

La voce recitante

di Nevio Gàmbula

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 salta subito agli occhi: la carenza di contributi e di analisi che prendano a riferimento la *voce recitante*, ossia la voce per come 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 carenza di discussioni critiche sulla voce dell'attore. Con questo scritto vorrei non tanto colmare questa lacuna, che sarebbe 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 'metadiscorso', 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 sperimen-

tazione, 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 abbrutente 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 scadere la recitazione nella convenzione più vieta, accettando supinamente la cancellazione di ogni 'devianza espressiva' dal proprio agire.

Affrontando questo discorso, sarà per me gioco forza riferirmi a come la voce è stata ed è usata da alcuni 'irregolari' del teatro, ed in particolare da alcune tra le esperienze più anomale che abbiano avuto modo di mostrarsi sulle nostre scene. La definizione di irregolare, intanto, rimanda ad 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 ad 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 una 'imitazione della realtà' dove ha valore la «battuta ben detta o del 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).

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 ad una sorta di *recitar cantando* moderno; in sostanza, la dizione del solista viene strutturata esaltando le possibilità musicali del significante, in un gioco continuo di 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 di intensità: la quotidianità della lingua si infrange in un aggregato di fatti vocali «estremamente cangianti». Di Sciarrino mi preme evidenziare la vocalità nell'opera *Lobengrin* (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 Gobbels 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 «piacere agonistico della voce», 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 multi-timbrica, 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 ad un «approccio alla voce rinnovato grazie anche ad 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 determinanti. L'esplosione dei segni, la danza vertiginosa che è presso Artaud, esibisce «un corpo che subisce il mondo», pur non rinunciando ad 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 relativo allo 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, viene 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 vengano turbate.

Questa censura «è comprensibile 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). 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 questo 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 pragmatico 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 sottolinearono 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 ad 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 'spazi' 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 sottolineare 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). 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 sempre di più 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 di *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 colui che *compone* lo spartito drammaturgico 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 'estetica' 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 dare vita ad 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 sottolineare 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 ad 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 tic, le sfumature, le pronunce. E censura *i potenziali sonori della voce umana*. L'attore trova nella voce soltanto un mezzo per articolare la 'parte', con cui interessare 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 '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 ad una dizione che renda l'ascolto facilmente fruibile e senza impedimenti. La standardizzazione della lingua attorno agli stili 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 negligenti». 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-gestomovimento, 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 una identità fittizia – quella del personaggio («rappresentazione simulata dell'altrui vissuto», diceva Carmelo Bene); e allo stesso tempo è *limitata* entro la gabbia di intonazioni e

ritmi propri della comunicazione ordinaria. L'aspetto semantico, nella sua 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 interromperne 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 – privilegiando così un utilizzo *allegorico* del mezzo. Si assiste allora ad 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 (è caratteristica del procedimento allegorico presentare, nello stesso spazio linguistico, «diversi significati»). E la partecipazione dello spettatore (l'atto dell'ascoltare), nella sorpresa di sentire qualcosa che non si aspettava, viene 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 ulteriori 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: una allucinazione sonora, dove ogni parola è detta con un «preciso ritmo alimentato col sangue». Una sequenza di brucianti scariche vocali, sospesa tra un grottesco irridere della recitazione e l'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 affascinata 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. Una 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, 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 ad 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 partico-

lare nel loro *Viaggio al termine della notte*, da Celine, o nell'opera *L'isola di Alcina* della compagnia *Le 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 *Par-sival* 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): «È 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... ■

Bibliografia

- Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1975.
- Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1978.
- Antonio Attisani, *Lettura e riscrittura secondo la ricerca teatrale italiana*, in *Specchio delle mie brame*, di AA.VV., Guerini Studio, Milano 1991.
- Carmelo Bene, *Opere*, Bompiani, Milano 1995.
- Yuri Brunello, *Carmelo Bene tra espressione e contemplazione: appunti su un teatro della presenza e della crisi*, in *L'asino di B.*, VI (2002), 7.
- Giorgio Cesarano, *Critica dell'utopia capitale*, in *Opere complete*, III, Centro d'Iniziativa Luca Rossi, Milano 1994.
- Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, Bulzoni Editore, Roma 1985.
- György Ligeti, *La mia posizione di compositore oggi*, in AA.VV., *Ligeti*, EDT, Torino 1985.
- Gianni Manzella, *La bellezza amara*, Pratiche Editrice, Parma 1993.
- Michele Perriera, *Teatro 2*, Flaccovio Editore, Palermo 1978.
- Carlo Quartucci, *Verso Temiscira*, Ubulibri, Milano 1988.
- Salvatore Sciarrino, *Carte da suono*, CIDIM, Roma 2001.
- Paul Zumthor, *La presenza della voce*, Il Mulino, Bologna 1985.