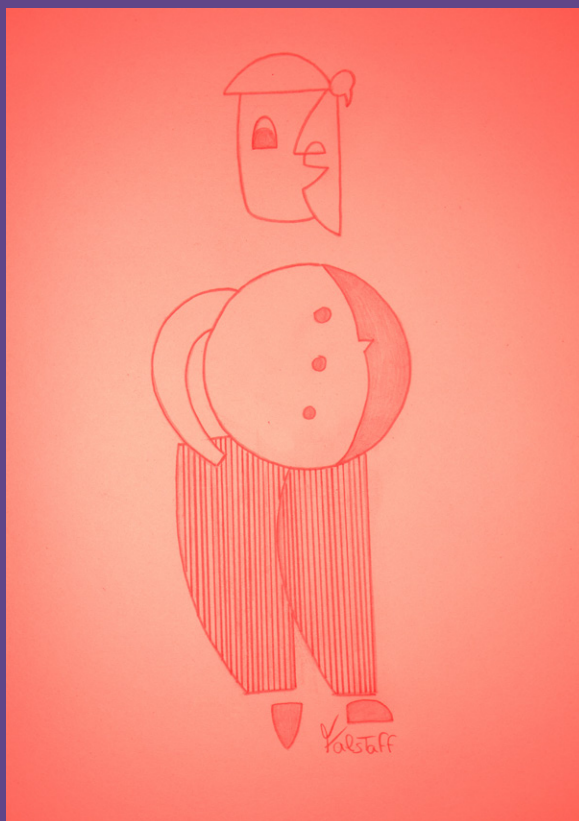


PROGETTO IMPACT CON UN LESSICO DEI CONCETTI TEATRALI E MUSICALI

a cura di
Gerardo Guccini,
Daniele Vianello



ee edizioni **en**gramma

collana
engramma**studi**

PROGETTO IMPACT

CON UN LESSICO DEI CONCETTI TEATRALI E MUSICALI

a cura di
Gerardo Guccini,
Daniele Vianello



edizioni**engramma**



MUR: INTAFAM00057
CUP: D82J24000040005

in copertina: bozzetto del personaggio
di Falstaff elaborato da Martina Biondolillo
(ABACT)

©2026
edizioni **engramma**, venezia



direttore editoriale
damiano acciarino

direttore della collana **engrammastudi**
daniela sacco

progetto grafico
anna ghiraldini

www.engramma.org
edizioni@engramma.org

ISBN carta 979-12-55651-08-6
ISBN digitale 979-12-55651-09-3
DOI 10.82016/eeo86

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di
ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di
aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

7 *Gerardo Guccini e Daniele Vianello*, Dagli obiettivi al libro. Un'introduzione

15 Parte Prima. Processi pedagogici ed eventi performativi

17 I. Laboratori, improvvisazioni, incontri e primi avvicinamenti al *Falstaff*

19 *Alessio Bergamo*, Interazioni fra pratiche e contributi teorici

23 *Alessio Bergamo*, Pedagogia e pratiche teatrali nella formazione degli orchestrali

29 *Daniele Vianello*, Percorsi ombra. Note su relazione, maschera e improvvisazione

39 *Alexander Lonquich*, Culture teatrali e formazione del musicista:
esperienze personali e progetti attuativi

43 *Edoardo Rosadini*, Preparare l'orchestra interpretando personaggi

45 *Davide Sanson*, Prove d'azione scenica con strumenti

53 *Selene Framarin*, Musicisti-attori: esercizi

55 *Antonino Siringo*, Fra improvvisazione e nuove partiture

59 *Massimo Savoia*, L'interdisciplinarietà, una risorsa per la didattica del futuro

63 II. Processo realizzativo del *Falstaff*

65 *Alessio Bergamo*, Lettura registica dell'opera

71 *Massimiliano Cutrera*, Il training attoriale per i cantanti d'opera: un'esperienza
su *Falstaff* di Verdi

77 *Giuseppe Aldo Zucco*, Spazi d'inganno e metamorfosi: la scena come partitura visiva
del *Falstaff*

79 *Nevio Cavina*, Note illuminotecniche

81 *Maria Arena*, Laboratorio per la realizzazione di un documentario su IMPACT

83 III. Organizzazione e contesti

85 *Ricardo Castro*, Progetti orchestrali sociali: gestione e visioni

87 *Anna Maria Meo*, I mestieri musicali tra istituzioni, formazione
e responsabilità culturale

91 *Fabio Vincenzi*, Teatri e territorio: esperienze Unical

97 IV. Iconografie e documenti

99 *Gerardo Guccini e Daniele Vianello*, Premessa

100 *Gerardo Guccini e Daniele Vianello*, Sintesi delle attività svolte e immagini

163 Parte seconda. Proposte per un lessico dei concetti teatrali e musicali

165 *Emilio Sala*, Divagazioni lessicografiche. Un'introduzione

175 I. Drammaturgie

177 *Gerardo Guccini*, Dramaturg

187 *Piermario Vescovo*, Drammaturgia/Rappresentazione

203 *Carlo Fanelli*, Fonti shakespeariane del *Falstaff*

211 *Davide Carnevali*, Il *Lessico* di Sarrazac: sue influenze sulla mia drammaturgia

221 II. Spazi e luoghi dell'immaginario

223 *Carlo Serra*, Atmosfera, spazio, *trompe l'oeil*

239 *Marco Targa*, Musica-Teatro

251 *Daniele Vianello*, Teatro-Spazio

263 *Enrico Pitozzi*, Suono

277 *Enrico Pitozzi*, Voce

291 III. Pratiche tra musica e teatro

293 *Edoardo Rosadini*, Direzione d'orchestra: un'arte dell'ascolto

297 *Fabrizio Festa*, Attori-Cantanti

305 *Alessio Bergamo*, Pedagogia e messinscena

311 *Gerardo Guccini*, Prodotto, processo, prassi, progetto

317 *Stefano Vizioli*, Opera ESTrema

327 *Stefano Vizioli*, L'Opera e i suoi mestieri

331 *Piermario Vescovo*, Prospettive culturali

Voce

Enrico Pitozzi

Premessa

Nel tracciare una prospettiva sintetica intorno alle pratiche vocali, una considerazione preliminare da introdurre considera la voce come entità intimamente connessa ad altri due termini: suono e parola. Ciò significa che, per comprendere a pieno la sperimentazione vocale cui guarderemo – da Cathy Berberian a Demetrio Stratos, passando per Antonin Artaud e Carmelo Bene o Meredith Monk, e poi ancora Gabriella Bartolomei e Ermanna Montanari, solo per citare alcune delle figure chiave qui evocate – è necessario avviare una riflessione che tenga connessi, in una prospettiva d'indagine archeologica, questi tre aspetti.

In continuità con questa prima osservazione, è inoltre imprescindibile tenere in orizzonte l'indicazione sintetica e precisa in cui Paul Zumthor distingue tra *oralità* intesa come «funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio» e la *vocalità*: «insieme delle attività e dei valori che le sono propri, indipendentemente dal linguaggio»,¹ segnando così una doppia articolazione in cui la voce può e deve essere anche considerata in tutte le declinazioni che si dispongono al margine della comunicazione e del linguaggio.

Seguendo queste due indicazioni preliminari, possiamo dunque osservare come la voce – ciò che essa nomina chiamando – è ciò che precede e precorre ogni possibile condizione di linguaggio, ne sonda i limiti, ne abita i margini. In senso proprio, la voce non dice, mostra: nominando qualcosa del mondo, lo annuncia. Ciò significa che la voce non coincide con la parola, bensì prende corpo in uno spazio intermedio tra il segno (la parola) e il discorso che l'articola.² La voce è il lampo che convoca la *figura* – l'immagine-somiglianza che la voce manifesta – della cosa che chiama. Da qui il suo sottrarsi ad ogni possibile definizione: nel nominare, non designa la cosa denotata, bensì la evoca, la chiama nel discorso, la lascia letteralmente avanzare nella lingua.³

È così che articolare la voce significa, in senso autentico, retrocedere fino a situarsi alla sorgente del linguaggio. In questo movimento la voce ritrova il suo essere *iniziale*: dal momento che non appartiene completamente

1. Zumthor 1983, p. VII.

2. Bologna 1992.

3. Agamben 2023.

alla parola, essa anticipa ciò che *giunge*; l'iniziale è, dunque, ciò che sempre rinnova il chiamare che si offre ad un ascolto, prima di ogni possibile linguaggio.

Da queste argomentazioni declina il nostro ragionamento: ogni suono è una voce, non tutte le voci sono parole, ogni parola è suono. Questo è il nostro punto di partenza: *tutto è voce*.⁴ Lo è l'universo, lo è il vento, lo sono le cose.

Tutto è voce

Se ascoltiamo le tradizioni cosmogoniche antiche e seguiamo così le tracce di questa declinazione particolare, dobbiamo riferirci alla prima occorrenza in cui emerge un termine che tiene insieme le tre entità sopra evocate, vale a dire suono, voce, parola.⁵ All'origine delle cose troviamo il «Vāc», testimoniato nel passo del *Rg-Veda*. Il termine viene impiegato per designare indistintamente il «suono», la «voce» e la «parola», declinati in uno spazio di senso che oscilla tra la pura sonorità e il linguaggio articolato (*Rg-Veda* X, 125, 1-4).⁶ «Vāc» nomina la voce diffusa, atmosferica, che avvolge e tocca le cose come soffio di vento prima di essere parola significante offerta alla comunicazione: essa denota etimologicamente ciò che si «diffonde [v] tutt'intorno [ac]»,⁷ la cui matrice è nelle acque (*Rg-Veda* X, 125, 7). Questo riferimento all'acqua – dunque all'elemento umido – è degno di nota e anche in Omero si identifica Oceano rispettivamente come «origine degli dèi» e «origine di tutte le cose» (*Iliade* XIV, 201 e 246).

Se guardiamo alla simbologia dell'alfabeto fonetico indoeuropeo, «Vāc» appartiene alla famiglia semantica delle «acque cosmiche», il cui suono è «na/nā»; la consonante «n» indica l'acqua e con essa si forma la radice verbale «an» che «avvia [a] il soffio animatore delle acque [n]» e che traduciamo con «respirare». In queste ritroviamo il moto dell'inspirazione – soffio vitale che alimenta, con la stessa materia di cui è fatto il cosmo – la presa di parola nell'essere umano.

Un tema analogo emerge anche in un orizzonte diverso, quello ebraico; nella *Genesi* (3.8) il suono, forma ipostatica della divinità, cammina nel giardino dell'Eden prima che Dio si rivolga ad Adamo ed Eva (*Gen.* 3.9). L'interpretazione esegetica ebraica, come rivela Giulio Busi, poggia sull'uso traslato del verbo «hlk» (camminare), che nella Bibbia indica anche il diffondersi di un rumore.⁸ Tuttavia, in questa sovrapposizione tra suono e voce, echeggia la complessità che qualifica la parola ebraica «Qol», che

4. Crippa 2015, p. 11.

5. Pitozzi 2021, pp. 257-286.

6. Dumezil 1982, p.16.

7. Rendich 2018a, p. 51; Rendich 2018b, pp.194-195.

8. Busi 1999, pp. 281-282.

al contempo indica non solo un suono articolato, ma anche un suono indistinto, per definire una particolarità della persona o della cosa cui viene attribuita. «Qol» è un'intensità che si diffonde a partire da un'entità che oltre ad essere sentita è altresì vista. Cambiando orizzonte, tuttavia mantenendo fermo il nome «voce» che qui emerge come designazione del suono delle cose, è Omero nell'Odissea a paragonarla allo scoccare della freccia: la voce (phōnē), è lanciata (hiēmi) dal petto, con un processo simile a quello dell'arco che scaglia la freccia. In Omero il verbo «hiēmi» (lanciare) è usato tanto per l'emissione vocale quanto per il lancio di una freccia (*Odissea* XXI, 406-411).⁹ Nella stessa direzione si muove anche il *Rg-veda* X, in cui la figura di Rudra si manifesta attraverso la «voce» dell'arco (*Rg-Veda* X, 125, 1-4).

Una declinazione ancora diversa – e per certi versi affine alle ricerche novecentesche di Cathy Berberian e Demetrio Stratos, solo per citare due esempi – emerge dalla lettura del *corpus* dei Papiri greco-romani-egizi, vera e propria summa della tarda Antichità¹⁰ che raccoglie testi di diversa provenienza – terapeutici, oracolari, sacrificali –, tutti accomunati però da un repertorio linguistico-sonoro costituito da giochi di parole, palindromi, segni acustici che – classificati in una unica categoria indistinta di grida e suoni inarticolati – sono interpretati come il segno di un uso arcaico della lingua, non analizzabile secondo i criteri del linguaggio ordinario.¹¹ Queste voci disarticolate che ci provengono dal bacino del Mediterraneo, fanno ampio uso di ideofoni, onomatopee, inversioni sillabiche, sequenze di suoni raccolte sotto il nome *voces magicae* e di cui fanno parte anche le più note *glossolalie* – dal gr. γλῶσσα «lingua» e λαλιά «cicaleccio» –, composizioni di quasi-parole segnate dall'uso ricorsivo di modelli di allitterazioni e assonanze di un numero limitato di fonemi, reiterazioni vocaliche e consonantiche, in cui il loro raddoppiamento e moltiplicazione nella catena sintagmatica produce durante l'ascolto la parvenza di una lingua.¹² Queste esperienze vocali, ai margini del linguaggio, sembrano richiamare le sequenze attraverso le quali nell'infanzia ci si appresta a pronunciare le singole componenti del linguaggio.

La voce che affiora

Ricapitolando ciò che fino ad ora abbiamo discusso, potremmo osservare come le pratiche vocali sempre rimandano ad una stretta relazione con il suono. Come se la voce fosse un *pneuma* che tutto avvolge e, di volta in volta, prende forma. In altri termini, è come se il suono fosse il *formante* su cui

9. Durante 1976, pp. 123-134.

10. Preisendanz 1928-1931.

11. Crippa 2015, pp. 148-163.

12. De Certeau 1982, p. 34.

poggia la voce.¹³ Il suono è là, ma non ancora completamente manifesto; in tutta evidenza dovremmo dire che è là, che è sempre stato là, immanente, tuttavia non percepibile. È in questo senso che il suono di fondo diviene «vocazione» – letteralmente un’emissione di voce – che deve essere accolta e ascoltata: il suono è la matrice, mentre la voce è il modo in cui esso si dà come memoria del suo primo manifestarsi.¹⁴ Da qui è possibile pensare la voce come un continuo esistere tra suono e linguaggio articolato, che tutti e due comprende e declina in una scala di gradazioni, a prescindere da quella che ognuno attua in sé: ogni singola voce è porzione finita di un’estensione sonora in-finita, che da sempre eccede ogni contingenza. La voce affiora da un suono che dà l’impressione di fluire costantemente, come se non avesse né inizio né fine. Ciò che si ascolta nell’udire una voce – al di là della sua contingenza – è una traccia riattivata di qualcosa iniziato da sempre e che continuerà a diffondersi all’infinito. Se la caratteristica del suono è di non avere cesure, la voce affiora da questa trama di volta in volta come espressione delle singole voci e dei loro modi d’essere.

Cerchiamo di precisare meglio questo aspetto al quale guardare con attenzione.

Il suono ha un doppio statuto: da un lato, non appartiene a questa o a quella voce unilateralmente, bensì tutte le voci gli appartengono. Esso passa tra le singole voci qualificandole e mettendole in relazione. Dall’altro, esso esprime la durata, il continuo. Attraverso il suo sviluppo, permette alla durata di manifestarsi in momenti udibili e posizioni discrete che sono le singole voci; queste, sfumando i loro contorni grazie all’esplorazione dei loro *modi vocali*, si riuniscono in un’unica durata, riassorbendosi nel *continuum* sonoro che le esprime: attraverso la voce, il suono si divide in voci singole e queste si riuniscono nella sua trama modulare. I due momenti dell’inspirazione e dell’espirazione – dinamiche della respirazione – sono allora i modi con i quali si territorializza l’inappropriabile, che rende discreto (ogni singola voce) il continuo (suono) e viceversa. Se la caratteristica del suono è di non avere cesure, la voce affiora da questa trama di volta in volta come espressione delle singole voci e dei loro modi d’essere. Ciò significa affermare, e lo vedremo nelle composizioni vocali di cui parleremo, che la voce udibile non viene dal nulla, bensì pre-esite in forma inudibile, viene intercettata sulla base di un allineamento al moto del cosmo per divenire udibile. In effetti il canto non è altro che la circolazione di un respiro che viene assorbito per essere poi restituito all’aria sotto forma di parole o suoni.

13. Serra 2011.

14. Di Vita 2022, p. 56; Agamben 2023, p. 34.

Pratiche del soffio

Come abbiamo avuto modo di discutere nelle pagine precedenti, per chi la sa ascoltare, tutte le cose hanno una voce che le esprime. Una voce che le abita. È proprio qui che si annida il tema del *soffio* come elemento dal quale la voce origina.¹⁵ La logica del *soffio* rinvia a quella forza vitale che tutto percorre e anima, esattamente come una voce affiora nel nominare le cose del mondo.¹⁶ Il suono è la matrice, mentre la voce è il modo in cui esso si dà come memoria del suo primo manifestarsi. Come ha ampiamente mostrato la ricerca novecentesca, è proprio a questa voce primaria insufflata – ai margini del linguaggio articolato – che si rivolgono le ricerche di figure come Antonin Artaud, Cathy Berberian, Demetrio Stratos, passando per Carmelo Bene, Meredith Monk o Gabriella Bartolomei e ancora Ermanna Montanari, solo per fare qualche nome.

Seguendo questa logica del soffio, che dal piano del cosmo passa a quello del corpo come sua manifestazione, ci riferiamo ad una particolare qualità della voce, quella che come suo primo apparire sussiste nei termini di un sussurro. Tradotto nella tecnica del respiro, emettere una voce significa disporre all'unisono l'aria interna al corpo con l'aria all'esterno per mezzo della risonanza corporea. Nell'emissione vocale, tutto il corpo comincia a vibrare grazie all'appoggio della laringe sulla colonna cervicale. È questa che letteralmente «canta» e mette il corpo in risonanza, così da ottenere l'emissione di un suono come se provenisse da ogni punto del corpo, e non solo dalla bocca, che ne è la sua principale cavità.¹⁷ È qui che la voce, come afferma Franco Fussi, si fa comportamento: «La voce è qualcosa che facciamo, non che abbiamo».¹⁸ Se la facciamo, non è esattamente lì, *viene ad essere*, per così dire, emergendo da una connessione con la trama di fondo, quella che abbiamo definito *sonora* e che in queste pagine costituisce il *continuum* da cui la voce affiora. È una voce che dunque assorbe in sé il corpo, la materialità della scena, decostruendosi in φωνή (phoné): una sorta di *scrittura vocale*. In questa direzione, scrive Roland Barthes, definendone il contorno:

La scrittura ad alta voce, essa, non è espressiva; lascia l'espressione al phono-testo, al codice regolare della comunicazione; per parte sua appartiene al geno-testo, alla significanza; è portata, non dalle inflessioni drammatiche, dalle intonazioni maligne, dagli accenti compiacenti, ma dal grano della voce, che è un misto erotico di timbro e di linguaggio, e può quindi essere anch'essa, alla pari della dizione, materia di un'arte: l'arte di condurre il proprio corpo. [...] Tenendo conto dei suoni della lingua, *la scrittura ad alta voce* non è fonolo-

15. Bologna 1992.

16. Di Vita 2022, p. 20 sgg.; Amara, Di Matteo, 2010.

17. Tomatis 1987, pp. 128-140.

18. Fussi 2000, p. 18.

gia ma fonetica; il suo obiettivo non è la chiarezza dei messaggi, il teatro delle emozioni; ciò ch'essa cerca (in una prospettiva di godimento), sono gli incidenti pulsionali, è il linguaggio tappezzato di pelle, un testo in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta la stereofonia della carne profonda: l'articolazione del corpo, della lingua, non quella del senso, del linguaggio.¹⁹

È in questo senso che l'amplificazione – pratica assai diffusa nel Novecento – diventa una strategia di composizione: permette un'immersione nel corpo dell'attore fino all'origine carnale della voce. Il microfono diventa una tattica per amplificare la base sonora delle parole, la loro inflessione, la loro intonazione e non il loro significato, in una parola: ascoltare il *soffio*. Le corde vocali diventano così strumenti musicali. D'altronde, questo principio è operativo nell'evoluzione del canto al teatro d'Opera: più le voci si orientano verso una tonalità sempre più alta, più si liberano dal rapporto con il linguaggio. Le altezze molto elevate non permettono l'articolazione di una parola intelligibile.²⁰ Là dove la parola cantata non è più comprensibile avvicinandosi al grido, essa induce un travisamento nella sua ricezione passando dal piano dell'intelligibilità – del familiare – al regime dell'inintelligibile, del disturbante, del non familiare. Questo effetto di stranezza è dovuto alla lontananza dal significato e la risoluzione in *pura vocalità*.²¹

A partire da queste riflessioni – in connessione con gli aspetti enucleati nei paragrafi precedenti – possiamo dunque articolare il nostro approccio alle pratiche novecentesche individuando alcuni *gesti vocali* che ritornano e accomunano le diverse sperimentazioni.

a) Come primo approdo introdurremo l'onomatopea come disarticolazione del linguaggio che non è a-significante, bensì racchiude in sé tutti i possibili significati; non ne esprime nessuno in particolare, perché tutti li tiene insieme nell'atto iniziale della voce che nomina e cerca una relazione sonora con le cose nominate. In questa cornice si collocano le investigazioni onomatopeiche di *Stripsody* (1966) di Cathy Berberian. *Stripsody* è un brano ideato ed eseguito usando solo le onomatopее codificate dalla lingua del fumetto, *strips* appunto, che ne diventa lo spartito²² riprese poi da Demetrio Stratos, come *Cowboys and Indians* (1978). Il valore della pratica, qui richiamata, mette in luce la non sussistenza di un contenuto pre-costituito di cui il linguaggio è espressione. Piuttosto il contenuto si costituisce nel linguaggio stesso. L'indicibile cui Berberian guarda, allora, non è solo un limite o un'impossibilità del linguaggio, bensì il suo puro scaturire, che in esso è custodito. In altri termini, non esiste un contenuto di senso già

19. Barthes 1973, 104-105.

20. Scotto di Carlo 1978, pp. 495-497.

21. Bartolomei 2020.

22. Berberian, Carmi 1966.

formato in attesa di essere espresso attraverso il linguaggio: il contenuto e la sua espressione si danno insieme nell'in-canto della voce.

b) In secondo luogo citiamo le variazioni fonetico-ritmiche, quel *disordine delle lettere* che si esprime, per esempio, nei *Mesostics* di John Cage, messi in voce da Demetrio Stratos. Il mesostico è un componimento poetico – dunque si discosta dal modello dell'onomatopea – in cui le lettere delle parole devono essere lette in senso verticale – dall'alto in basso – così da formare una parola o una frase. Dunque si tratta di un gioco linguistico che diventa metodo compositivo. L'utilizzo del mesostico è esemplare della ricerca aleatoria sul suono perseguita dalla sperimentazione musicale di Cage. In questo modo Cage compose nel 1971 i suoi *Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham* per voce non accompagnata e microfono.²³ Ogni mesostico è un blocco vocale composto da parole scelte in base all'antico libro cinese degli oracoli, *I Ching* e tratte da *Changes: Notes on Choreography* di Merce Cunningham e da altri 32 libri scelti dal coreografo nella sua biblioteca. Queste parole sono state poi composte con dei corpi tipografici di varia grandezza e intensità. In questo modo la grafia suggerisce immediatamente la lettura. Essi fungono anche letteralmente da notazione e sono eseguite come un brano musicale per voce sola, notoriamente eseguito da Demetrio Stratos. L'esecuzione del brano utilizza la dimensione e il carattere delle lettere per indicare il volume, il tono e la lunghezza della pronuncia di ciascuna lettera, imponendo così una lettura affettiva del testo. L'esecutore è libero dunque di leggere questi blocchi vocali come vuole e per il tempo che vuole, purché sia contenuto in 90'.

c) Un terzo aspetto degno di nota riguarda la ripetizione di stringhe di sillabe, in accelerazione fino a disarticolare il linguaggio. È dunque nel minuzioso controllo del respiro che troviamo il valore della *ripetizione* e dello scavo sonoro delle sillabe e dei fonemi, perché ripetere significa far retrocedere il piano orizzontale della comunicazione cui si rivolge il linguaggio, e consegnare la voce alla verticalità dell'invocazione – tanto dell'inno quanto del lamento, memorie sonore care al bacino del Mediterraneo prima evocato – per *chiamare* le cose secondo il ritmo che gli è proprio. La struttura elementare della ripetizione – e così l'estasi ch'essa induce agendo sul nervo simpatico di chi emette la voce – è allora il modo d'essere che le artiste e gli artisti prediligono per sostanziare questo accordarsi al mondo. Ne sono un esempio pressoché tutti i componimenti di Meredith Monk, da *Songs from the Hill* per voce solista non accompagnata (1976) fino al recentissimo *Cellular Songs* (2025), passando per *Volcano Songs (Solo)* per voce solista, voce con voci registrate e pianoforte (1994); o il deragliare del linguaggio innescato della filastrocca *Tzitziras o mitziras* (1978), inclusa nell'album del 1978 dal titolo *Futura* dedicato alla Poesia Sonora. Si tratta di uno sciolilingua greco di ventuno parole, probabilmente di matrice religiosa, che deve essere pronunciato in tre secondi e mezzo a ciclo continuo, pratica

23. Cage [1971] 2002.

che genera dunque una vertigine estatica in cui si assottiglia il limite tra il *nominare* e l'essere *nominati* dal mondo. In questa direzione possiamo anche citare la pratica *ricorsiva* nella tecnica vocale di Ermanna Montanari, per esempio il *Lus* (2015) nella sezione de l'«erba brusa» o dell'«incantamento» in cui la voce attraversa una variazione di stato intensivo. La parola, grazie a questo processo, tende dunque ad emergere rompendo il regime della continuità monotona del discorso, per adottare un diverso scorrere del tempo: l'incremento del suo spessore fonico porta in primo piano un tema, che gli altri suoni integrano e sostengono. La voce esercita così una sorta di pressione verticale sul movimento orizzontale del suono: quando, come nella sezione della «cantilena» in *Lus*, la voce progredisce e modula, il flusso orizzontale del suono degli strumenti ne viene modificato.²⁴ Al *cantilenare* appartiene anche la ricerca sul lamento e la lamentazione sviluppata da Claron McFadden e da Luigi De Angelis in *The Garden* (2021) realizzato da Fanny & Alexander con la voce di Claron McFadden e la strumentazione elettroacustica di Emanuele Wiltsch Barberio. La voce di Claron McFadden è la testimone emozionale di un polittico video in cui si esplorano gli echi di una Passione contemporanea: sette figure cristologiche, ispirate a altrettanti casi della cronaca recente, assieme a altri probabili personaggi di ispirazione evangelica del nostro tempo, affiorano su sette schermi, in una progressiva via dolorosa dello sguardo e della percezione. Su sette schermi rettangolari allineati in verticale appaiono volti di persone – donne e uomini – di età diversa in procinto di piangere. L'immagine è in lento movimento, i volti guardano frontalmente, mentre la voce di McFadden ci consegna un repertorio di lamentazioni composte da Johann Christian Bach, Claudio Monteverdi, John Dowland, Nina Simone e altri in una stratificazione di voci.

d) Un quarto modo riguarda lo *scavo nel fonema*, una pratica che accomuna la ricerca di diverse/i artiste/i e che segna una sorta di ritorno alle origini, ad una sorta di orizzonte pre-linguistico neonatale, come quello evocato della *lallazione*, del *balbettio*. La *lallazione* è caratterizzata dalla ripetizione di sillabe cantilenate (in latino *lallatio* indica l'atto del «cantarellare»), che si struttura dapprima sulla vocale a/, detta centrale perché emessa con la bocca in posizione neutra, e poi nell'articolazione delle consonanti /m/, /p/, /b/, /t/, /d/. Con lo sviluppo dell'infante, a partire da questa struttura elementare la lallazione assume un andamento «modulare», in cui i suoni variano alternando diverse consonanti e vocali, lasciando così intravedere la soglia del linguaggio.

Questo aspetto, in particolare, focalizzato sulle disfunzioni grammaticali, lascia intravedere una meta-riflessione sull'articolazione sintattica. È, in altri termini, un modo per interrogare come il linguaggio si forma e all'opposto si scompone. È in questo senso che devono essere qui ricordati

24. Pitozzi 2017, pp. 92-95.

il balbettio in cui la lingua prende corpo solo nella fase di transizione dal balbettio al linguaggio:

impigliata nelle pieghe del balbettio, la voce non vuole ‘finire’ affinché la parola ‘inizi’: insiste a rimanere indifferenziata prima della congiunzione del significante con un significato, non si decide a perdersi come *phoné* per ritrovarsi come *lógos*.²⁵

Ne sono complementari, inoltre, gli aspetti che richiamano – in senso opposto – l’afasia, in cui la dissoluzione dell’elemento fonico del linguaggio fornisce un’esatta immagine rovesciata del processo espresso dal balbettio, mettendo in luce l’impossibilità del dire, il venir meno di ogni possibilità d’articolazione verbale.²⁶

Nelle pieghe del linguaggio risiede dunque il senso del balbettio e dell’afasia come poli opposti di una stessa tensione – entrambi gesti vocali di impedimento e di sforzo che generano sconcerto e riso al contempo, mascherando l’aspetto tragico del *non-poter-dire* (nelle declinazioni del *non-ancora* e del *non-più*) – in cui il loro *cadere* nell’immagine fa sì che il balbettio si tramuti in presagio e l’afasia in una forma di rivelazione.

Ne sono in riferimento preciso *Per farla finita col giudizio di dio* è un’opera radiofonica di Antonin Artaud,²⁷ registrata negli studi della radio francese tra il 22 e il 29 novembre 1947. L’occasione era un ciclo di trasmissioni per la Radiodiffusion française intitolato *La voix des poètes* (La voce dei poeti). Artaud aveva scritto nuovi testi, aveva accuratamente progettato il montaggio della trasmissione, che prevedeva letture (eseguite da lui stesso e dai suoi amici Roger Blin, Paule Thévenin, Maria Casarès), effetti sonori (*bruitages*) prodotti con xilofono e percussioni, vocalizzazioni (*glossolalie*), grida inarticolate (*xilofonie vocali*). Attraverso un mezzo tecnologico come la radio, in apparenza monco, diretto al solo udito, era in realtà il corpo che faceva irruzione in questa scena teatrale radiofonica. Questa opera venne censurata alla vigilia della prima messa in onda, prevista per il 2 febbraio 1948 da parte di Radio France. Per Artaud si tratta di una ricerca della *Parola prima della parola*: «vivere» la poesia, cioè a ridarle vita nel leggerla, fonetizzandola-cantandola. Da questo sforzo la lingua sembra uscire come disintegrata e purificata, ricondotta ai suoi elementi primari: la materia sonora, il respiro, il grido, il ritmo, l’onomatopea e, appunto, le *glossolalie* come tratteggiate in precedenza; queste ultime – avverte Artaud – non possono che essere lette e scandite, su un ritmo che il lettore deve trovare per capire e pensare e devono essere pronunciate a voce alta, anzi altissima: urlate, insomma.²⁸ Questo lavoro sulla lettura intesa come sonorizzazione/

25. Bologna 2022, <https://www.insulaeuropea.eu/2023/02/13/balbettio/>.

26. Jakobson 1971; Heller-Roazen 2005, p. 11-13; Odello, Szendy 2023, pp. 35-60.

27. Artaud 1974, pp. 65-147.

28. Artaud 1974, pp. 65 sgg.

fonetizzazione della parola, ovvero come *gesto vocale*, recupera e porta fino in fondo le suggestioni degli anni Trenta sulle intonazioni, le vibrazioni, l'uso magico e incantatorio della parola, il grido. Alla base c'è la nozione di *souffle* (soffio) come prima richiamato.²⁹

Ad estendere in modo radicale la pratica è Carmelo Bene che nella comunemente definita *svolta musicale* – sostanzialmente a partire dalla messa in scena del *Riccardo III* (1978-79) e poi con il *Manfred* (1980) porta alle estreme conseguenze una sperimentazione intorno alla musicalità della voce amplificata. E lo fa elaborando diverse tecniche fonatorie, tra le quali ricordiamo il *balbettio* e il *sussurro*. Il *balbettio* è per Deleuze che ascolta Carmelo Bene³⁰ l'inciampo che fa deragliare il linguaggio comunicativo in una costante modulazione di accentuazioni e singhiozzi – *segmentazione del respiro*, continue contrazioni diaframmatiche, la chiama lo stesso Bene – in quella che potremmo definire l'esplorazione di una *miriade di eventi sonori*, fino a giungere al grido, come in Artaud appunto. Il *sussurro*, invece, appartiene ad una diversa gamma della voce, e in Carmelo Bene prende la forma del parlar tra sé e sé in pubblico: l'espressione di una lingua in cui ci si parla letteralmente addosso, in cui le parole si ingoiano in una sorta *parlato per sé in sé*: parola masticata e interrotta, al limite dell'intelligibile. Si tratta, seguendo le parole dello stesso Carmelo Bene, di disarticolare l'orale, in una implosione costante, a dispetto del portato. «Suoni masticati e deglutiti all'interno della cavità orale, piuttosto che estroverarsi».³¹

Coda

Nell'orizzonte qui evocato – e nei *gesti vocali* che lo compendiano – abbiamo messo in luce un tratto in cui la voce è pensata come «presenza» che rende udibile un suono inudibile e continuo; essa richiede, per essere accolta, un'estensione delle facoltà percettive. In cosa consiste questa estensione e come avvicinarla? Affinando le tecniche dell'ascolto, sembra essere la risposta formulata in queste pagine. Parliamo allora di un ascolto che si orienta secondo due posizionamenti: in ascolto sono coloro che compongono ed eseguono la partitura vocale, così come in ascolto deve essere colui che si dispone per accoglierla. Solo così la voce può tornare ad invocare l'inatteso, anche se questo è sempre stato lì, intorno a noi, impercettibile per distrazione. L'esercizio di questa sublime forma d'attenzione, che mai separa la gioia dell'apparire delle cose dall'angoscia della loro scomparsa – formula in cui si traducono i *modi* antichi dell'*inno* e del *lamento* – richiede allora un corpo timpano, un corpo che diviene il medio tra il *continuum*

29. Artaud 1978a, pp. 125-132 e 141-146 ; Artaud 1978b, pp. 68, 71, 144-145 e 147; Derrida 1965; De Marinis 2006, pp. 18-23, 75-89.

30. Bene, Deleuze 1979.

31. Bene, Dotto 2004, p. 338.

sonoro e la voce che lo intercetta e converte per esprimerlo nella forma del canto: l'infinito che riverbera in una geometria ossea.

Riferimenti bibliografici

Amara, Di Matteo 2010

L. Amara, P. Di Matteo, *Teatri di voce*, "Culture Teatrali" 20 (2010).

Agamben 2023

G. Agamben, *La voce umana*, Macerata: Quodlibet, 2023.

Artaud 1974

A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. XIII, Paris: Gallimard, 1974.

Artaud 1978a

A. Artaud, *Le théâtre et son double*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris: Gallimard, 1978.

Artaud 1978b

A. Artaud, *Suppôts et Supplications*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. XIV**, Paris: Gallimard, 1978.

Barthes 1973

R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973.

Bartolomei 2020

G. Bartolomei, *Le scritture vocali*, Mantova: Corraini, 2020

Berberian, Carmi 1996

C. Berberian, L. Carmi, *Stripsody*, Roma: Arco d'Alibert, 1966.

Bene, Deleuze 1979

C. Bene, G. Deleuze, *Superpositions. Richard III suivi de Un manifeste de moins*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

Bene, Dotto 2004

C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano: Bompiani, 2004.

Bologna 1992

C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna: il Mulino, 1992.

Bologna 2022

C. Bologna, *Eunoé. Liber amicorum per Giorgio Agamben*, Macerata 2022.

Busi 1999

G. Busi, *Simboli del pensiero ebraico. Lessico ragionato in settanta voci*, Torino: Einaudi, 1999.

Cage [1971] 2002

J. Cage, *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham* [1971], Lipsia 2002.

Cavarero 2003

A. Cavarero, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Milano: Feltrinelli, 2003.

Crippa 2015

S. Crippa, *La voce. Sonorità e pensiero alle origini della cultura europea*, Trezzano sul Naviglio: Unicopli, 2015.

Di Vita 2022

N. Di Vita, *Il nome e la voce. Per una filosofia dell'inno*, Vicenza: Neri Pozza, 2022.

De Certeau 1982

M. De Certeau, *La fable mystique (XVIe-XVIIe siècle)*, Paris: Gallimard, 1982.

De Certeau 2013

M. De Certeau, *La fable mystique (XVIe-XVIIe siècle)*, Tome 2, Paris: Gallimard, 2013.

De Marinis 2006

M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, Roma: Bulzoni, 2006.

Derrida 1965

J. Derrida, *Artaud: la parole soufflée*, "Tel quel" 20 (1965).

Dumèzil 1982

G. Dumèzil *Apollon sonore at autre essays*, Paris: Gallimard, 1982.

Durante 1976

M. Durante, *La parola come «cammino» in immagini greche e vediche* [1958], in Id. *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, vol. II, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1976.

Facci, Garda 2021

S. Facci, M. Garda (eds.), *The Female Voice in the Twentieth Century*, London: Routledge, 2021.

Fussi 2000

F. Fussi, *La voce del cantante. Saggi di foniatria artistica*, Torino: Omega Edizioni, 2000.

Heller-Roazen 2005

D. Heller-Roazen, *Echolalias. On the Forgetting of Language*, New York: Zone Books, 2005.

Jacobson 1971

R. Jacobson, *Linguaggio infantile, afasia e leggi foniche generali*, in Id., *Il farsi e il disfarsi del linguaggio*, traduzione di L. Lonzi, Torino: Einaudi 1971.

Leoni 2022

F.A. Leoni, *Voce. Il corpo del linguaggio*, Roma: Carocci, 2022.

Monk, Marranca 2024

M. Monk, B. Marranca, *Conversazione tra Meredith Monk e Bonnie Marranca*, Bologna 2024.

Odello, Szendy 2023

L. Odello, P. Szendy, *La voix, par ailleurs. Ventroloque, bégaiement et autres accidents*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2023.

Piana 1991

G. Piana, *Filosofia della musica*, Milano: Guerini, 1991.

Pitozzi 2017

E. Pitozzi, *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Macerata: Quodlibet, 2017.

Pitozzi 2021

E. Pitozzi, *Neuma. Quattro diversi modi di comporre in voce*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore II*, Roma: Bulzoni, 2021.

Preisendanz 1928-1931

K. Preisendanz, *Papyri Graecae Magicae*, Stutgard: Teubner, 1928-1931.

Rendich 2018a

F. Rendich, *L'origine delle lingue indoeuropee. Struttura e genesi della lingua madre del sanscrito, del greco e del latino*, Roma: L'Indoeuropea, 2018.

Rendich 2018b

F. Rendich, *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee. Dizionario indoeuropeo (sanscrito-greco-latino)*, Roma: L'Indoeuropea, 2018.

Serra 2011

C. Serra, *La voce e lo spazio. Per un'estetica della voce*, Milano: Il Saggiatore, 2011.

Scotto di Carlo 1978

N. Scotto di Carlo, *Pourquoi ne comprend-on pas les chanteurs d'opéra?*, "La Recherche" IX/89, 1978.

Tomatis 1987

A. Tomatis, *L'oreille et la voix. On chante avec son oreille*, Paris: Robert Laffont, 1987, pp.128-140.

Zumthor 1983

P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris: Seuil, 1983.

IMPACT (International Music and Performing Arts Contaminations and Trainings) nasce come progetto pedagogico-didattico, teso ad indagare interferenze e sovrapposizioni tra musica e teatro, con particolare riferimento alla performatività del musicista e dell'attore, fatta oggetto di confronti diretti e costanti tra teorie e pratiche, tra artisti e studiosi.

«Cosa ha il musicista dell'attore e cosa l'attore del musicista?» A questa domanda e ai suoi presupposti di ricerca si è cercato di restare il più possibile aderenti, realizzando attività correlate e molteplici, che si sono svolte presso i conservatori di Aosta e di Matera, l'Accademia di Belle Arti di Catania, la Scuola di Musica di Fiesole, durante il campus ospitato da NEOJIBA a Salvador de Bahia e nei due campus che hanno animato per più di un mese i teatri (TAU e PTU) dell'Università della Calabria.

Fin dall'origine IMPACT è stato pensato e attuato come un processo scandito in tre fasi correlate e complementari che si ripropongono variamente connesse nelle singole articolazioni. La prima fase, di carattere pedagogico didattico, è stata attuata con modalità prevalentemente laboratoriali nelle varie sedi nazionali

e internazionali coinvolte; la seconda, dedicata alla produzione artistica, è sfociata in concerti di musica sinfonica e da camera e nella produzione del *Falstaff*, rappresentato a Salvador de Bahia e all'Università della Calabria; la terza, di taglio scientifico, si è svolta pervasiva e continua dislocando, in particolare, gli incontri seminariali, i tavoli di lavoro, il convegno e la presente pubblicazione. Questa documenta le tre fasi del progetto, fornendo descrizioni, testimonianze, testi saggistici e numerose immagini, che consentano al lettore di partecipare virtualmente alle dinamiche dei processi pedagogici e delle realizzazioni artistiche. Completa il volume un lessico tematico dei principali concetti teatrali e musicali che hanno costituito l'architettura del convegno e, più generalmente, delle attività di ricerca e sperimentazione.