

Figure della voce. Descrizione della voce: oggetto, soggetto, progetto.

Strategie per l'uso delle tecniche di ampliamento dei registri vocali in relazione al linguaggio e al testo.

Articolo di Enrique Pardo

per *Performance Research* 8.1: Voices, UK – pubblicato : aprile 2003

<http://www.performance-research.net>

Traduzione Olivia Volpi

Non si può parlare o cantare senza usare la voce, però la simultaneità delle parole e della voce non implica che necessariamente trasmettano lo stesso messaggio o che condividano la stessa radice emotiva o che la manifestino in modo sincronico. La voce e le parole possono tradirsi, e l'udito, nella ricerca di modelli o di un canone di tonalità perfetta, può tirannizzare la voce.

D'altra parte, l'uso della voce senza parole genera resistenze negli ambienti del teatro classico, venendo accolto come un sintomo di regressione o eccentricità, come se solamente le parole giustificino la produzione vocale.

La complessità della convivenza della voce con le parole aumenta ancora di più quando si aggiudica alla voce tutto il suo potenziale espressivo. L'esplorazione sistematica delle possibilità "ampliate" della voce come strumento è in linea di massima lo sviluppo del lavoro sulla voce iniziato da Alfred Wolfsohn (1896-1962), portato avanti da Roy Hart (1926-1975) e dal Roy Hart Theatre.

I programmi di lavoro e ricerca vocale che propone il Pantheatre presentano un duplice obiettivo:

- 1- Insegnare e ricercare tecniche di ampliamento dei registri vocali che si adattino all'esperienza e alla fisiologia di ogni partecipante così come ai suoi obiettivi artistici.
- 2- Esplorare principi e strategie per l'integrazione di tali tecniche di ampliamento dei registri vocali in differenti contesti scenici. I partecipanti provengono da campi artistici molto diversi, dall'opera al teatro fisico e la danza, incluse anche applicazioni non sceniche (comunicazione, psicoterapia, educazione). I loro obiettivi quindi sono molto diversi.

Una volta che si sia acquisito o perlomeno affrontato il potenziale "ampliato" della voce, insorgono questioni artistiche fondamentali a proposito del suo uso. Così il lavoro non si basa unicamente sull'interprete come strumentista, ma si porta l'artista a prendere le sue decisioni estetiche, poetiche e anche politiche, ovvero, si tenta di capire quali siano i principi e le strategie che dettano e che stanno "dando voce" all'interprete.

Questo articolo si riferisce ad un aspetto particolare dei programmi di training e ricerca sulla voce: l'uso delle tecniche di ampliamento dei registri vocali applicati all'uso teatrale del testo. Il contesto nel quale si applica questo lavoro viene definito come "teatro coreografico", etichetta che rende chiara l'allusione a quello che si descrive in Gran Bretagna e negli Stati Uniti come "teatro fisico", in Francia, Germania e Spagna come "teatro-danza", e che si adatta ancor meglio a tutte le implicazioni della sintesi tra movimento, testo e voce.

Un eufemismo tecnico

Cominceremo con una descrizione su ciò che qui consideriamo per tecniche di ampliamento dei registri vocali, concretamente nell'accezione della tradizione di Wolfsohn e Hart. Gli scritti di Wolfsohn e la pratica di Hart sono pieni dell'ethos filosofico della loro epoca. Wolfsohn, durante gli anni 20 e 30, si trovava nel crocevia dell'umanesimo romantico tedesco e l'entusiasmo della prima ondata psicoanalitica: lui applicò questi concetti ad una visione psicosomatica della disfunzione della voce e, in generale, a ciò che considerava essere la repressione sociale della voce espressiva. L'insegnamento di R.Hart sviluppò questa prospettiva negli anni sessanta, all'interno dei vincoli radicali che questo periodo storico tentò di stabilire tra teatro e società. La sua filosofia, basata sulle dinamiche dell'auto-conoscimento personale, fu trasmessa attraverso uno stile di insegnamento di tipo socratico sviluppato in un contesto ermetico di una comunità teatrale. Alla base di questo assunto soggiace una nozione metaforica di ciò che significa cantare, dando a questo atto il significato fisiologico e metaforico più ampio possibile. Nel dare all'espressione vocale valore di auto-confronto e di auto-conoscimento, il suo motto potrebbe essere "sii, o trasformati, in ciò che canti". Il cantante si confrontava con la nozione di una "voce di otto ottave", un concetto disposto ad includere tutta la gamma del potenziale umano. Perciò, parlare di ampliamento dei registri vocali nel seno di questa tradizione potrebbe considerarsi come spregiativo accademicamente corretto; Wolfsohn, e sicuramente R.Hart, avrebbero disdegnato una tale denominazione considerandola un eufemismo tecnico. Alla base di questa impostazione e della nozione di otto ottave si trovano anche influenze culturali e religiose. Tanto Wolfsohn come Roy Hart erano ebrei e apportarono al loro lavoro risonanze virili e religiose dell'umanesimo dei cantori ebrei. D'altra parte. Il Roy Hart Theatre si costituì negli anni sessanta a Londra ed era composto soprattutto da anglosassoni. Lo stesso Hart, che nacque in Sudafrica, era entusiasta del modello britannico. Si formò a Londra all'Accademia Reale di arte Drammatica, e cambiò il suo nome da Ruben Hartstein in Roy hart. La predilezione liturgica protestante per il canto comunale e l'importanza spirituale consegnata all'atto del cantare (che condusse in alcuni momenti storici del protestantesimo ad un desiderio di estasi attraverso l'espressione vocale) ebbe, per esempio, un impatto significativo sulla filosofia del Roy Hart Theatre e sulle sue forme di presentazione.

Oggi, circa trent'anni dopo, il Pantheatre/Roy Hart, che dirigo assieme a Linda Wise, presenta il lavoro sulla voce in questo modo:

Prima di convertirsi in uno strumento musicale, o in un supporto modulato per il linguaggio, la voce è un favoloso mezzo di espressione, legato ai nostri impulsi più intimi. Ogni suono, dal più etereo sospiro al grido terrificante, dalla più elevata coloritura al grugnito più profondo, deve rivendicare un luogo nella nostra immaginazione artistica. Ampliare il campo espressivo della voce richiede certamente coraggio ed estroversione, ma allo stesso tempo rinnova la nozione stessa e il piacere di "cantare".

La metafora di Dionisio

Roy Hart parlò, a suo tempo in modo provocatorio, del suo lavoro come l' "incarnazione " del concetto di "ombra", sia personale che culturale, di C.G.Jung. Dal suo punto di vista il canto viene ad essere un'incarnazione, una manifestazione dell'"ombra udibile". Proclamava con passione l'indispensabile inclusione di suoni alternativi, dando voce al crudo, al brutto, al cattivo, all'odioso, al violento e addirittura all'inumano. Il suo lavoro produsse una serie di suoni straordinaria, senza relazioni apparenti con il fascino che nacque durante gli anni settanta per le voci esotiche, "antropologiche", dai monaci tibetani ai suoni acuti dei pigmei fino ai ritmi balinesi e alle voci balcaniche.

Dal punto di vista mitologico, il discorso sull' "ombra" si può spiegare a partire da una concezione Dionisiaca della musica. Nella mitologia greca, la voce "dionisiaca" fu esclusa o culturalmente

emarginata quando il suo fratellastro Apollo sfidò e soffiò la vittoria al satiro Marsia, strappandogli la pelle fino alla morte, per essersi permesso di dar voce ad alternativi canoni di bellezza rispetto ai suoi. Apollo si dichiarò da solo vincitore della prova non perché i giudici lo considerarono il miglior interprete, ma perché poteva suonare la lira e cantare allo stesso tempo, cosa che era impossibile a Marsia, poiché il suo strumento era un aulos (una specie di doppio oboe) con il quale, ovviamente, non si può cantare, e che oltretutto richiede un grosso sforzo dei muscoli facciali. Il fatto di poter o meno cantare non era alla base della contesa: Marsia si vantò di suonare il suo strumento al pari di come Apollo suonava la lira, e all'unico giudice con simpatie dionisiache che protestò, Re Mida, Apollo fese crescere le famose orecchie da Asino!

L'alibi di Apollo nell'imporre la sua superiorità musicale era il fatto di separare il canto come musica pura dal corpo strumentale. Questa capacità di separazione e distanziamento si impose come un valore di superiorità culturale e influì moltissimo nei giudizi e pregiudizi estetici culturali dell'occidente; diede anche un senso negativo a nozioni come incarnazione, identificazione, delle quali parleremo più avanti.

Oggi si può sentire la protesta ed il lamento desolato di Marsia nelle voci spezzate che si innalzano all'ombra dei canoni del Bel Canto dove, incluso quando le parole della canzone parlano di dolore tragico o di cuore infranto, la voce in sé non si altera, permane pura e impassibile nella tessitura del suo corpo sonoro, distante e vergine nella concezione di se stessa come inserviente della musica. Le voci escluse, marginali, di questo modello dionisiaco sono per esempio, le voci spezzate del blues, del jazz, country e rock e del territorio della musicalità che sorse in seno alla cultura nera americana, dando nuova voce alla parola "soul" e "anima". E che dire della voce del flamenco!

Il teatro alternativo degli anni sessanta e settanta aveva una concezione dionisiaca della sua missione artistico-politica, concezione che era anche centrale alla nozione di "voce a otto ottave" di Roy Hart. La provocazione (pro-voce) faceva parte essenziale di queste imprese e con la loro connotazione rivoluzionaria sorsero immagini come Dionisio Bromo, la cui voce faceva tremare la terra. I suoi seguaci lo vedevano come un liberatore terrorizzante. Questa miscela di terrore e liberazione fu uno dei cocktail ideologici più esplosivi dell'epoca, era come un'agitazione politica o anche, più importante in questo caso, un metodo di violenza rivoluzionaria per cambiare se stessi, per incitare, crescere, evolvere verso un essere ideale liberato, o "individualizzato".

Questo si vede chiaramente nelle convinzioni di coloro che, durante il ventesimo secolo, continuarono a sognare un meta-mito pre-tragico di Dionisio. Un Dionisio che Nietzsche presentò ne "La nascita della tragedia" in radicale opposizione ad un teatro post-tragico di Apollo, un teatro discorsivo e basato sul linguaggio. Nietzsche esaltò le nostalgie di un UR-teatro perduto, pre-tragico e comunitario. Presagì anche le fantasie psicoanalitiche di un'unità infantile perduta, distrutta dalla civiltà del linguaggio. Lo spirito rivoluzionario di quell'epoca arrivò ad attaccare il linguaggio come uno dei più grandi nemici. Lo percepiva come un'elaborazione apollinea di repressione culturale, mentre la voce era percepita come la "primaria" alternativa. Una delle prime pratiche del Roy Hart Theatre proclamava letteralmente: "Il linguaggio è morto! Viva la voce!". Si parlava con molto interesse di suoni pre-verbali, e fu durante questa epoca che cominciarono a sorgere molte delle UR-terapie contemporanee, le più emblematiche delle quali furono il "grido primitivo" di Janov e la "rinascita". Si consideravano la voce ed il grido come liberatori dell'espressività repressa e della pazzia creativa, con il presupposto di poter abbattere le barriere sociali e artistiche.

Roy Hart menzionò la nozione di schizofrenia cosciente come uno degli obiettivi del suo lavoro. Nel 1967 rappresentò "Eight songs for a mad king" di Peter Maxwell-Davies, una rappresentazione straordinaria e un prisma emblematico di molte delle sue idee. Attraverso il carisma della sua presenza e della sua eccezionale voce, Hart si convertì nella incarnazione/personificazione del Ser-Rey dionisiaco, facendo eco e sfidando inevitabilmente, in termini di "chi è più cosciente di chi?", a

alcuni dei filosofi contemporanei della non- sanità (incluso il concetto di antipsichiatria, chi è il vero pazzo, ecc ecc...) da R.D. Laing, Timothy Leary e Gilles Deleuze.

Carmelo Bene fu un'altra voce regale, un mostro sacro, furiosamente anarchico, che diede voce alla forza vitale irrimediabile o zoe dell'epoca.

Dall'identità alla poetica

Nella prima strofa delle Baccanti di Euripide vediamo Dionisio reclamare un maggior riconoscimento basandosi su ciò che egli dichiara essere la sua identità originale. La teologia dionisiaca è per molti aspetti quella dell'araldo dell'identità, quella del "rivelare", dell'essere veritiero, il quale include l'implicazione azzardata di "in vino veritas" (quando si è sotto l'influenza bacchica si rivela la propria vera identità). Da qui l'importanza della nozione di identità, soggettività e "essere veritiero" per un teatro che desidera "ricordare" Dionisio, vedendolo come il Dio del teatro. Il fascino per un "Dionisio ricordato" dà voce all'anelito mitico dell'esistenza in ogni essere di un'identità interiore, veritiera, preservata nelle memorie o nei misteri, un'integrità stabile, incarnata nel profondo dell'essere. Queste utopie di individuazione le vediamo suggerite in molti degli aggettivi che oggi si danno alla voce: "voce libera", "voce naturale", "voce completa", "voce organica". Le tradizioni orfiche elaborarono un congiunto opposto narrativo, basandosi sui miti e le leggende dello smembramento di Dionisio. In queste versioni la vendetta zelante di Hera si rovescia sopra la discendenza di Zeus. Ordina ai Titani di uccidere il figlio bastardo Dionisio. I Titani appaiono con il viso pitturato di bianco titanio, incantano il bimbo con regali, lo uccidono e lo fanno a pezzi, che poi cuociono e mangiano.

Questo mito eucaristico precede una resurrezione: il cuore di Dionisio è l'unica parte che rimane intatta e a partire da questo Apollo riunisce di nuovo il Dio, riunisce le membra di Dionisio (riasmonta, ricorda): L'operazione centrale in questa versione orfica è lo squartare, il fare a pezzi l'unità ludica, il piccolo essere Dionisio da parte dei Titani, che nella mitologia greca ricevono l'epiteto di technos, ovvero un principio tecnico senza cuore. Apollo e tutto ciò che significa questo Dio in termini di "dar forma", formalizzare o, in questo caso, in termini di "dar voce", riunisce quello che si può chiamare il "corpo dell'immagine": una forma linguisticamente elaborata, spettacolare, che ricomponde e ri- presenta (per- forma) queste operazioni mitiche.

In termini teatrali, l'identità soggettiva e la fusione tra attore/ persona/ personaggio, tanto fondamentale per un teatro realista e per il tipo di narrazione che prevale nel cinema, rimangono dissociate, de- costruite, smembrate e ricomposte in immagini complesse.

Liberare la voce - dal linguaggio, per il linguaggio

Il fatto che la specie umana utilizzi la voce per "rappresentare" il linguaggio articolato ha numerose implicazioni. Uno dei principali compiti, almeno da una prospettiva di rappresentazione teatrale, mi sembra essere quella di abbattere le barriere repressive che ostacolano e trattengono... la voce e mettere in discussione i modelli culturali attraverso i quali diamo voce alle emozioni e ai pensieri. Paradossalmente alcuni dei preconcetti che mi sembrano più costrittivi e più difficili da relativizzare, oggi, sono proprio quelli che vengono dai movimenti di "Liberazione della voce" degli ultimi vent'anni, alcuni ereditati direttamente da Wolfsohn e Hart.

Troviamo professionisti della voce che sembrano prendere la voce tanto letteralmente da dar l'impressione di entrare in "iconodulia" (?), convertendo la voce in panacea, in idolo esclusivo e dominante, e il canto in una specie di misericordioso rituale conservatore. Le loro pratiche finiscono col divenire dettami sentenziosi e rituali di devozione, perché basati su quelle che vengono chiamate premesse "UR" dionisiache.

Mi sembra essenziale ritornare un'altra volta sul fatto centrale che gli uomini usano la voce per la comunicazione viva, l'atto linguistico rappresentativo, e che il linguaggio probabilmente fu modellato dall'interazione del cervello con la voce. La scienza attuale ci offre spettacolari dettagli

su come gli esseri umani “liberarono” la voce in modo che questa si convertisse in uno strumento per il linguaggio. In una liberazione fisiologica che permise l’aculturazione originale della voce, qualcosa che molte terapie contemporanee cercano di revocare cercando di liberare la voce dalle restrizioni cerebrali del linguaggio. La necessità di comunicazione linguistica strumentalizza la voce, beneficiandosi della sua versatilità e presumibilmente della sua maggior portata nell’aria, maggiore del linguaggio dei segni. Per polarizzare i fatti in questa linea di ragionamento, si potrebbe dire che il cervello linguistico si appropriò, usurpò, le capacità di articolazione della voce a beneficio del parlato, imponendo alla sua naturalezza espressiva (canto) la dominazione della matrice mentale della semantica.

L’udito riflessivo dell’uomo, al parlare, si pose al servizio degli sforzi semantici in proporzioni smisurate e come conseguenza, raramente sentiamo la nostra voce quando formuliamo o diciamo i nostri pensieri. Precisamente da questa lacuna o scissione nacquero due dei concetti filosofici chiave nel lavoro di R.Hart: coscienza e incarnazione, che amplificano il valore del binomio voce/linguaggio per ottenere un pensiero radicato “in corpore”, dove la voce gli dà corpo, appoggio psico- somatico. Questi valori erano fondamentali per molti degli artisti- profeti dell’epoca, non solo per l’influenza della psicoanalisi, ma anche di altre figure, come Gurdjieff, che intrapresero la crociata spirituale e politica in nome del concetto di coscienza.

Melodia e melodramma

Una distinzione che favorisco quando lavoro sulla differenza tra voce nel canto e voce nel parlato è quella che si trova tra melodia e melodramma. Traduco melos come il disegno strutturale, come cadenza, nel senso ampio, dal latino cadere: cadere, atterrare e conseguentemente rimbalzare, tornare a staccarsi. Dare a melos il senso di cadenza, permette di considerare l’architettura di un progetto artistico, come dimostrazione della sua fantasia musicale o drammatica, studiare gli andamenti del suo disegno e delle sue intenzioni, i punti significativi sui quali si appoggia per poter tornare a lanciarsi. Questa etimologia permette di dare ad un progetto un fondamento allo stesso tempo strutturale e antologico. Detto in termini di ritmica: melos è qualcosa come il sistema parasimpatico umano, dettando a largo raggio i disegni ritmici di un progetto, i fattori di motivazione profonda che danno forma al suo manifestarsi.

Definito in tali termini, melodramma (melos del dramma) qualifica il senso di un progetto drammatico così come la sua cadenza emotiva e semantica. La nozione di melodramma implica l’organizzazione e il dispiegarsi di un pensiero, di un progetto linguistico, presenta l’argomento di una tesi, articola un intreccio. Si nutre di fattori emozionali profondi, organizza le sequenze e le dinamiche delle sue manifestazioni, e soprattutto dà voce ad un progetto, fomentando commenti (cum-mens), un pensiero in più.

Per gli interpreti che si sono esercitati in tecniche di ampliamento dei registri vocali, visto il suo potenziale espressivo, c’è la tentazione di dare qualità alla voce in quanto tale e proclamare quello che il fatto di “dar voce” in se stesso significa, invece di sottomettere l’espressione vocale alla complessità comunicativa del linguaggio. L’accento si sposta al mondo della melodia, nel quale il modello che prevale è quello operistico! L’opera è stata concepita dalla fusione ed interazione del linguaggio con la voce. Tuttavia nella sua pratica, il testo si converte in “pretesto” per l’espressione vocale, dipendendo non tanto dal discorso informativo ma dai principi musicali, che strumentalizzano la voce attraverso l’amplificazione onomatopeica, enfatica, illustrativa e degli effetti e figure di variazioni.

L’opera è un mondo di rappresentazione che usa un minimo di informazione per sviluppare un impatto emotivo massimo. Le parole sono assorbite (e a volte disattivate) dal corpo espressivo, dionisiaco della musica, soprattutto, dato il potenziale e l’avidità dionisiaca della voce ad otto ottave. Con questa differenziazione metodologica tra melodramma e melodia torniamo alla vittoria di Apollo, che lui stesso decretò sulla base della sua capacità di separare la sua voce dallo strumento, quello che qui voglio dire con il termine separazione e con quello che analizzerò in

termini di “dissociazione”, non implica un’attitudine di indifferenza emotiva. Non si tratta di cercare la voce di Apollo, visti i pregiudizi contemporanei che vedono in Apollo e nella sua voce solo un’attitudine di distanziamento emozionale, fredda, senza effetto: la voce di una civilizzazione senza cuore che “tira le sue frecce da lontano”. Tutto il contrario, ciò che cerco è la massima implicazione emotiva melo-drammatica. L’obiettivo è articolare la voce emotiva, per includere la pluralità e l’impatto emotivo della voce di otto ottave in un teatro fisico che si compone attraverso immagini e linguaggio.

Parliamo di “figurarla/risolverla”, darle l’ambito che si merita senza che se ne tragga l’immagine come suole farlo per esempio il teatro letterario, dove la voce dell’autore di un testo domina l’immagine e l’interpretazione.

Qui seguono una serie di esempi pratici dell’uso melodrammatico, non-operistico della voce, con il linguaggio:

Dissociazione:

A questo punto è evidente che il principio chiave del lavoro è la dissociazione, un concetto e una pratica che richiedono essere definiti meticolosamente. Una prima analogia si può definire con il metodo tecnico della dissociazione richiesta per suonare il pianoforte a due mani: voce e linguaggio considerati come due mani autonome, occupate ad interpretare con due ritmi separati, dinamiche e stili differenti. Su ciò si lavora attraverso una serie di esercizi denominati gli “esercizi delle arance”, perché utilizzando gesti manuali che imitano la mimica del raccogliere e spremere le arance, per estrarre, quando ci si riferisce alle parole, il loro” succo semantico”.

Si tratta di esercizi corporei con l’obiettivo di dissociare la sintassi del testo della partitura musicale, energetica ed emozionale della voce, così come del movimento e della gestualità corporea. Il movimento è essenziale per questi tipo di lavoro, così come lo è una lettura visiva dell’immagine. Basta pensare, per esempio al modo in cui gli italiani usano le mani quando parlano. I gesti corporei costituiscono il terzo elemento dell’esercizio dissociativo. Questo ci porta a considerare la comparsa di una terza mano nell’analogia con il pianoforte: voce, linguaggio e movimento. Il training dissociativo voce/ linguaggio/movimento, comincia con esercizi retorici. La cadenza di un testo si trova scritta nella sua sintassi, che propone un’organizzazione specifica della respirazione, dell’enfasi nel parafrasare e dell’enfasi drammatica.

Gli esercizi di dissociazione si incentrano su come evitare e ovviare questa coincidenza enfatica, su come lavorare al di fuori e contro la sintassi retorica scritta, come darsi la possibilità, per esempio, di letture eccentriche o esuberanti, per produrre interpretazioni che impediscano, si oppongano, e trasgrediscano i modelli sintattici imposti. Un semplice esercizio è quello di non fermarsi per respirare dove troviamo punti o virgole, per costruire ponti che spostino le pause respiratorie e vadano contro la punteggiatura eludendo le coincidenze tra la costruzione della frase e la retorica. Queste tattiche dissociative che cominciano come lavoro disgiuntivo, simile al lavoro della sincope in musica, si aprono ben presto a livelli semantici molto più complessi, specialmente in termini ermeneutica, volti a mettere in discussione le voci degli “autori” così come i pregiudizi culturali impliciti nelle interpretazioni letterarie che propone il testo.

Contraddizione

La dissociazione è uno strumento difficile da maneggiare che può includere contrarietà. Apre il cammino per le strategie che descrivo in termini di “contraddizione”, tattiche che mettono in discussione e si ribellano alla “dizione”, che si oppongono al dettato ed alla dittatura della voce dell’autore nella letteratura.

Il punto centrale dell’assunto è la questione su “a chi appartiene la voce” in una rappresentazione. La maggior parte di questo lavoro consiste nello smantellare e sovvertire la “fattura vocale”(in voice) di un testo, la sua maniera implicita di esigere enfasi e illustrazione quando deve venir

rappresentato. L'autorità primordiale è certamente dell'autore o, ancora meglio, della presunta voce dell'autore, la voce culturale che pensiamo che l'autore userebbe e vorrebbe sentire, ovvero la sua voce didascalica che cerca di dirigere il regista, un clichè che risuona come la voce culturale del testo nella mente dell'attore o del regista.

Il lavoro di contraddizione racchiude la resistenza e la ribellione culturale. Lotta per le voci che possono uscire dal testo del libro, liberandolo dalla sua versione letterale e letteraria. Questo conduce ad un lavoro di sovversione e perversione. Il paradosso è che i testi incrementano il loro potenziale quando avviene questo, si ribellano in modo insospettabile, rivelano significati insperati conducendo ad una liberazione ermeneutica: prendono vita voci autonome. Questo lavoro esplora tali voci autonome, contraddittorie, in modo fisico e culturale, così come le figure che si manifestano, "figurando/risolvendo" le voci e le loro contraddizioni. Si tratta di riconoscere chi parla il testo, a chi appartiene la voce che parla e non lasciare che se ne appropriino modelli culturali e psicologici ricorrenti.

Una parte molto importante di questo tipo di training include il lavoro sul personaggio: trovare i personaggi le cui voci conducono alle contraddizioni più complesse, quelle capaci di esprimere le sovversioni e i commenti più ricchi, personaggi che invocano "voci infernali", fantasmi che danno un'intelligenza post-mortem ai testi, citando, ripetendo ed oltrepassando la loro facciata letteraria per dar voce a prospettive mitico-poetiche radicalmente diverse.

Queste escursioni infernali sono necessarie per mettere alla prova ed informare sull'ingenua accettazione dei formalismi culturali. La radice etimologica di "educazione" è appropriata: condurre fuori, da qui l'idea di separazione e di distanziamento. Queste manovre vocali separano il sognatore dal sogno, smantellando la fedeltà attorale che si assume religiosamente con il motto "essere fedele a se stesso" o ai modelli culturali ricorrenti (essere fedele alle intenzioni dell'autore).

Voce e contesto

La dissociazione si deve mettere alla prova in diversi contesti, all'interno di un lavoro di insieme dove la voce protagonista si trova immersa in immagini complesse con soggetti multipli, come quando raccontando un sogno cominciamo con due soggetti: "ho sognato che io". In questo caso la voce protagonista è quella che narra il sogno, la voce- persona attraverso cui il testo si percepisce in un contesto. Essere protagonista è un'arma a doppio taglio. Il primo ostacolo è che la voce protagonista tenda ad un eccesso di soggettività, a credersi l'unico soggetto e a cadere in un eccesso di emotività personale. Questo può accecare e render sordo il protagonista che cessa di percepire il contesto ed è portato ad un eccesso "artistico" nell'abbandono musicale o drammatico.

Una voce che mantiene la percezione del contesto si vede forzata a distanziarsi e ad ascoltare, ad osservare (il che implica la nozione di "servizio"), a rinunciare o almeno ad arginare il suo progetto. Questo permette al soggetto di confrontare e configurare l'oggetto dotandolo di una propria presenza in scena. Aprirsi al contesto richiede presenza mentale. La voce si vede forzata ad ascoltare, ad essere attenta sia al testo che al contesto, ad essere pertinente, specialmente se vuol essere impertinente, se vuole esporre un contenuto che abbia forte impatto intellettuale ed emotivo. Il secondo scoglio è che le voci "vengono rapite" con estrema facilità dal potere del testo, convertendosi in appoggi per l'illustrazione enfatica. Nel lavoro di insieme i principi di dissociazione e contraddizione creano contesti sufficientemente forti per resistere all'impatto del testo ed alla tentazione dell'illustrazione collettiva. Si tratta di creare "trame" e tendere imboscate al testo perché questo non possa appropriarsi automaticamente della voce e dell'immagine.

Voci che udiscono/ udendo le voci

Oggi si vive la voce come qualcosa di personale ("sono io, è il mio modo di essere che esprimo attraverso la voce"), come appartenente alla nozione di soggettività; si vede associata ad un soggetto attivatore e si vincola ad un atto di volontà e responsabilità personale. Le fonti di

ispirazione della voce si suppone che siano interiori e personali, mentre la sua dinamica e funzionalità vanno fuori, verso l'esterno, centripete, basandosi sul prefisso "ex": ex- pressività. Tuttavia, concepire la voce come del tutto personale è qualcosa di molto relativo all'interno di una prospettiva storica e culturale. La personalizzazione della voce è analoga e forse contigua alla personalizzazione della nozione di anima alla quale va unita. Una delle citazioni favorite da Hart era "la voce è il muscolo dell'anima". L'idea di anima personale è in gran parte un'invenzione dell'escatologia cristiana, che facendo dell'anima l'essenza del soggetto, toglie anima al mondo, al contesto.

Compensiamo questo predominio della voce attiva, soggettiva ed espressiva attraverso esercizi che accentuano l'importanza dell'ascolto, di una percezione che precede l'informazione oggettiva, dove l'accento passa dal prefisso ex al prefisso "in".

L'obiettivo è una voce che si impegni ad ascoltare e percepire, che possa integrarsi in un'immagine contestuale. Questo basandoci sul principio che la persona può dare, esprimere (ex) solo partendo da ciò che prima ha sentito (in). La qualità di ascoltare diviene cruciale e previa. Viviamo in un mondo di in-spirazione: bisogna ispirare prima di espirare, esprimere, dar voce. Il lavoro vocale molte volte si precipita verso la produzione, riempiendo il tempo e lo spazio con l'espressione. A volte insisto sul fatto di respirare attraverso il naso, non per un fatto di tecnica ma perché è più lento, più sensitivo e discriminante che prendere boccate d'aria attraverso la bocca.

L'ascolto inspiratorio è parente della sottigliezza dell'olfatto. Se ascolti "attraverso il naso", come disse James Joyce in "Finnegan's wake", "Lo annuserai tutto, senza necessità di alcuna parola".

Eroi e Araldi

Le voci protagoniste molte volte vengono attratte da missioni eroiche e si aggiudicano la priorità drammatica, come araldi dell'autorità letteraria (in francese *héro* e *hérault* suonano uguali, sono omofoni). Da qui tutta una serie di strategie che compensano e perturbano le retoriche protagoniste del testo, strategie che definiamo antagoniste e che sono unite alla nozione di "sottomissione" (la missione soggiacente che si incontra quando ci si "sottomette").

Quando l'eroe protagonista si arrende e si dà per vinto, perde, si sottomette, si toglie il mantello della retorica missionaria e permette che sorgano le ermeneutiche soggiacenti, figure ed interpretazioni che germogliano dal sotto-testo. Un esercizio che semplifica la comprensione: l'oratore dirige il testo ed un altro attore che lo ascolta si lascia trasportare a livello fisico.

Il tono della voce dell'oratore deve adattarsi all'udito del recettore, al suo modo di ascoltare, al suo comportamento. Deve ascoltare come l'altro ascolta. L'attenzione principale si centra su come l'altro "presta il suo udito" o non lo presta, nel qual caso la domanda è come trasmettere informazioni cruciali a qualcuno che non vuole sentirle. L'espressione qui è subordinata al modo di recezione, per contestualizzare la voce al lavoro sul testo.

Di seguito alcuni concetti e strategie usate nel training sull'unione tra voce e linguaggio nel teatro coreografico:

- Ascolto negativo: usato nell'esempio precedente, questo concetto si applica a tutti i livelli del lavoro di congiunzione e relazionato alla nozione poetica che il poeta inglese Keats denominò "capacità negativa". Se ci si precipita ad interpretare un'immagine si rischia di diminuire la sua ampiezza e il suo impatto poetico così come la libertà metaforica del pubblico.

Nel lavoro col testo questa capacità richiede un ascolto totale, poter ascoltare pienamente il contenuto del testo senza venir catturata dalla sua richiesta retorica, dalla sua convocazione, ovvero, dalla sua tonalità vocale letteraria, l'interpretazione culturale implicita, la sua vocazione preordinata. Questa distinzione è particolarmente rilevante nella relazione tra testo e movimento (come il movimento si lascia catturare dalla forza di suggestione del testo), però si applica anche alla relazione della voce e della musica al testo.

- Coltivare l'insicurezza: un assunto essenziale per gli eroi e gli araldi. Il super eroe mitologico Eracle non entrò al Parnaso, la scuola superiore di poesia nella mitologia greca, perché da bambino massacrò il suo professore di pianoforte. Aveva perciò difficoltà con la relatività di quello che è una metafora. Coltivare l'insicurezza richiede strategie che destabilizzano le voci protagoniste, specialmente quando queste assumono impostazioni didattiche e parlano al pubblico come saputelli accondiscendenti o come ignoranti iconoclasti, tipo Eracle. Coltivare l'insicurezza perturba anche il narcisismo degli attori, soprattutto quando questi si credono dei modelli da seguire.
- Interdetto/ interdizione: questo ci conduce più in là della semplice contraddizione, verso un arsenale autoritario ed il mondo poliziesco delle sentenze sospese. L'interdizione impedisce al protagonista di parlare, gli toglie la parola e detiene il flusso della sua dizione. La voce passa agli arresti e deve venir interrogata. L'importante in questo concetto è l'arresto, la capacità di essere fermati, anche in piena sentenza, nel mezzo di una frase, poter percepire l'impatto ed il significato di quello che ci ferma, del fattore esterno, contestuale, che ha interrotto, arrestato, il testo.
- Distrazione: "Rubare la scena" alla voce protagonista, come fa la "spalla" nel lavoro della commedia dell'arte italiana, la quale nel distrarre da appoggio al protagonista per permettergli una pausa, per dargli un momento di respiro. Allo stesso modo questa strategia assomiglia all'arte della parata nella corrida: microdistrazioni per il toro, distraendolo alcuni secondi e poi riorientando il confronto. La distrazione serve anche per cambiare il soggetto e il tema.. in alcune occasioni può portare alla distruzione, a volte indispensabile nella creazione artistica. Tali manovre implicano una dinamica di umiliazione del protagonista. Coloro che ne escono vincenti sono paradossalmente la voce, il testo e l'attore, nell'essere liberati dalle eccessive aspettative e dalle responsabilità culturali.
- Contrappunto: se il testo propone qualcosa, che senso ha la ridondanza, esprimere lo stesso proposito anche con la voce? La nozione e pratica del contrappunto è in questo caso analoga a quella che abbiamo in musica; intende attraversare referenze, narrare stili e dinamiche e, se è necessario arrivare al punto di tradimento reciproco tra voce e linguaggio. Se un testo ha un proposito forte, il contrappunto lo relativizza, forse gli tende un'imboscata che lo confonde e devia il tracciato del suo discorso letterario. Questo lavoro si conosce anche sotto il nome di "sogni incrociati". Coltiva la coppia differenza/ indifferenza (due modalità del contrappunto). Può anche portare ad ignorare- in una variante della docta ignorantia- e a coltivare l'insensibilità ed altri principi dell'iconoclastia culturale.
- Conversione: alla fine del diciannovesimo secolo, negli anfiteatri della psichiatria, l'isteria era denominata "sindrome di conversione". Si pronunciava una parola chiave e si provocavano manifestazioni somatiche spettacolari. Il significato e la carica affettiva della parola erano "convertite" in giocoleria vocale e corporea. Conversione implica un cambiamento paradigmatico, come un cambiamento di religione, di sistema, di credenza. Qui lavoriamo con dissociazioni associative: si separano voce e parola, mantenendo due versioni distinte della stessa referenza. "Riferire" e tutta la famiglia di parole pherein inclusa metapherein, metafora, descrivono etimologicamente un trasporto, uno spostamento di significato. Però implicano anche una coerenza poetica e psicologica, anche se occulta, criptica, condensata, invertita, pervertita ecc...
- Repressione/ impressione/ depressione: queste sono le parole con "pressione", che includono anche espressione. La pressione espressiva della coppia voce/ testo può essere tanto forte da rendere l'attore incapace di ricevere un'impressione: niente sembra impressionarlo. Lui o lei spengono la capacità di ascoltare, rischiano di perdere il contatto con il contesto. La libertà espressiva frenetica è un modo ottimo per perdersi e cadere vittime del "lupo feroce" della letteratura. Restare impressionati e ispirati significa anche arrestarsi. E, se necessario, si deve ricorrere alla depressione, per moderare la pressione culturale espressiva. Se l'uso che faccio della terminologia poliziesca e carceraria è un po'

ironico, l'uso dei riferimenti psicoterapeutici non lo è. Le connotazioni della dissociazione, per esempio, in psicoterapia, portano un'ombra pesante e molto problematica, implicando resistenza totale, indifferenza, schizofrenia ed alienazione. Le porto nel teatro per utilizzare il corpo di resistenza che rappresentano contro le norme autoritarie. L'influenza principale in questo campo viene dal dialogo con i colleghi nel campo della psicologia archetipale sulla poetica del fenomeno del contro- transfer. Questi colleghi insistono sul fatto di accettare e trattare la pluralità di voci che sorgono quando si ascolta qualcuno parlare, inclusa la propria reazione affettiva e ciò che dice il tono di voce della persona che parla, tutto questo mentre si annotano le informazioni testuali parlate.

- Libertà tragica: la maggior parte degli schemi strategici che ho descritto sottomettono, assoggettano, la voce protagonista del testo a contingenze sceniche inesorabili; invece di lasciare che il soggetto(drammatico) imponga il suo soggetto (letterario) entrambi i soggetti rimangono assoggettati. L'identificazione teatrale classica tra l'attore come araldo (il soggetto narratore che si suppone sia il protagonista scenico) ed il soggetto letterario (il soggetto grammaticale e fittizio del testo), rimane dislocata, dissociata, a volte disfatta. Queste voci soggettive si vedono forzate a cadere, ad arrendersi; rimangono sottomesse e vinte, finiscono nella posizione gerarchica più bassa dell'immagine scenica, della finzione contestuale. La contestualizzazione di ciò che viene proposto in scena arresta e incorpora la sua autorità letteraria e drammatica. L'obbliga a sottomettere alle sue posizioni ,attitudini e iniziative, le immagini sceniche (da qui l'importanza della nozione di teatro coreografico). Negli esercizi di connessione si suole dire all'attore: vogliamo sentir la voce, però non necessariamente vogliamo vedere il portavoce/ l'araldo/ l'oratore/ il protagonista; vogliamo vedere il sogno ma non necessariamente il sognatore. Paradossalmente è quando si logora questo grado di dissociazione o anche di disintegrazione mito- poetica che la voce resta libera, libera di dar voce a ciò che desidera dire. Si aprono le premesse e possibilità del progetto iniziale e della sua proiezione testuale. Questo assunto riflette, dal mio punto di vista, lo schema fondamentale della tragedia. La tragedia implica la perdita, che si definisca destino, mortalità o implacabile dimensione psicologica di ciò che significano gli dei; la tragedia implica anche la realizzazione di ciò che la perdita implica. L'individuo, eroe tragico, è vinto e cade rovinosamente. L'unica cosa che gli rimane, ed è tutta la gloria della tragedia, è dar voce a questa realizzazione: alle sue idee e ideali, alla sua ribellione, insulto, dolore, lacrime, pazzia,bellezza...

La qualità artistica di questa forma di recitare risiede in una simultaneità paradossale: la sottomissione al contesto (ascolto, accetto e mi do per vinto) e la reazione soggettiva dell'eroe-individuo (ascolto, non accetto e non mi do per vinto). In entrambi i casi il contesto si erge presente, impone la sua realtà.

Bisogna rendersi conto della realtà metaforica alla quale si sta dando voce. La questione non è solo rendersi conto di ciò che si sta dicendo in termini di esperienza personale (tutto ciò che questo significa per me come soggetto, ego, eroe) ma meglio, in termini di come il "mio" testo e il contesto stabiliscono un dialogo, si interpretano reciprocamente e se sintetizzano un'immagine, per così dire, fuori dalla mia portata. La presenza fisica e la presenza di spirito dell'attore catalizzano un'ermeneutica nell'incontro tra testo e contesto. Realizzare vuol dire dar voce all'emozione di questo incontro e all'intelligenza contestuale del testo.