orchestra. All'ascolto, l'alterazione del significante, pur non trasformandosi mai in canto vero e proprio, si dispiega in una complessa struttura vocale, con frequenti cambi di ritmo e d'intensità: la quotidianità della lingua si infrange in un aggregato di fatti vocali diversissimi tra loro. Di Sciarrino mi preme evidenziare la vocalità nell'opera *Lohengrin* (1982-84). Si tratta, come afferma lo stesso autore, di una «azione invisibile» che trasforma i suoni in teatro, dove la dimensione della voce recitante (quella di Daisy Lumini) disarticola il percorso narrativo in una serie di suoni allucinati, tipici del sogno. L'incoerenza (rispetto alla prosodia del quotidiano) è spinta all'estremo e, tra articolazioni vocali prive di significato (sibili, soffi, respiri affannosi) e dilatazione ritmica delle parole, tra imitazione di suoni della natura e articolazione tremolante dell'elemento verbale, l'ascoltatore è spinto a «ricomporre con l'immaginazione e la memoria auditiva» la vicenda narrata. Anche il teatro musicale di Heiner Goebbels mira a sovvertire il rapporto tra testo e voce, puntando a sostituire, nella recitazione, la «fascia fonica» convenzionale della lingua con una fascia fonica *altra*, arricchendo così la narrazione di senso ulteriore. È il caso dell'opera *La liberazione di Prometeo*, su testo di Heiner Müller. La struttura musicale prevede tastiere elettroniche e utilizzo di materiali pre-registrati, col supporto ritmico di una batteria e altre percussioni. Due sono le voci che danno sostanza al suono della parola: quella dell'attore André Wilms, tutta tesa a creare effetti vocali in uno spazio compreso tra una narrazione



fortemente ritmica e un adagiarsi sul senso delle frasi, avvolgendo la materia linguistica di gesti sonori finalizzati comunque ad evidenziare la rivolta del ladro di fuoco; e quella di David Moss, che con la sua andatura multitimbrica, quasi da cartone animato, inventa fonemi senza significato, effetti vocali di contrappunto all'altra voce, trattando lo strumento voce come una sorta di intonarumori futurista; e Prometeo sembra qui farsi ladro di suoni vocali inediti. Tutte queste esperienze, estratte "a naso" da un catalogo ampio di sperimentazioni, mostrano come, a partire forse dallo *Sprechgesang* di Schönberg, si sia giunti a un «approccio alla voce rinnovato grazie anche a una nuova visione della parola come oggetto sonoro», con parentele molto evidenti con il processo di rinnovamento che ha spinto, in ambito teatrale, alcuni attori ad una articolazione della voce ben oltre la semplice ripetizione dell'uso proprio del parlato quotidiano.

Esperienza fondante per questo discorso sulla voce recitante è sicuramente quella di Antonin Artaud. L'ostinato grido di Artaud è innanzitutto *discorso critico*, rabbia che per mostrarsi sceglie una struttura *feroce*, dove ritmo e intonazione sono gli elementi decisivi. L'esplosione dei segni, la danza vertiginosa che è presso Artaud, esibisce «un corpo che subisce il mondo», pur non rinunciando a evocare «un altro amore». Le metafore che utilizza per la figura dell'attore sono esplicite: l'attore è «un suppliziato che dal rogo invia segnali tra le fiamme». Per rendere i segnali è necessario contrarre l'urlo, stanarlo dai suoi aspetti immediatamente psicologici per trasformarlo in canto, in «danza buccale»; la fisionomia dell'urlo, e il soffocamento riguardante lo stare tra le fiamme, vanno regolati, e il fiato, pur contratto, deve modulare la voce tendendo al superamento della situazione: emanciparla dalla facile e piacevole melodia per mostrare la ferita d'un corpo costretto ad abitare «la merda del mondo». Un canto che è «come un lamento d'abisso scoperchiato». Un canto perturbato, sorta di lingua ritmica della passione, con la volontà di spezzare in grido la parola, o in singulto sillabato il dire, in irruzione di brandelli di suono la materia linguistica, in fremito vocale il corpo. Come un affollarsi di visioni in un deserto senza scampo. Il laboratorio di Artaud è una grande allegoria della libertà possibile: l'agire dell'attore al di fuori degli schemi della dizione teatrale rompe la rigidità della comunicazione dove domina la prevaricazione



dell'Altro, indicando direzioni innovative nella relazione tra diversi; come bene dice Carlo Pasi nel suo fondamentale *Artaud attore*, «il contro-ritmo di Artaud rovescia le cadenze uguali e contratte della quotidianità e la rottura dell'equilibrio ritmico apre nuove possibilità motrici e verbali». Ma l'ostinato grido di Artaud oggi è muto, costretto al silenzio nel chiacchiericcio del teatro contemporaneo. E difatti, per lo meno nella stragrande maggioranza delle esperienze attuali, la vocalità dell'attore è costretta nelle rigide regole della piacevolezza; privata delle sue possibilità espressive, è vincolata a strutture che favoriscono l'ascolto distratto. Nell'era della stupidità eletta a canone culturale, la vertigine liberante di Artaud è dunque omessa: solo l'evasione ha cittadinanza, insieme all'effimero. Quel «crogiuolo di fuoco e di carne»; quella irruente e dolorosa recitazione; quella declamazione ingolata, strozzata, dissonante; quella scossa; quella anomala «danza alla rovescia»; quel darsi trasfigurandosi, dilatando le possibilità espressive del corpo; quello che è stato il profondo insegnamento di Artaud è non solo trascurato nell'odierno svagato fare teatro, ma tralasciato deliberatamente affinché le attese del pubblico non siano turbate.

Questa censura «è compressibile ma non tollerabile», per dirla con le parole del compositore György Ligeti. Comprensibile perché va da sé che l'attore non possa che recitare «in sintonia con lo spirito e la concezione della vita del nostro tempo»; non tollerabile perché il nostro è il tempo della *barbarie tecnologizzata*. Senza contare poi il fatto che, nel rovinare vertiginoso della cultura (nella sua completa dipendenza dal mercato), quella sintonia, nella maggior parte dei casi, è in realtà una *forma di sottomissione*: semplice adeguamento alla patina elegante delle confezioni estetiche con cui si mostra *lo spirito del tempo*. Non è difficile verificarlo; basta rifarsi agli ambiti anche più superficiali della cultura per riconoscerla come fosca rappresentazione del potere: «lo schermo dove al dominio è consentito di mostrarsi con i paludamenti del suo passato e nascondere così i modi reali in cui si riproduce presente, è lo schermo della cultura, questa incallita conservatrice di robe vecchie» (Giorgio Cesarano, 1993). La sintonia dell'attore col tempo presente, dunque, non può che essere estensione della dipendenza di ogni ambito umano alla tendenza alla





tesaurizzazione propria di questi tempi: l'attore si adegua al declino, evitando di commentare il disastro e rifugiandosi nell'abitudine («l'abitudine – diceva Hegel – è un agire senza contrasto»). Ma quest'assoggettamento non è un processo lineare, come appunto dimostra l'esempio di Artaud. Ogni movimento riserva sempre la possibilità dell'agire *in contrasto*. C'è insomma, per l'attore, un'altra possibilità di essere in sintonia col proprio tempo: dare voce alla *crisi di senso* in corso, levando gli scudi per resistere al degrado e ai giullari di corte. Senza accordarsi alle assordanti note delle «leggi del capitale». Ed è stato il tentativo di *voltare pagina e procedere oltre* delle «sperimentazioni più avanzate» cui si riferiva Ligeti: tentare *un'altra strada*, diversa dagli esiti fatti sistema propri del teatro dal secondo dopoguerra ad oggi, all'interno dei quali è maturata una odiosissima *ripetizione dell'identico*: tra piagnisteo naturalista e estetizzazione neutralizzante della scena, tra primato del testo e ruolo invadente della regia, tra il mito della narrazione lineare e la celebrazione del Grande Attore ... Rifuggendo dalla *rappresentazione spettacolare* del potere, si sono dischiuse esperienze capaci di coltivare *altre utopie*.

L'aprirsi di una condizione nuova della ricerca sulla recitazione la si potrebbe far partire dal famoso Convegno sul Nuovo Teatro di Ivrea del 1967, per quanto il Convegno stesso rappresentasse nient'altro che un punto di arrivo di percorsi aperti molto tempo prima. In quel Convegno si rilevarono alcuni punti che sarebbero stati poi centrali per tutti gli anni Settanta, per diventare sempre più minoritari negli anni Ottanta (gli anni del *rinculo culturale*), sino a essere quasi del tutto dimenticati nell'ultimo decennio del secolo scorso. Emergeva la necessità di superare il concetto di *messa in scena* a favore di quello di *scrittura scenica*, meglio capace di evidenziare la peculiarità dell'evento teatrale: non più semplice trasposizione di un testo drammaturgico pre-esistente sulle assi del palcoscenico, ma intersecarsi dialettico dei diversi elementi nella costruzione del senso dello spettacolo. «Il mutamento di prospettiva introdotto dal concetto di scrittura di scena – afferma Maurizio Grande – assegna la responsabilità del *teatro in quanto tale* (non solo dello spettacolo) alla scena, vista come *luogo di produzione di teatralità* e non come



sfera di manifestazione/realizzazione del testo nello spettacolo». Questa concezione mirava dunque a far risaltare come parti costituenti la scena, insieme al testo drammaturgico, altri codici particolari, dalla musica alle modalità recitative, dalla scenografia alla luminotecnica, ognuno partecipante a pari diritto degli altri alla realizzazione dell'evento. Il concetto di scrittura scenica avrebbe poi permesso di rilevare l'*autorialità* degli agenti, e dell'attore in particolare, sino allo sviluppo di un fenomeno rivoluzionario, quello dell'*attore-autore*, cioè «di colui che è in scena, che recita, che è attore e che è comunque l'autore dell'opera-spettacolo che lo spettatore conviene a incontrare» (Antonio Attisani, 1991). All'interno di questo contesto, cambiano anche le valenze date alla voce recitante, la quale cessa di essere considerata un elemento secondario e di mero supporto dei significati della lingua. La voce recitante viene ad assumere un'importanza rilevante nella sperimentazione teatrale, ed in particolare per la sua capacità di fare acquisire ai suoni della lingua una sua autonomia e una portata decisiva nell'elaborazione dello spettacolo.

La definizione d'*interprete* comunemente accettata – secondo Steiner «l'interprete è un decifratore e un comunicatore di significati» – non è sufficiente per definire in modo appropriato il lavoro dell'attore-autore. Non ci si può insomma limitare a considerare l'attore un semplice esecutore di materiali preconfezionati. L'attore-autore è anche un creatore: è chi *compone* lo spartito scenico, e che è quindi in grado di compiere delle scelte, di farsi cioè, insieme, critico impietoso del materiale e inventore di forme. E non ha importanza se i materiali cui ricorre per elaborare l'opera sono tratti dal testo preso a riferimento o da un modo particolare di impostare la dizione, da una serie di gesti elaborati in sede di improvvisazione o da una idea precisa di scena; da materiali, insomma, che esulano il testo scritto e sono invece bagaglio della pratica specifica di un attore che elabora con rigore, e modifica in sede di prova o laboratorio, i suoi strumenti e le sue capacità espressive. Il percorso dell'attore per fare cogliere un senso particolare, se non limitato alla mera esecuzione di un compito imposto dall'esterno (dal regista, oggi vero tramite tra le esigenze di commercializzazione degli spettacoli e gli attori), è un lungo processo,



all'interno del quale convivono il lavoro di palcoscenico e l'elaborazione teorica, elementi che tendono a creare un determinato stile e una evidente poetica e che sono basati sulla capacità di agire criticamente sullo specifico e sul contesto culturale generale. L'attore-autore, quindi, è capace di orientare elementi disparati per realizzare una mutevole recitazione, la cui *metrica* è di volta in volta «spessa come fango, volteggiante, corpo gonfio e obeso, decomposizione ritmica». Senza questa capacità, l'attore è relegato nell'ambito della esecuzione e la sua creatività risponde a standard eterodiretti.

Ora, qui è necessario rilevare l'estrema esiguità di esperienze del genere; ci si misura con l'evidenza di un ritorno all'ordine ormai compiuto, dove l'attore-servo ha soppiantato i migliori esempi di alterità: non più i tentativi di inventare un nuovo linguaggio, o di fare della recitazione *una scommessa conoscitiva* ma stantia ripetizione degli aspetti più comodi dell'espressione attoriale. A questo punto è dunque chiaro il panorama: accantonato l'attore inteso come «un corpo mutilato che rovescia il senso abituale», com'è presso Artaud, e abbracciata la cordialità di una dizione acquiescente, tutta tesa a esaltare l'integrazione allo stato di cose, si è definitivamente affermata l'*armonia* in luogo della *contraddizione*.

L'attore contemporaneo, nel migliore dei casi, addestra lo strumento voce alla rappresentazione di facili sentimenti, sempre facendo attenzione a non urtare troppo lo spettatore. L'emissione è fluida, bene accordata con i significati delle battute. Allo scopo di suscitare emozioni standard, l'attore contemporaneo ricorre ad un modo di porgere la parola che ha strette parentele con la parlata quotidiana, che ne mima i suoi tic, le sfumature, le pronunce. E censura *i potenziali sonori della voce umana*. L'attore trova nella voce soltanto un mezzo per articolare il "ruolo", con cui intessere un reticolo di sonorità in cui l'enunciato coincide con i modi dell'enunciazione. L'arte del dire rimanda al significato della lingua, limitando le possibilità di vita autonoma del significante. Si potrebbe dire che l'attore contemporaneo privilegia l'utilizzo *simbolico* della voce.

Il dogma vocale dominante contagia infine tutto il teatro, favorendo, di fatto, una drastica limitazione dell'apparizione di esperienze tese a



sperimentare una vocalità senza limiti, votata a schiudersi in uno spazio compreso tra il grido e l'afasia. In tale contesto, appare difficile la possibilità di uno studio analitico che prenda in considerazione una vocalità che si ponga al di fuori del mero "porgere" la voce, e che possa proporsi come esperienza *altra* da quella dominante. D'altronde, ci sono esperienze che pagano caro il prezzo del mercato. Se l'isolamento e la marginalità sono il destino di attori considerati indigesti rispetto al gusto corrente (Rino Sudano è forse il caso più eclatante), la museificazione, e la relativa neutralizzazione, riguarda attori di un certo peso e successo costretti a soccombere sotto le pastoie di un interesse archeologico, separato dall'impatto sul presente, e nel migliore dei casi (si pensi al fenomeno Carmelo Bene), vissuti come una eccezione che non farebbe altro che confermare la regola della *bella dizione*. Viviamo nella certezza del dispotismo del mercato, all'interno del quale non è possibile, se non tra le sue pieghe, alcuna essenza vitale. E l'attore diventa protesi della merce e merce esso stesso, impossibilitato a confrontarsi con la possibilità di un altro orizzonte. Lo scopo della sua arte è quello dell'efficacia commerciale: bisogna essere in grado di usare una recitazione che sia comprensibile dallo spettatore medio; pertanto, va privilegiata l'attenzione a una dizione che renda l'ascolto facilmente fruibile e senza impedimenti. La standardizzazione della lingua attorno agli stilemi dell'italiano parlato dai professionisti della parola nei media e nella pubblicità («una lingua che non esiste», scrisse Pasolini nel suo celebre *Manifesto per un nuovo teatro*), ha inoltre contribuito da una parte a creare norme cui attenersi, dall'altra all'isolamento e al progressivo annullamento degli «stili neglienti». Si crea uno stato di *dipendenza* delle modalità concrete della recitazione dal contesto culturale. Sono essenzialmente due gli elementi sintomatici di tale dipendenza: la forma dell'esposizione e la struttura tematica. La forma dell'esposizione è data dall'insieme dialettico di voce-gesto-movimento, ossia della disposizione di «fatti ritmico-intonativi» secondo una certa intenzionalità; mentre la struttura tematica rimanda a quello che potremmo chiamare il *processo di significazione*, là dove si «traduce la lingua delle cose nella lingua dell'uomo». L'intersecarsi di questi due elementi crea il *pensiero spettacolare diffuso*, dove ha influenza una esecuzione da «rituale di intrattenimento»,



trasmessa in condizioni di «tranquillità emotiva», in forma rigorosamente affascinante e ammaliatrice, superficiale, spesso nostalgica, senza profondità e banalizzata all'eccesso. Ciò presuppone l'assenza (o la normalizzazione) di un senso deviante dai codici istituzionali e richiede all'attore un annullamento della propria esistenza nella *immedesimazione* (l'essere ciò che mostra); mentre lo spettatore ne deve ricevere la sensazione di sentirsi porzione di una comunità particolare votata alla *celebrazione* (del Grande Attore, del Regista Demiurgo, del Testo Sempre-fresco-e-attuale). Lo spettacolo odierno, in altre parole, è affollato di tensioni tutte rivolte a esaltare le sollecitazioni «culinarie» che il mercato impone.

La materia principale della recitazione è l'uso quotidiano della lingua, ossia quell'insieme «dei fenomeni che si sovrappongono o si accompagnano all'articolazione primaria dei suoni» che siamo soliti chiamare *prosodia*. Sul palco all'attore spetta *simulare* i tratti del personaggio; la lingua – la prosodia del quotidiano – gli permette di agire «la *fisionomia* (verbale e mimica) delle *dramatis personae*». In questo modo, la voce dell'attore è *serva* di un'identità fittizia – quella del personaggio («rappresentazione simulata dell'altrui vissuto», diceva Carmelo Bene); e allo stesso tempo è *limitata* entro la gabbia d'intonazioni e ritmi propri della comunicazione ordinaria. L'aspetto semantico, nelle sue varietà di mezzi lessicali, grammaticali e formali, è trascritto vocalmente nell'atto dell'interpretazione; il percorso prescrive che si dia *coincidenza* tra la significazione e la sua esecuzione in voce. Le sfumature della voce si conformano dunque agli stati d'animo del personaggio: l'emissione è «dolce e fievole nel sentimento amoroso; aspra e interrotta da sospiri nell'ira; patetica nella commiserazione; tremante nella paura . . .». Nella ricerca più interessante, invece, la voce tende a frantumare il linguaggio quotidiano e a interrompere l'andamento ritmico: la *phoné* «spezza la significazione» e cambia l'ordine del discorso. Nella recitazione, l'attore-autore mira alla *dissociazione* tra significato e significante, preferendo così un utilizzo *allegorico* del mezzo. Si assiste allora a una «strana enunciazione»: la traccia testuale si mostra per quello che è, con i suoi significati bene in mostra, mentre il tessuto vocale crea un altro spazio percettivo. E la partecipazione



dello spettatore (l'atto dell'ascoltare), nella sorpresa di sentire qualcosa che non si aspettava, è rivitalizzata.

In questa prospettiva è fondamentale riflettere su alcune esperienze teatrali degli ultimi trent'anni, perché pongono le premesse di uno sviluppo ulteriore nell'arte della recitazione. In una trattazione del genere è impossibile non cominciare da Carmelo Bene, vero apripista per nuove sperimentazioni sul rapporto tra materia verbale e voce. Memorabile, al riguardo, il *Tamerlano* radiofonico del 1976, con la regia di Carlo Quartucci. Quest'opera è un concentrato di energia vocale: un'allucinazione sonora, dove ogni parola è detta con una lampante perizia ritmica e timbrica, ben al di là della declamazione dell'attore di tradizione. Una sequenza di brucianti scariche vocali, sospesa tra un grottesco irridere la recitazione e invenzione di modi radicali: Carmelo Bene passa in rassegna una possibilità enorme di gesti vocali, dal grido alla dizione rapidissima e concitata, dal vagito d'un morente al rutto, dagli schiocchi di labbra al sibilo, dal dire isterico ad una scarica velocissima di parole rese fonemi incomprensibili ... Quanto di più radicale sia mai stato recitato, per di più mostrando una maestria senza pari nell'uso dello strumento voce. Certo, questa è una fase particolare della ricerca di Carmelo Bene, ancora non affascinato da quelle «seduzioni liriche» che caratterizzeranno il suo lavoro negli anni Ottanta (dal *Manfred* in avanti, con l'esaltazione di una *phoné* espunta da ogni «deformazione irridente»). Nel *Tamerlano* Bene recita i versi di Marlowe scortese più che mai, con ritmi da tamburo primitivo e con un ventaglio di variazioni timbrico-tonali da crollo nervoso. Un'eruzione continua, tra esagitate scariche di sillabe e emissioni gutturali. Resterebbe da analizzare l'influenza sulla vocalità di Bene delle idee teatrali di Carlo Quartucci, unico regista, insieme ad Aldo Trionfo, con cui Bene si è cimentato. Quartucci, come mostrerà anni dopo con una particolarissima versione della *Pentesilea* di Kleist (*Canzone per Pentesilea*, 1985), è stato uno dei pionieri del rapporto, in teatro, tra la musica e la recitazione, anticipando la *concertazione musicale dei segni* che farà di Carmelo Bene un maestro indiscusso. Il concetto di *drammaturgia vocale* è quello che meglio si presta a illustrare il lavoro di Quartucci sulla voce recitante. La scena è uno spartito in cui la voce dialoga con il suo doppio





registrato, con gli strumenti, con le luci; l'attrice (Carla Tatò) assume su di sé le voci di tutti i personaggi dell'opera di Kleist, rendendoli all'ascolto tramite un articolato reticolo di variazioni timbriche. Il risultato è una sorta di «scultura sonora»: la dimensione teatrale sconfinava in quella musicale, in una composizione dove la voce si muove facendo ora da contrappunto agli strumenti, ora da sola, in una «furia guerresca» del dire che bene si adatta alla tragedia della regina delle Amazzoni. Differente per esiti, ma strettamente imparentato con le esperienze appena citate, è la dolorosa vitalità sprigionata dalla recitazione *free jazz* di Leo De Berardinis, tra dialetto, giochi di parole e deformazione carnascialesca della voce. La voce di De Berardinis è «amara», per riprendere il titolo d'un bel libro di Gianni Manzella sull'attore. È una voce sempre disposta a percorrere i significati della lingua, senza però farsene mai serva. De Berardinis è per me l'ultimo poeta orale, un cantore capace di entrare dentro la densità magmatica d'una poesia per restituircela con leggerezza, facendoci restare di stucco per quella sua forza immensa di sonorizzare il verso.

Questi esempi dimostrano come l'artificio della voce recitante, distaccandosi dal suo uso più scontato, possa riservare sorprese e novità. Ne è ulteriore testimonianza la ricerca teatrale contemporanea, per lo meno nelle sue esperienze più interessanti. Ci sono esperimenti tesi alla ricerca di una *deformazione timbrica*, dove l'esecutore si applica «nel variare la voce all'interno di diversi registri, nel farle assumere ruoli diversi, facendola suonare come uno strumento polifonico», com'è nel caso della compagnia torinese *Marcido Marcidoris & Famosa Mimosa*; o a proporre una recitazione dove la voce non è più una semplice opzione del significato, ma diventa «lo strumento solista di una musica da camera dissonante», come nei lavori della *Raffaello Sanzio*, e in particolare nel loro *Viaggio al termine della notte*, da Celine, o nell'opera *L'isola di Alcina* del *Teatro delle Albe* di Ravenna, dove la vocalità di Ermanna Montanari si affida soprattutto a cambi di registro fino a farsi «ululato di pulcino, capriccio di bambina, riso, nitrito, verso di gufo»; o all'andamento orgiastico della vocalità di Danio Manfredini e Gabriella Rusticalli nel *Parsival* del *Teatro della Valdoca*. Insomma, un panorama di possibilità sicuramente molto articolato e il cui atteggiamento verso la voce recitante può essere riassunto



con le indicazioni sulla recitazione che Michele Perriera – grande uomo di teatro volutamente dimenticato dai gestori dell’odierna *glaciazione culturale* – dava agli attori impegnati nel suo *Morte per vanto* (era il 1969): «E’ importante che il rapporto con la parola sia dialettico: puntuale dovrà essere il contraddittorio tra significato e tono, tra portante ideologico della parola e spinta emotiva: fino a proporre una costante di sospensione, di congiura, di auto ed etero-tradimento». Uno *straniamento* finalmente rimesso in gioco ...







## L'ATTORE È UN POETA

“Il cammino a ritroso della vita nel capitalismo, o nel coesistervi su un pianeta con fossa comune (perdita in superficie, crescita della morte nelle fosse), strappa il legame dell'attore con la (sua) proprietà privata: non recita più alcun ruolo. L'espropriazione=liberazione dell'attore come condizione della sopravvivenza del teatro”.

Heiner Müller

Ma che accade all'attore, alla voce dell'attore quando recita un testo? Secondo il senso comune, all'attore spetta il compito di svolgere il suo “ruolo” e seguire le indicazioni del regista. Il ruolo è fissato, in termini di indicazioni (didascalie più o meno generiche, a seconda dei casi), nel testo drammaturgico. Il regista ne propone una “lettura” e all'attore spetta realizzarla sul palcoscenico attraverso l'uso della voce, del gesto, dei movimenti nello spazio. È il rito dell'interpretazione. Ciò che ha pregnanza è la coerenza di ogni elemento con il testo. L'attore è – di fatto – un essere *pensato dal testo*; la sua costruzione della parte soggiace a un particolare rapporto di dipendenza con esso. E pertanto la sua voce deve equilibrare il movimento dei suoni a quello del significato. Qual che accade alla voce, alla voce dell'attore nello spettacolo della parola, è ciò che potremmo chiamare l'esperienza del *medium*: essa è il *mediatore* tra l'autore e lo spettatore. Ma la mediazione presuppone l'esistenza di uno spazio condiviso, di un'esperienza comune ad attore e spettatore: ed ecco che la voce dell'attore si concede alla luce dell'*esperienza verbale quotidiana*, così che risulti agevole individuare i significati della lingua. Nell'ambito del teatro contemporaneo, dunque, il problema della *esecuzione fonetica* della parola è risolto così: privilegiando la *prosodia*, in particolare le caratteristiche ritmiche e intonative connesse ad informazioni di carattere paralinguistico tipiche della lingua comune. È il rito della voce come rappresentazione del testo.

Nell'ambito di questa concezione, la voce non è vista come segno dotato di un proprio «potere di senso», ma come semplice veicolo di significati che hanno sede fuori dalla voce stessa, dentro il linguaggio: la voce è





intesa come «gesto articolatorio» conforme al sentire del personaggio, ad essa spetta nient'altro che tradurre le situazioni previste dal testo facendo coincidere, nella dizione, ogni articolazione sonora con una «intenzione di senso». Questa tendenza si afferma dagli insegnamenti di Stanislavskij e dal suo concetto di *riviviscenza*. La recitazione è intesa come «creazione organica di un essere umano vivente», mentre la qualità dell'attore si misura sulla sua capacità di *identificarsi* con il personaggio: è direttamente proporzionale alla capacità di rendere la recitazione congrua ai parametri psicologici, esistenziali e intellettuali del personaggio, sviluppando il *dire* in perfetta aderenza al *detto*. Essere attore significa *essere un altro*. A onor del vero, la strada indicata da Stanislavskij era ben più complessa di quanto si sarebbe poi affermato nel teatro del Novecento, e la sua linea di ricerca è stata sicuramente tra le più importanti di tutta la storia del teatro. Resta però evidente che il suo sacralizzare il testo drammaturgico, cui l'attore deve sottomettersi, abbia, di fatto, contribuito ad affermare l'idea della *messa in scena* come fondamento del teatro, che in realtà è qualcosa di diverso: non solo trasposizione di un testo pre-esistente sulle assi di un palcoscenico, ma linguaggio vero e proprio, con una propria sintassi e una propria capacità articolatoria che esula il testo scritto. Se invece il testo è l'elemento prioritario, all'attore spetta il compito di farlo «rivivere»; per conseguire lo scopo deve fare della recitazione una semplice «azione verbalizzata» del testo stesso, rendendo la voce alienata in altro da sé. Con ciò – dice giustamente Maurizio Grande – l'attore «è *schacciato* contro la fisionomia (verbale e mimica) della *dramatis personae*» e la sua voce si fa «megafono di un'identità imposta dall'esterno», *altra* da quella dell'attore stesso. Esercitarsi a essere un altro – parlare con la voce di un altro – dipendere da questo altro – riprenderne il linguaggio, simularlo: essere attore significa lasciarsi fare da un altro – da un altro che è così palesemente inumano, così assolutamente freddo, di “carta”. Essere attore è amare al posto di un altro – fingersi d'accordo con un altro dimenticando se stessi. È l'opera che immagina l'attore.



Eppure, eppure non è sempre stato così. La storia del teatro non è avara di spunti di controtendenza. Ci sono esperienze, importanti pur se minoritarie, che hanno dato dignità inventiva all'attore come essere dotato di vita propria: un attore che produce il suo spazio, lo istituisce, lo ricerca e lo rende visibile. La recitazione non è più una cerimonia di ripetizione di un carattere altrui, ma un «evento essenziale», che scatena l'attore in quanto creatore di forme. Ed è qui che la voce acquista una valenza decisiva: acquista una sua capacità di produrre senso, anche presa separatamente dal codice linguistico cui fa riferimento; è pronta a esaltare, pur nella relazione coi significati (ma non più sottomessa ad essi), il *corpo fonico* della parola. L'attore naufrago, in balia del testo, comincia a costruirsi una zattera tutta sua; diventa il maestro di cerimonia, e il teatro torna a essere *il regno dell'attore*. Lo stesso teatro greco delle origini, per non dire poi della poesia epica, agiva la parola facendo vacillare il limite tra parlata e canto, riconoscendo alla voce un valore autonomo, indipendentemente dalle norme del discorso. Anche la Commedia dell'Arte, in evidente rottura con i postulati del tempo, frantuma la catena del linguaggio naturale, in particolare con l'introduzione d'interruzioni del discorso lineare (i cosiddetti *lazzi*), allontanando la voce da quel «portare all'orecchio del popolo il concetto che la parola esprime» (Tasso), per fare invece risaltare la ricchezza delle sue tonalità in senso completamente gratuito. La stessa cosa potrebbe essere fatta rilevare con il sorgere del *recitar cantando*, in cui la struttura del parlato assume connotazioni molto musicali, facendo esplodere la parola non già in imitazione del livello semantico, quanto piuttosto articolando il significante come «una sorta di accompagnamento al significato» (Marcello Pagnini, 1974). Fino ad arrivare a un contemporaneo di Stanislavskij, ossia a quel Mejerchol'd che per primo ha, per lo meno nel Novecento, contestato che l'attore dovesse immedesimarsi nel personaggio: incamminarsi tra le pieghe del personaggio facendo apparire la propria *distanza* da esso, e fare ciò mediante il ricorso ad una struttura gestuale e vocale modulata al di là delle convenzioni linguistiche. Secondo il grande regista sovietico, l'attore deve abbandonare tutto ciò che odora di psicologia per rivolgersi invece alla *musica*; soltanto con quest'atteggiamento potrà far risaltare i personaggi non come «tipi unici», ma come maschere



sociali. Importante, in questo senso, la sua indicazione di trasformare la dizione dell'attore in «melodia che provoca negli spettatori delle associazioni» con il ricorso a “staccati” non naturali, a interruzioni del ritmo declamatorio, a variazioni tonali giustificate non psicologicamente. Comincia da qui una proficua sperimentazione sulla musicalità del linguaggio; comincia da qui: slegando la declamazione dal discorso quotidiano, in favore della «creazione di una trama verbale organizzata musicalmente». Non più, dunque, l'atto di porgere la voce privilegiando i «referenti concettuali» della lingua, ma la parola intesa come *corpo sonoro*; è lo stesso Mejerchol'd a dirlo: «il mio sogno è uno spettacolo provato con un sottofondo musicale, ma poi recitato senza musica. Senza musica, ma con la musica, giacché i ritmi dello spettacolo saranno organizzati secondo le leggi musicali e ogni interprete porterà la musica dentro di sé». Da questo punto in avanti si srotola un'altra storia.

Diciamo che nel corso dell'ultimo secolo sono stati sostanzialmente due gli atteggiamenti che l'attore ha assunto di fronte al testo: 1) *fondare un'altra idea di recitazione*, tale almeno da permettergli di affermare se stesso e la propria vocalità, usando il testo come un tramite per allargare i propri confini; 2) *assumere la recitazione dell'epoca* e quindi penetrare il testo, legarsi “amorevolmente” alla parola data e tradurla vocalmente. Nel primo caso, ad avere rilevanza è l'autorialità; l'attore è elevato al rango di compositore della partitura vocale, ne è il diretto responsabile, e ciò *al di là* (e spesso *contro*) il testo; nel secondo, prevale l'approccio “ermeneutico”, per cui all'attore spetta chiarire il testo, trovare una sintesi interpretativa e svolgerlo in voce cercando il più possibile l'aderenza tra la propria recitazione e il dettato dell'autore. Il primo è l'attore *poeta*; non sparisce tra le righe del testo: è *il* testo, ovvero, come dice Carmelo Bene, nella scrittura vocale *poesia è la voce* (e il testo è la sua eco, dice). Il secondo è l'attore *interprete*; riferisce altro: «la voce assume il ritmo della scrittura e lo traduce nell'universo corporeo e tattile della sonorità, presta cioè a esso la propria individualità» (Fabrizio Frasnedi, 1993).



Con l'avvento dell'attore-poeta comincia ad affermarsi un attore non più costretto a subire il personaggio ma capace di farlo diventare strumento del proprio sguardo sul mondo; un attore che, slegandosi definitivamente dal linguaggio parlato tutti i giorni e dal testo scritto, tende al *canto*: «nello spettacolo – scrive magistralmente Antonio Attisani – l'attore non dice, ma significa e canta». In questa prospettiva, le dinamiche della voce sono organizzate metricamente, secondo un «procedimento di frammentazione e ricomposizione ritmica». Scansione del respiro, cesure, accenti, dissociazione di ritmo e sintassi, ripetersi di blocchi sonori, accordi ripetuti, contrasti, sillabe spezzate, parole tronche: la recitazione assomiglia sempre di più ad una composizione poetica. L'attore diviene «un essere integrale di poesia»: gioca con la voce nel momento in cui la libera dalla dipendenza dal significato. Non placa il grido nascosto che alberga nella voce; lo esalta, a briglie sciolte. Senza uccidere il significato; tutt'altro. Lo rende fluido, lo rende aperto, ne amplifica l'efficacia. La voce libera il significato da se stesso, per lo meno quando riesce a trasformarsi in «appello al godimento e all'inquietudine». Non gioco gratuito, quindi. Nell'inquietudine è annunciata la *critica*, si esprime una lacerazione. E allora, quel «piacere agonistico della voce» che mira a piegare il linguaggio alle esigenze dell'attore ha un unico scopo, uno scopo che è eminentemente *politico*: «realizzare il desiderio represso di fare del corpo un oggetto di gioco», e non oggetto di una *routine* che lo vede sistematicamente messo al lavoro sino all'usura. Questo è un punto centrale. Senza uccidere il significato, appunto: perché riscattare la voce sottraendola alla dipendenza dal semantico non significa eludere quel «andare verso qualcuno» che Wittgenstein indicava come dimensione specifica del significato. Nella voce, il significato «non va in vacanza»: esplose, per rinascere nello stupore dell'ascolto (pur degenerando, traccia il suo “messaggio” – perché la voce *pura* non esiste).

Ora, qui è fondamentale liberarsi di un malinteso. L'avanguardia teatrale italiana ha puntato a tenere «distinti e distinguibili» significato e significante e non, come erroneamente è stato detto in piena bagarre decostruzionista, attivare un dire che sia assenza di senso. Quest'ultimo è stato l'approccio di quanti, contrapponendosi «al sistema logocentrico della



parola», sono giunti a soffermarsi sulla voce in quanto «assenza di significato». Tale atteggiamento, per così dire, comincia «proprio là dove il pensiero finisce», e rinvia a quella diffidenza rispetto al *logos* (alla razionalità che si manifesta in linguaggio) che porta a esaltare la valenza del *dire* (l'unicità del parlante) rispetto al *detto* (i concetti e tutto l'ambito del semantico); in sintesi, abolendo ogni legame della voce con la *verità* (il senso è la verità, scrisse Henri Lefebvre). Sospendendo, il parlante, ogni «rapporto con il fuori», la voce è emancipata «dall'urgenza di significare», liberandola da ogni complicità col mondo. Si resta fermi a uno stadio pre-comunicativo; alla preistoria dell'espressione. Pratica insidiosa: è in agguato la torre d'avorio; il rifiuto della significazione è sempre in bilico di trasformarsi in rapporto di non curanza – e quindi di accettazione – dello stato delle cose. Il caso di John Cage è esplicativo. Indubbiamente, il suo esaltare una vocalità scaricata di ogni legame con la parola-pensiero, ha portato a risultati artisticamente rilevanti (esemplari le esecuzioni di Joan La Barbara in *Singing Through* del 1990); è però anche vero che le sue composizioni sfociano in una aleatorietà che è «rinuncia a intervenire sulle cose, sulla e nella storia»; una «esaltazione del significante» che per di più non è «intimidatoria nei confronti del fruitore comune» (Armando Gentilucci, 1991). La valorizzazione della «funzione destabilizzatrice del godimento vocalico nei confronti dell'effetto disciplinante del linguaggio», in questo caso, sfocia in un «esotismo gratuito» che non riesce per nulla a incrinare, come vorrebbe ad esempio la Kristeva, «la Legge e il Discorso del Potere».

L'analisi dei fenomeni spettacolari dimostra invece come, anche nei casi più radicali, esiste una speciale significazione nella voce, una sua capacità particolare di farsi «fenomeno di senso»; ma soprattutto dimostra che, alla prova pratica dell'ascolto, il significato non scompare, anzi, viene esaltato, come raddoppiato dalla *phoné* dell'attore. Il modo di impostare la dizione nel suo *Per farla finita con il giudizio di Dio*, non porta assolutamente Artaud a liberarsi del significato o, come dice ancora la Kristeva, «ad attaccare il senso», tutt'altro; l'instabilità ritmica, le tonalità alte, la fonazione strozzata, se è vero che portano a puntare l'attenzione su quel suo dire esagerato e disorganico, è altrettanto vero che non nascondono il



sensò di ciò che voleva comunicare; altrimenti non si capisce perché Artaud abbia scritto proprio quelle cose, in particolare nel momento iniziale («J'ai appris hier ...»), nel brano *La question se pose de...* (recitato da Paule Thevenin) e nella conclusione, dove traspare un forte significato polemico nei confronti della cultura occidentale, e non un semplice accavallarsi di frasi o sillabe non significanti. Ha ragione piuttosto Carlo Pasi, in particolare quando fa notare come la rottura degli schemi e la sperimentazione degli eccessi propri della dizione di Artaud fossero condotti con l'intenzione non di annullare la comunicazione *tout court*, ma di aprire *un nuovo spazio comunicativo*, dove l'incontro con l'Altro, nel totale allentamento delle inibizioni, si potesse trasformare «in una comunicazione attiva, intensa». La dizione imperfetta di Artaud apre nuove possibilità di senso, e dunque di libertà («di amore e di rivolta», dice lo stesso Artaud). Anche l'ascolto delle opere di Carmelo Bene potrebbe fugare dubbi in proposito. Si prenda ad esempio il poemetto *Lamento per la morte di Ignazio Sanches*, scritto da Garcia Lorca. Certamente Bene, come in ogni altra sua opera, soppianta definitivamente la «voce impostata» dell'attore teatrale e, per così dire, elude «il messaggio esplicito»; però è innegabile che la sua musicalità del dire produce *sensò*. Nel caso citato, il senso di morte e di memoria trafitta dalla mancanza presente nel testo di Lorca è fatto vibrare, oltre che dal ricorso a un timbro particolarmente scuro, da una scansione regolare delle strofe, quasi a “rappresentare” un funerale, ma è fatto poi esplodere (di “dolore”) in micro variazioni tonali e timbriche all'interno dei singoli versi, e in particolare nello slittamento verso l'afasia in alcuni accenti e nel ripetere le sonorità delle sillabe finali, là dove Bene, per realizzare la sua idea di *modo* – grumi di frasi che si ripetono fonicamente simili nella struttura, somiglianti alle strofe musicali ma eludenti ogni melodia – ricorre al tipico ingoiare il fiato o all'improvviso salire d'ottava. Anche il ritmo fonatorio concitato usato da Bene per recitare i versi di Majakovskij (in *Quattro diversi modi di morire in versi*, 1981) permette all'ascoltatore di cogliere in tutta la sua portata la valenza eversiva del dettato poetico del poeta russo («io odio tutto questo / tutto ciò che ha inculcato in noi / l'antica schiavitù»); permette insomma non già di eludere il significato, piuttosto di realizzare quella messa in scena *totale* della parola



che era la sua principale ricerca. La costruzione della partitura si compie, in Bene, nel predisporre ogni elemento in «apparente disordine» (o *stonatura*) rispetto a un andamento normale. L'atto di spostare le toniche o di spezzare le parole, isolando nel silenzio alcune sillabe, è in fondo un rompere la prosodia quotidiana per andare in direzione di una «sonora costruzione dei periodi». La voce di Bene – dice giustamente Giacché – è *della musica*. Il processo della parola si esplicita in qualità sonore modulate non già “psicologicamente”, ma, appunto, secondo parametri assimilabili alla musica, senza però diventare canto vero e proprio. La voce è *finta*; la sua estensione trascende la voce parlata nel quotidiano, i passaggi di registro o i cambiamenti di timbro avvengono proiettando la voce in sintonia a un' *idea estetica*, anche privilegiando l'uso dei tipici difetti, dal gutturale alla voce ingolata, dal nasale al rauco, persino all'afonia vera e propria. In ciò è evidente un distacco, addirittura una critica esplicita alla tipica voce impostata dell'attore di prosa. Il respiro, in Bene, non segue più il messaggio del discorso, è articolato secondo parametri essenzialmente ritmici, riuscendo «a penetrare nell'intimo del linguaggio», con evidenti parentele con lo *Sprechgesang* («un canto generato dalla parola») ripreso e praticato da Schönberg. In effetti, proprio il funzionamento dello *Sprechgesang* agevola la comprensione del modo di procedere di Carmelo Bene nei riguardi della relazione tra voce e parola. L'attore imposta i ritmi e gli altri valori fonici (altezze, timbri, etc.) nella piena consapevolezza della differenza tra parlata quotidiana e recitazione, e imposta l'emissione avvicinandosi e allontanandosi dalla prosodia, disattendendola con spostamenti di accento e modulando la voce in un modo da essere, allo stesso tempo, «prossimo al canto e distante dalla dizione naturalistica» (A. Schönberg). Il senso delle parole è agito secondo parametri musicali. Ed ecco che è in questo modo che l'attore si fa *poeta*.

Nella *poesia della voce* ciò che ha pregnanza è il *controllo* del processo creativo, a partire prima di tutto dalla regolazione del fiato. Le tecniche vocali variano secondo lo stile o il senso critico (l'emissione, scriveva Cathy Berberian, «è anche una scelta culturale»), per cui, ad esempio, l'uso dei risuonatori è radicalmente diverso tra un attore grotowskiano e







un attore di tradizione. Insomma, è un insieme di criteri etici o estetici (o un incrocio tra questi) che domina il controllo del ciclo parola-ritmo-suono da parte dell'attore-poeta, testimoniando che *il problema della costruzione del significante è già il problema del senso*. Questo è un punto centrale. In questa consapevolezza l'attore grida la sua emancipazione totale. Qui la voce lievita e, intravisto l'abisso, s'incammina come lanterna: una «illuminazione nel fango». Perché qui si gioca *la tensione a unificare compositore e interprete*, in modo che l'attore, diventando padrone delle proprie intenzioni espressive, celebri la propria liberazione. Fusione, nella stessa persona, del compositore e dell'interprete: questa è stata la strada percorsa da molta vocalità non convenzionale, che è nata e si è sviluppata al di fuori delle accademie, dall'avanguardismo spinto dell'opera *The big bubble* dei Residents al minimalismo di Meredith Monk, dal radicalismo vocale di Diamanda Galàs al cabaret-rock di Dagmar Krause, dalle vocine distorte e irridenti di Frank Zappa al canto popolare di Giovanna Marini. Ed è stato il percorso intentato da certo teatro di ricerca, in particolare italiano, dove la conformità ai riti propri di una tradizione incapace di «emozionare» era fatta deragliare a favore del gratuito (e della critica), esaltando la qualità personale dell'attore: «la sua stessa voce, il dispiegamento delle sue tonalità, la ricchezza fonica». La scissione tra il ruolo dell'autore e quello dell'esecutore, allora, è superata dalla pratica *senza scopo* – e perciò scandalosa e rivoltante – dell'attore. In questa *deriva*, piuttosto che «bardo stipendiato» al servizio di un apparato istituzionale, l'attore agisce in totale indipendenza e diviene, appunto, *poeta*. E tutta la ricerca di Carmelo Bene è lì a dimostrarlo.



## POESIA È LA VOCE

*Questo testo è dedicato ai poeti della voce: a coloro per i quali l'esperienza della parola è primariamente sonora. È rivolto dunque all'esercizio della scrittura vocale, e in particolare alle modalità attraverso cui la voce si confronta con i segni verbali. È un testo scritto da un attore, e quindi rivendica la sua specificità sapienziale, certo incompleta; rimanda – non può che rimandare – alla concretezza di un lavoro particolare attraverso cui lo stesso attore, qui per l'occasione scrivente, si offre all'ascolto. Ogni parola scritta è meditata col corpo.*

*Questo testo nasce dall'esigenza di vagliare pubblicamente le forme di organizzazione dell'artificio vocale. Aspira – senza reticenze, si spera, quand'anche goffamente – a confidare una disciplina, con lo sguardo rivolto alla connotazione “filosofica” della problematica. È infatti bene precisare fin da subito che non si tratta di un manuale, piuttosto di una confessione. Ogni parola scritta non cerca il consenso.*

*L'urgenza dell'espressione vocale – la sua necessità – è tutta nella volontà di affrontare il rapporto tra potenzialità creative del corpo e le convenzioni che ne limitano la portata. In altre parole, lo scopo del suo tentativo è sottrarre quanto, nella sua stessa scansione fonica, disarmava la vitalità obbligandola al rispetto delle norme. Le risposte della voce sono nell'infrazione. Per tale motivo, questo testo è un modo di ostentare la propria presenza resistenziale, col disagio di chi, pur vedendosi residuale, non può fare a meno di esporre la sua coscienza sonora. Ogni parola scritta è l'urgenza di dirsi prima di cadere.*

*In questo testo si userà prevalentemente il termine attore; lo si intenda però non come interprete, ma come performer. Per esso valga la definizione di operatore totale, ossia cantore e poeta insieme.*

*Del resto, il quadro delle affinità è questo:*



«Il Performer, con la maiuscola, è un uomo d'azione. Non è qualcuno che fa la parte di un altro. È l'attuante, il prete, il guerriero: è al di là dei generi artistici. Il rituale è performance, un'azione compiuta, un atto. Il rituale degenerato è uno show. Non cerco di scoprire qualcosa di nuovo, ma qualcosa di dimenticato. Una cosa talmente vecchia che tutte le distinzioni tra generi artistici non sono più valide».

J. Grotowski, *Il Performer*, 1987 (in J. G. Testi 1968-1998, Bulzoni Editore)

«Riformulare: tutto il contrario d'immedesimarsi e/o riferire. (...) Gli attori dicitore riferiscono altro; parlano e cantano d'altro, più o meno in quell'altro immedesimandosi. Essi ricordano, commemorano, celebrano, commentano, assolutamente ignari del momento poetico che dalla loro voce esige, al contrario, la (ri)formulazione. (...) Questi incauti, avventati e superficiali dicitore-attori-conferenzieri riferiscono il "testo", ignoranti che il testo è l'attore; il testo è la voce. (...) Nella scrittura vocale, poesia è la voce. Il testo è la sua eco».

C. Bene, *Il monologo*, 1982 (in *La voce di Narciso*, Il Saggiatore).



## I.

La voce è la condizione stessa dell'attore: la condizione di chi vive *nell'opera*.

Proprio per questo ogni movenza dell'attore è sonora. Recitare, vale a dire muoversi in uno spazio silenzioso, è formare quella che si potrebbe denominare *la scena del pensiero acustico*.

Urlo e canto, rutto fragoroso e respiro, narrazione e mutismo: al gesto vocale appartengono le dimensioni della *musica*, del *linguaggio* e del *rumore*.

In questa apoteosi dell'attore sonoro, in questa partitura di gesti e di timbri, in questa pratica significativa e musicale, la voce può essere considerata come il *trat d'union* tra i diversi piani espressivi che caratterizzano l'opera.

L'attore è principalmente «un essere fonico».

## II.

Recitare è affidarsi a una condizione nella quale le vibrazioni consentono soltanto la *presentazione* di se stessi. La voce è il riverbero consapevole di questa auto-diffamazione in pubblico.

S'inebria nella ferita: l'esercizio della voce è, per l'attore, la definitiva perdita della solitudine e, nello stesso tempo, preludio a una solitudine ben lontana da qualsiasi consolazione. Essa chiede legittimità, ben sapendo che ogni suono emesso registra l'impossibilità della comunicazione. La funzione della voce «non è discorsiva».



### III.

La voce non si lamenta: non ha nulla da difendere o da conquistare.

Che cosa dice la voce? Forse il tormento di tutte le parole che non riescono a dirsi.

E in realtà, assente ogni messaggio, la voce destabilizza la dimensione della parola in ritmo corporeo.

Allo stesso modo la parola, che si forgia nella dialettica con la cosa, «sovraccarica di senso» la voce. Le altezze e i ritmi, la distribuzione dei fiati e le sequenze acustiche, organizzate in partitura, fanno lievitare la «buia sostanza» del mondo.

La voce dell'attore detesta il non-senso.

### IV.

Anche volendo astenersi da ogni rappresentazione, la voce rimanda sempre a qualcosa che è altro: non già a opinioni, idee o filosofie, poiché la voce «non ambisce a dimostrare alcunché». È però lecito, e fors'anche doveroso, metterla in relazione con altre azioni vocali, misurando ciò che la oppone o ciò che la accomuna. Ogni neutralità è in essa bandita.

Il paradosso della voce, e quindi l'aridità vitale dell'attore, è nel presentarsi fondata in se stessa nello stesso istante in cui si sta confrontando col mondo. In altre parole: nel mentre sta acquisendo il suo senso.

La voce canta il miraggio del mondo.



V.

È nota la «ripugnanza» del Maestro CB per il linguaggio: la sua voce è senza racconto, è un' eccitante deriva che si disfa di ogni appropriazione identitaria, di ogni «identificazione».

Una voce che vuole infliggere lesioni più che lezioni.

Crepitio e musica.

In essa, davvero, e fieramente, non ha spazio la simulazione, che è poi illusione di significato. È la voce adeguata: un *disfarsi del linguaggio* interrompendone la trasparenza. Una voce opaca, che segna un punto di partenza.

Ora, questa voce, questa voce che brucia la parola trovando nel suono la sua irreversibile morte, ben lontana da qualsiasi «discorso», è un istante già tramontato, il Maestro CB ormai chiuso nella trappola della dimenticanza.

Trattandosi di una frattura all'interno di uno spazio disciplinato, la sua ferita essenziale sbiadisce. È abbastanza chiaro, infatti, che l'attore contemporaneo ha dimenticato la voce del Maestro CB: esso declina la propria scena restituendo «piena comprensibilità e godibilità alla parola». A imitazione del decoro.

Davvero troppo dissimile, la voce del Maestro, dal piagnisteo esecutivo ingenuamente – e patologicamente - sottomesso alla norma della *lingua materna*. Rimane tra parentesi. Troppo differente.

È diventata una voce inerte.

Qui, nella squallida regressione, non essendo ammissibile e insegnando il disorientamento, la voce del Maestro CB non emerge nelle altre voci. Le



quali voci spettrali, procedendo secondo moda, anziché consentire al suono di «denudare la visione», si mantengono passive sulla comunicazione; e l'abilità – la pertinenza, la competenza, la convenienza – dell'attore è tutta nel recitare «in ancillare dimessa prossimità», comportarsi da cortigiano insomma.

Morte del Maestro CB. Morte di una rivoluzione permanente.

## VI.

Un Maestro è testimonianza che asserisce un funzionamento; è dono di sapienza aperto al tradimento, che significa cioè una competenza e che presuppone che l'allievo lo trovi incompleto e, obiettando, lo perfezioni a partire dalla propria necessità. La sua funzionalità è allora, forse, svelare un cammino: mettere a fuoco il controllo esercitato sui propri mezzi, rivolgendo l'attenzione all'atto del comporre la performance d'attore; denudarsi di ogni ostacolo, anche, individuando quali enigmi possano favorire la presa di coscienza di una prassi compositiva che liberi in modo definitivo l'attore dalla regia.

L'obiettivo è, semplicemente, quello di *unire il metodo della composizione con quello dell'esecuzione*. Ciò significa che l'attore deve riprendere in mano la propria vergogna e il proprio trionfo: è l'attore la condizione essenziale del teatro.

Il gesto di questo testo – il gesto amoroso, quand'anche destituito di ogni fondamento – non è, dunque, che un proseguimento del proprio imparare. Quando la negazione del Maestro non è oblio, ogni atto vocale dell'allievo ne è intriso: senza inganno si divide da esso. Ogni voce esige la propria presenza.

L'alterità di ogni voce.



## VII.

Lo stupore del differire. Differenziarsi grazie alla voce: l'attore disorienta se stesso respirando fuori tempo.

La voce non si lascia delimitare. Annuncia la propria oscenità.

A conti fatti, attraverso l'esercizio della voce, l'attore asserisce un'infrazione. Avrà bucato qualcosa? Alcuni direbbero il niente, altri soltanto se stesso, o forse tante parti diverse dello stesso uditorio. No, l'attore è destinato a non avere vita al di là del suono. Può bucare solo il silenzio.

La voce appartiene al silenzio. A quel silenzio che raccoglie tutte le parole e tutti i corpi, e quindi a quello spazio assolutamente particolare dove linguaggio e comportamento s'installano nella loro irriducibile unità. Appartiene a uno spazio *materiale*, perché il silenzio è solo l'altro modo di chiamare una realtà che non è stata ancora – o che non potrà mai essere – fissata in nome. La voce appartiene al tempo della contingenza.

La voce sfugge al nome, ma non può permettersi l'uscita dalla consistenza spazio-temporale (reale e simbolica). Non è un'entità metafisica che può darsi separata dal corpo che la esegue. Non è dunque vero che la voce «travalica la materialità»: la voce è la concretezza del *corpo risonante*.

La voce non è la Voce del Verbo.

## VIII.

Che cos'è dunque la voce?

La voce è prima di tutto un fenomeno fisico ondulatorio. In essa s'incrociano, sino alla consunzione, il fiato e i luoghi della risonanza, la vibrazione





delle corde vocali e l'emissione di onde sonore. Ogni voce è prima di tutto un fragore sfuggito al corpo.

Una qualità del corpo.

Il corpo dell'attore è una cavità risonante. Per sottrarsi al silenzio, e per accedere all'epifania della voce, il corpo ottiene il suo statuto sonoro mobilitando:

\* *l'apparato fonatorio* (fiato, corde vocali, vibrazione, cavità di risonanza);

\* *il complesso dei fenomeni che regolano l'emissione* (intenzionalità, conoscenze culturali, personalità nella produzione dei timbri, regolazione della colonna d'aria, scioltezza della lingua e delle labbra);

\* *la respirazione* (educazione di inspirazione e espirazione, attività del diaframma e del torace, distribuzione dell'energia aerea);

\* *le sfumature di ritmo e di colore delle vocali e delle consonanti* (pronuncia e articolazione, fonetica, tessitura);

\* *le qualità del suono* (altezza, timbro, intensità);

\* *i registri e i passaggi* (attacco, appoggio, posizione vocale, distribuzione dei fiati).

Da qui lo specifico colore della voce dell'attore, e il suo dolore. Da qui le specificità del suo gesto vocale, che poi è collocarsi nel silenzio del mondo. Da qui le immense varietà di aliti a perdere, di verità mormorate, di vuoto brusio, di rifiuti e di apnee feroci: vale a dire parte da qui un'attività sonora che modula prima di tutto se stessa. La voce istituisce la sua scena.

Il corpo è la verità di ogni voce.



## IX.

È proprio la sua natura volatile – il suo sgorgare acrobatico e sostanzialmente precario –, a esporre le meditazioni sulla voce al rischio di molte ambiguità, portandole nei pressi di un'idea che vede in essa l'eco di una risonanza che proviene «da nessun luogo, da nessun tempo». È come se, di fronte all'angoscia per l'impossibilità di segnalare adeguatamente la «fonte segreta» dell'espressività, si torni al discorso rassicurante che intende la vocalità come un «ripristinare una lingua anteriore».

Alla voce, però, non si addice l'ineffabilità.

È *finita*. E quindi misurabile.

Incastonata nel corpo, questo fine cristallo non fa mistero della sua irriducibile condizione fisica. E dunque, proprio perché fisica, identificabile con precisione: in termini di dinamica sonora (*volumi*), di segnale dotato di una certa frequenza (*altezze*) e di tessuto riconoscibile (*timbro*). Anche la sua diffusione rimanda immediatamente a una condizione fisica (spazio, natura della sorgente, direzionalità). La geometria corporea della voce: la sua finitezza, appunto.

La voce, inoltre, rimanda a una fitta serie di relazioni fisiche *in situazione*: è di natura fisica anche la trama percettiva che stimola – una percezione «viscerale e tattile», legata alla sensazione –, così com'è fisica quella cognitiva attraverso la quale l'ascoltatore interpreta l'opera. Tutto, dunque, nell'articolazione vocale, tende a espandersi in materia tangibile che vibra come gesto *qui e ora*. La voce è davvero qualcosa di concreto – di piacevolmente concreto, benché destinato alla consumazione – destinato alla consumazione senza sollievo mistico.

Che cos'è dunque la voce?





È «la materialità del corpo che sgorga dalla gola, là dove si forgia il metallo fonico».

Nessun «soffio originario» si manifesta nella voce: c'è solo lo sgorgare del corpo, nella dialettica serrata tra desiderio e limitazione.

X.

Corpo erotico.

La voce è uno dei modi con cui il corpo si consuma esaltandosi nel proprio godimento. Dispendiosa scansione del proprio debito di vita, il corpo fa mostra di sé: sparizione solenne.

Corpo *enunciato*. È in esso che la voce, scontrandosi con i suoi limiti, si rende assente, come se, affrancandosi dalle griglie squallide dove s'incaglia igienicamente il suono comune, trovasse la sua celebrazione definitiva nel travalicarsi, impetuosa gioia di un guerriero senza brama di conquista.

È chiaro che l'esperienza della voce appartiene al solo spazio – spazio materiale e culturale – che la rende solidale con altri corpi, convocati per l'occasione proprio dove il pensato vocale troverà la sua consacrazione. La voce si rovescia senza posa, si enuncia in quello «spazio vano e fondamentale», e si disperde, dato che esiste soltanto diradandosi. In altri termini, si allontana definitivamente dalla sua fonte, si s-corpora per immediatamente incarnarsi nel corpo “altro” dell'ascoltatore.

Qui, proprio nella gestione del passaggio da un corpo all'altro, si evidenzia la qualità dell'attore, la sua consapevolezza tecnica; qui l'attore concentra la sua ossessiva ricerca della precisione esecutiva. Ricerca di un corpo.

Corpo in esercizio.





## XI.

Esercitarsi.

Esercitarsi con il corpo, sottraendo la voce ai movimenti scontati delle accademie. Come si diventa attori sonori? Apprendendo e rifiutando la tecnica da manuale. Contro le nozioni della «dizione chiara» e del porgere illustrativo. Il corpo deve *ruggire*.

Esercitarsi sino a polverizzare la lingua: *s-dirsi*.

Esercitarsi. E poi tradirsi.

## XII.

Nascita di una prova:

\* Nel recinto, verso il fondo della scena, comincia l'esercizio; qui, davvero, non importa ammansire il pubblico: c'è solo l'attore davanti a se stesso, privo di ascolto. È l'apoteosi del godimento solitario. L'esercizio inizia con un triplice ciclo respiratorio: sentire il fiato attraversare il corpo. Se il fiato parlasse, cosa direbbe? Direbbe degli ostacoli sul tragitto, della forza che irradia, della nascita e della morte. Con destrezza a questo punto disegnare col fiato una bella «O», afona con deviazione finale verso il sonoro, per tre fiati successivi. La forma è larvale: una gemma imbarazzante, non troppo dissimile da un escremento. Trasformare la «O» in «U» con tre diverse intensità, in una sorta di alterco tra le due posizioni delle labbra (sullo stesso fiato, il passaggio di vocale). Ora produrre un suono di gola unendo la «O» alla «U», senza però spingere troppo col fiato, per tre volte. Quindi rilassarsi con uno sbadiglio, per prepararsi al successivo travaglio. Passare dalla «U» alla «I», con le stesse modalità usate in precedenza, e solo ad acquisita sicurezza nella gestione del passaggio emettere suoni nasali con la sillaba «MI» (tre fiati), poi con «NI» e infine con «GNI».



avendo cura, alla terza emissione, di allungare a dismisura la vocale «I» e di cogliere la linea degli armonici superiori, ovvero cogliere quella seconda voce che germoglia dalla bocca e si offre con la sua eccezionalità. Ripetere per almeno venti minuti, espropriando il proprio corpo di ogni limitazione: solo il gioco detta le sue priorità. Terminare l'esercizio con il trillo «TRRRRRR-A», con la vocale gridata. Rilassare le spalle e il collo, sbadigliare;

\*Nella sua immobilità, dove il buio ha preso il sopravvento, la materia vocante acclama il testo in crescente agitazione. Quel materiale linguistico, scelto tra i tanti possibili, richiama associazioni mentali di vario tipo. Come tradurle in sonorità? Cominciamo col fare diventare la frase cibo per la bocca: masticare le parole, aprendo e chiudendo la bocca in maniera esagerata. Gustarle, ruttarle, espellerle incomprensibili, e fare tutto ciò a occhi chiusi. Le parole si devono sciogliere in bocca, definitivamente smembrate in suoni resi esplicitamente rumore. In realtà la masticazione, oltre che esercizio di ammorbidimento dell'apparato fonatorio, permette la precisazione dei fenomeni articolatori, indagando la relazione tra vocali e consonanti. Stare sulla masticazione per venti minuti, quindi bere dell'acqua e rilassarsi;

\* Affidiamoci ora all'essenza del suono vocale, incontrando il tema dell'esercizio timbrico: la qualità corporea del suono. Spostarsi da un angolo all'altro dello spazio, come creando una mappa timbrica, e cominciare baciando eroticamente il silenzio (lingua tutta fuori, normale, tutta in dentro). Fermi su un piede emettere solo fiato, senza fare vibrare le corde vocali, con diverse pressioni e sino a esalare l'ultimo dei dieci respiri. Quindi spostarsi e emettere una «A» normalmente timbrata, dapprima regolare, poi con la tecnica della «messa di voce» (gradatamente crescere e poi decrescere: <>). Infine, provare a produrre la stessa vocale al contrario, inspirando anziché espirando, e gustarne il colore. Lo spettro timbrico non è però ancora apparso in tutta la sua magnificenza risonante. Provare col suono laringale «H». Con quello pettorale «O». Con quello faringale «FO». Con quello nasale «N». E provare tutte le combinazioni, le linee mediane,



le intersezioni, gli schemi codificati, il corredo fonetico. Stare almeno dieci minuti su ogni timbro scoperto.

\* Nello spazio non è ancora risuonata la lingua nella sua connotazione significante. Si comincia ora, leggendo la frase scelta facendo attenzione all'andamento prosodico. Si lavora cioè sulle intonazioni. La conoscenza del suo retroterra di significato è fondamentale per ogni rovesciamento acustico. Stare sulle convenzioni per meglio controllarle e quindi, qualora se ne ravvisi la necessità, scardinarle. Qui ha senso immaginarsi in singhiozzo, in pianto, in risata, in affermazione violenta, in disperazione, in interrogazione, in calma glaciale, in agitazione rabbiosa; qui ha senso non limitarsi e riprendere quante più intonazioni possibili, rubandole alla vita o alla sua parvenza mediatica. Anche qui altri venti minuti, per concludere riprendendo la lettura prosodica iniziale, la più piana e incolore possibile. Verrà voglia di cantare;

\* E si canti, allora. Ci si affidi completamente alla melodia nell'insieme delle sue stesse possibilità: dalla cantilena al vocalizzo astratto, dal bisbiglio all'ululato; si tratti la melodia come una preghiera, un lamento, un grido agghiacciante, un pianto, una parata militare, un girotondo. Si canti cioè in uno spazio compreso l'arcaico e il robotico, giacché, almeno in sede di esercizio, tutte le modalità permettono l'affinamento delle tecniche vocali. Un canto libero, dunque, senza altra finalità che conoscersi nell'atto. Cantare per sottrarsi, ancora una volta, al linguaggio e sperimentare il proprio stare sul suono;

\* Ma il canto non prosegue per più di trenta minuti: si interrompe il fiato e l'eco è un unico singhiozzare: la voce è costretta nella gola, fatica a uscire. Sono i processi del gesto vocale che sconfinano nel rumore: il rumore diventa suono, poi nota, infine melodia, per tornare infine al rumore manomettendo le sillabe. In seguito, di colpo, dopo essere passata nelle cavità superiori, la voce irrompe a fette di lingua: è un buon momento per tentare un recitativo dissonante. Come propedeutica, è saggio dividere la frase in





blocchi di ritmo: dirla lentamente, staccando le parole, velocemente, facendo resistenza con le labbra, dirla facendo stridere le consonanti, allungando a dismisura le vocali, come mirando a punti diversi dello spazio; e sarà bene creare degli impedimenti, del tipo: interrompere la frase all'interno di una singola parola, chinarsi a raccogliere una nocciolina, coprire di fango la bocca, mutare l'atteggiamento della lingua, coprire la parola di rugiada; altrettanto utile il passaggio dal tono naturale al falsetto, dal falsetto al gutturale, dal gutturale al falsetto; ma quel che più è proficuo – espressivamente proficuo – è l'invenzione di *effetti melodici*. Qui è bene rallentare.

Il problema che si pone all'attore è acquisire, in sede di prova-studio, quante più modalità possibili, esplorando l'intera gamma dell'articolazione performativa della parola e estendendone le stesse possibilità evocative. Non vi è dubbio che, in questa direzione, conservi valore inestimabile il *Pierrot lunaire* di Schönberg. Com'è noto, l'opera di Schönberg è basata su un'interpretazione vocale che fa interagire la recitazione col canto, ovvero sulla modalità dello *Sprechgesang* («canto parlato»). Si tratta di una particolare melodia che il performer ricerca intonando la nota, ma subito dopo abbandonandola liberando la voce dai vincoli del canto, per quanto rispettando il dettato ritmico della partitura. In pratica, una declamazione stilizzata, non realistica, esagerata. È indubbio che questa esperienza è una risorsa ineludibile per chiunque voglia cimentarsi efficacemente con la ritualizzazione sonora della parola. Si tratta, in sintesi, di fare rientrare la parola in una partitura fonetica basata non più sulla predominanza del significato, ma sull'espansione sonora del corpo. In pratica, le parole non imitano la parlata quotidiana – emotiva, psicologica, realistica –, ma acquisiscono una funzione che è a tutti gli effetti musicale: nel controllo dei ritmi e delle frequenze, imprimendo alla voce un andamento non naturale, e come «rivestendo di note» le frasi. L'*actio*, allora, non è la traduzione sonora di un pensiero, ma: «la *grana* della voce, che è un misto erotico di timbro e linguaggio».



### XIII.

Vi sono voci privilegiate?

Esiste un *catalogo delle voci* a disposizione dell'attore? Delle voci con cui cimentarsi? Voci, insomma, di cui l'attore possa beneficiare per produrre la sua opera?

Non vi sono voci definitive. Ogni bagaglio va preparato in solitudine. Vi è – ogni attore lo sa – solo la voce appresa e il balbettamento di ciò che si sta apprendendo. Ogni catalogo è incompiuto.

Ma ci sono le ossessioni. Non voci nuove, ma voci ormai radicate nel corpo. Tali voci si dividono in:

\* *Anteriori alla parola*

a digiuno di paradossi; geometriche e pelose, come idoli saldi, arcaici, fallici; abbaglianti, vaghe, straripanti; di chi si fa abitare da spiriti vaghi o vuole mettersi in comunione con il ronzare delle cicale; in accordo con la bestia bruta; senza pause di senso, fitta di allusioni, cosa tra le cose, escremento e sesso; si conforma agli astri; trema e fa muovere il resto; della danza, dell'orgia, del cerchio dei saggi, dei baci senza contatto; dell'imitazione che fronteggia l'angoscia, dell'inerzia nella ferita, dello sguardo allarmato; del firmamento; del riflesso, del valico, delle spine, del corso d'acqua, delle ombre che animano la foresta; della doglia, della fuga, del terreno di sangue, del destarsi alla battaglia; del ventre gonfio che si agita inquieto; del fulmine che fa scappare gli spiriti; del lutto; del fuoco che si alza nell'aria; anteriori alla parola e barricate nell'assenza di identità.

\* *Nel senso di una lacuna*

che si impastano dentro la bocca; sempre sull'orlo dell'abisso; piene di tagli e certamente straziate, e altrettanto probabilmente sbagliate; della stonatura; non dell'essere o dell'apparire, ma dello sparire; come se stessero segnando la propria assenza; della rottura, del taglio, della cesura che





lacera un *continuum*; che rompono una forma manifesta; che si determinano nell'intervallo, paralizzando la linearità e sospendendo la coesione; della sincope che si manifesta interrompendo l'afflusso del fiato o dirottando dall'interno una parola o interrompendo l'andamento melodico; della sincope che impedisce il racconto; del flusso insidioso delle macerie; giunte al culmine senza purificazione; che non esprimono niente, ma che tentano di farlo; indicibili, che celebrano il simulacro, destinate a scomparire senza applausi, più vive di ogni personaggio; che si ritraggono debolissime; nel senso di una lacuna che «affronta in modo radicale il problema della rappresentazione».

*\* Al di qua della comunicazione*

disperatamente contro; contro tutte le semplificazioni e le banalizzazioni; forse inesatte, imprecise, ma ostinate; complesse, prive di sacralità, di valori; contro la contemplazione che assopisce; che fuoriescono dal perfettamente supplementare, dove si raddoppiano le cose; avvenimenti che si raccontano inquietanti; la meno scontata delle differenze; del punto di vista *contra legem*; rudimentali, riluttanti, bizzarre, e in nessun caso decorose; contro la creazione di dei e mostri, di favole, di sensi esaustivi, di codificazioni, di valori, di gerarchie; della perorazione a favore delle intenzioni non partecipative, al di là di ogni collaborazione e dell'inaudita sottomissione; contro il discorso che si ferma alle ovvietà, la finzione povera di ritmo, la demenza occidentale; in opposizione virtuosa; senza venire a capo delle regole formali, che hanno scelto un percorso fuori-riga; incompatibili con la ricerca di potere; del potere; del potere che cerca sempre la parola adeguata; discordi, illuse, che non coltivano il potere che soggiorna in ogni parola; avverse al potere che rimbalza ovunque e altera il senso stesso delle cose e delle parole e dei comportamenti, sino a rendere consenzienti i corpi e avverse a ogni pedagogia; al di qua della comunicazione che amplifica il costituito.

*\* Nel grottesco e nella parodia*

come bestemmia, riso, sberleffo; capaci di produrre «sorpresa conoscitiva»; anti-liriche, come rifiuto dello sguardo privato e narcisistico; come

