



DORIANA LEGGE

*Forme del silenzio, tracce del suono.
Appunti per un ascolto teatrale*

Even when it seems materially absent, silence in the theatre is evoked as part of the substance of the sounds themselves, traceable between the interstices of the word, during its continuous flows. The essay aims to break the rigid dichotomy between sound and silence, since as sociologist David Le Breton maintains: «the word is a modulation of silence and the silence a modulation of the word». In recent times the question of silence in the theatre has been suggested by some works that focus strictly on sound. We propose as case studies two recent works of Chiara Guidi: *Monsieur Teste. Una prosa filosofica per contrabbasso, percussione e voce* and *Edipo re di Sofocle. Esercizio di memoria per quattro voci femminili*. Already in the philosophical field, Jean-Luc Nancy wonders if philosophy has replaced listening with something closer to understanding; so in these pages we ask ourselves which word in theatre can be understood as a declination of empty and full, a pure crossing of silence.

1. Un teatro dell'ascolto

In un recente volume curato da Jean-Marc Larrue e Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Le son du théâtre. (XIXe-XXIe siècle)*,¹ i due autori si chiedono se il perimetro entro il quale si muovono i *Sound Studies* possa essere considerato come uno studio sul suono (*études du son*) o una ricerca sul suono e sull'ascolto (*recherches sur le son et l'écoute*). Quando estendiamo la domanda allo specifico campo degli studi teatrali gli interrogativi finiscono per moltiplicarsi: la ricerca sul suono e sull'ascolto a teatro può attivare nuove riflessioni che rimettono al centro del dibattito molte questioni che sembrano date per certe.²

La natura della percezione uditiva – che è ampiamente discussa, ad esempio, dalla filosofia analitica –³ ha incrinato la centralità della visione e attivato domande sull'interazione tra soggetto e ambiente. Attraverso l'ascolto dei suoni la nostra percezione dello spazio e del tempo cambia, ma se questo accade nella vita quotidiana – dove molti comportamenti sono guidati da indizi sonori così familiari che la coscienza non percepisce più – a teatro la questione finisce con l'amplificarsi.

Chiaramente il processo d'ascolto, ovvero il modo in cui il nostro apparato uditivo percepisce i suoni, funziona sempre nello stesso modo, ma è lecito chiedersi come e quanto possa influenzare la scena teatrale, i suoi processi di creazione e quelli di ricezione.

James Gibson ha inaugurato quell'area di ricerca che si occupa della percezione ecologica,⁴ ovvero lo studio dei processi (sia visivi che uditivi) che regolano la percezione in contesti d'azione ordinaria. È vero, però, che applicare le stesse considerazioni all'ascolto teatrale rischia di risultare fuorviante. Lo psicologo William Gaver ha provato a distinguere, ad esempio, l'ascolto quotidiano (*everyday listening*) dall'ascolto musicale (*musical listening*):

The distinction between everyday and musical listening is between experiences, not sounds (nor even psychological approaches). It is possible to listen to any sound either in terms of its attributes or in terms of those of the event that caused it. For in-



stance, while listening to a string quartet we might be concerned with the patterns of sensation the sounds evoke (musical listening), or we might listen to the characteristics and identities of the instruments themselves (everyday listening). Conversely, while walking down a city street we are likely to listen to the sources of sounds – the size of an approaching car, how close it is and how quickly it is approaching – but occasionally we might listen to the world as we do music – to the humming pitch of a ventilator punctuated by a syncopated birdcall, to the interplay and harmony of the sounds around us. This may seem an unusual experience, but hearing the everyday world as music is one way to understand what John Cage, for instance, is attempting in his compositions. In presenting traffic sounds, for example, in a concert setting, he is trying to evoke an experience of musical listening to non-musical sounds (see Cage, 1976).⁵

Eppure estendere le modalità dell'ascolto musicale anche allo specifico ambito teatrale non ci pare del tutto convincente, per una ragione su tutte: l'ascolto musicale si concentra più sulle caratteristiche fenomenologiche del suono percepito e meno sulle fonti che lo producono. A teatro invece quello che i nostri occhi vedono influenza quello che le orecchie ascoltano, e viceversa. Non vogliamo certo entrare nel dibattito sulla natura della percezione uditiva *tout-court*, ma servirci piuttosto di qualche intuizione per esplorare quale siano le modalità d'azione dell'ascolto teatrale.

Per rintracciare gli indizi da seguire concentriamoci sulle zone liminali, quelle del buio e del silenzio che precedono l'inizio dello spettacolo e ne decretano la fine. Sappiamo che in assenza di suoni e ancora di più al buio l'essere umano tende a perdere l'orientamento: in tal senso gli esperimenti condotti dentro camere anecoiche appaiono illuminanti. Sono chiaramente situazioni al limite, che però ci aiutano a pensare al silenzio come a un rito di passaggio, una zona segreta che scuote i sensi che ci guidano nella vita quotidiana, un momento sospeso che neutralizza i nostri abituali sistemi di controllo. In accordo con il sociologo David Le Breton, ci sembra che il silenzio sia «la sola via per sentire il cuore segreto delle cose»⁶ e per rompere l'abitudine dei sensi della percezione. Il silenzio ci invita a fare vuoto interiore e trasformarci in cavità pronte ad accogliere un nuovo suono: lo spettacolo, allora, non sarà che un viaggio dal silenzio dell'inizio a quello della fine.

Qui vogliamo provare ad andare oltre l'idea che il silenzio sia pura convenzione nelle cui maglie serpeggia il rumore del pubblico, il brusio di voci e bisbigli. È questo un dato incontrovertibile dell'evento-spettacolo e in particolar modo dell'incontro teatrale, ma laddove non sia pura convenzione il silenzio può essere ad esempio complicità, tra attori e spettatori, tra l'opera e il pubblico. Il silenzio dei momenti-soglia, quello che accompagna il buio dell'inizio e quello della fine, è forse il più importante: quando non lo si percepisce come solo imbarazzo sta tutto lì l'incantesimo. C'è da chiedersi se valga davvero la pena interromperlo con l'applauso.

A teatro il silenzio come assenza di parole e il silenzio come assenza di suono sono percepiti in modo diverso rispetto alla quotidianità. Ma le differenze non stanno tutte qui, ecco perché se da una parte è importante riferirsi alla socio-antropologia, dall'altra è d'obbligo farlo per opposizione e contrasto. Il silenzio dello spettatore infatti non è assenza, vuoto o puro imbarazzo come capita in situazioni ordinarie, ma è una tensione, laddove lo spettacolo abbia la forza di suscitare. Se pensiamo che il suono sia legato alla velocità, alla forza e all'energia, il silenzio ci appare piuttosto come «cristallizzazione della durata»,⁷ una sospensione che molte drammaturgie sonore cercano di riprodurre: il pulsare umano e della natura. A partire da Longino, che fa riferimento al canto XI dell'O-



dissea, si inaugura ad esempio il discorso sul 'sublime' come sospensione della parola: «si veda il silenzio di Aiace nella *Nekyia*, grande e più sublime di qualsiasi discorso»,⁸ e poi ancora Plutarco interviene sulla questione:

Nessuna parola ha mai giovato tanto, quanto le parole non dette. Infatti è sempre possibile dire dopo un certo tempo ciò che si è taciuto, ma non si può più tacere ciò che è stato proferito, perché si è ormai divulgato e diffuso dappertutto. Per questo – io credo – noi abbiamo gli uomini per maestri del dire e gli dei per maestri del tacere, giacché nei sacri riti di iniziazione ai misteri noi riceviamo da costoro la prescrizione del silenzio.⁹

Il silenzio dello spettacolo può essere il 'trampolino' per guidare idee astratte e domande che le parole tendono a riportare ai concetti. Il sacrificio della parola ci pare dunque il modo migliore per uscire dalla roccaforte dei significati di cui si fa portatrice. In questo senso ci sembrano interessanti le parole della filosofa Marie-Madeline Davy:

Ci sono uomini o donne la cui esistenza provoca una molteplicità di eco; altri passano senza che si possa percepire il minimo rumore. Questa è una differenza fondamentale che non sarà mai cancellata. La mia simpatia si lega soprattutto a coloro di cui sia possibile percepire le vibrazioni sonore. Non hanno nessun bisogno di scrivere o parlare. Inconsapevolmente, sono coloro che infondono della loro presenza lo spazio a una velocità maggiore della luce. Noi ci sentiamo ritrovati, nutriti, dissetati.¹⁰

Anche quando sembra materialmente assente, il silenzio a teatro è evocato come parte della sostanza dei suoni stessi, rintracciabile tra gli interstizi della parola, nel mezzo dei suoi flussi continui. Accade negli ultimi tempi che la questione del silenzio in scena venga suggerita quindi da alcune opere che si concentrano prettamente sul suono. Nelle pagine che seguono proveremo a riconoscerne alcune particolarità a partire da due recenti lavori di Chiara Guidi: *Monsieur Teste. Una prosa filosofica per contrabbasso, percussione e voce* (2016) e *Edipo re di Sofocle. Esercizio di memoria per quattro voci femminili* (2019). Il dispositivo costruttivo di questi spettacoli evidenzia infatti zone di prossimità rispetto alla natura ontologica del silenzio, e pertanto del suono.

La tonica, che nel linguaggio musicale indica la nota dominante di una scala, ovvero la chiave di riferimento di una composizione, è espressione usata da Raymond Murray Schafer nel suo ben noto volume *Il paesaggio sonoro*:¹¹ secondo l'autore le toniche di un paesaggio sonoro sono costituite dai suoni creati dalla sua geografia e dal suo ambiente, ovvero lo sfondo acustico di un determinato territorio di derivazione naturale, come le onde del mare, le foreste, il vento.¹²

Appoggiandoci a queste considerazioni possiamo sostenere che la tonica degli spettacoli di Chiara Guidi sia individuabile nel silenzio: quello liturgico proteso verso ogni suono della parola; quello del coro e degli spettatori che dà spazio alla vita interiore ed emerge dal magma del suono. Torneremo più avanti sulla questione, però qui è ancora importante fare una pausa per individuare i possibili tranelli dell'ascolto teatrale.

2. Forme del silenzio

Il suono è un tipo di energia meccanica (o cinematica) che a partire da una sorgente che vibra si espande sotto forma di onde attraverso il mezzo di propagazione fino ad arrivare



a chi ascolta. L'orecchio umano riceve le onde e lavora come sensore di pressione, ma la pressione acustica è udibile a seconda della frequenza dei suoni, ovvero dal numero di oscillazioni al secondo: quanto più sono numerose tanto più è acuto il suono. Una frequenza (Herzt) corrisponde a un'oscillazione completa nel tempo di un secondo. Ad esempio un suono di 1.000 Hz è udibile a 0 dB (decibel), se invece scendiamo a 30 Hz il suono è percepibile a un livello di pressione sonora di almeno 60 dB. L'orecchio umano riesce a udire suoni che si collocano in un intervallo determinato di frequenze e pressione sonora. Le frequenze udibili sono generalmente comprese tra i 20 Hz e i 20000 Hz. Le onde pressorie al di sotto dei 20 Hz sono definite infrasuoni, quelle superiori ai 20 kHz ultrasuoni. Se è vero infatti che l'orecchio umano non è in grado, convenzionalmente, di udire infrasuoni e ultrasuoni, il sistema sensoriale è invece capace, suo malgrado, di percepire vibrazioni sotto la comune soglia uditiva. Conosciamo, ad esempio, gli effetti di alcune frequenze: gli infrasuoni producono un senso di nausea e uno stato confusionale, mentre gli ultrasuoni un senso di stordimento e di vertigini. Il suono, anche quando non udibile, è dunque un fenomeno fisico che agisce sul nostro corpo con possibilità a volte impensate.

Questa premessa ci pare necessaria per affrontare alcune questioni più profonde sulle diverse nature del silenzio. Non vogliamo qui inoltrarci in problemi relativi alla psico-acustica, ma solo suggerire che l'onda sonora – che non è percepibile dal nostro orecchio – pure esiste, e un grafico può aiutarci a comprenderlo meglio.

In questa figura riportiamo un'istantanea di uno spettro d'onda sonora. La parte segnata in giallo corrisponde a tutte le frequenze al di sotto dei 20 Hz. Se provassimo a isolarle e poi ad attivarle singolarmente (grazie a un programma di editing audio) il nostro sistema uditivo non percepirebbe alcun suono. Se non guardassimo lo spettro e non vedessimo in azione i movimenti di quell'onda sonora saremmo portati a credere ad una completa assenza del suono. Abbiamo chiarito, però, che questo sarebbe solo un tranello.



Nel 1951 il musicista e teorico John Cage per cercare una personale esperienza del silenzio decide di recarsi all'Università di Harvard e visitare una camera semi-anecoica (quindi fonoisolante, ma non al 99,99% come le più funzionali camere anecoiche). Uscito dalla stanza, e con visibile delusione sul volto, Cage si rivolge al tecnico per denunciarne un presunto guasto. Due suoni, infatti, Cage li aveva pur sentiti, uno basso e l'altro alto. Gli spiegarono, in seguito, che il primo era il suono relativo al suo apparato cardiocircolatorio, l'altro – quello alto – era prodotto dal suo sistema nervoso.¹³ Dunque, dirà poi Cage: «non esiste una cosa chiamata silenzio, ma accade sempre qualcosa che produce suono».¹⁴

Serviamoci ora di un'altra immagine per aprire un ulteriore accesso alla questione del 'presunto' silenzio. Quando ci avviciniamo ad una fonte sonora e poi ce ne allontaniamo l'onda prodotta si presenta spesso con una forma che sembra partire dal silenzio, per poi espandersi, esaurirsi e tornare ad esso. Servendoci ancora di un programma di editing audio (in questo caso usiamo Ableton Live) possiamo effettuare uno zoom che ingrandisca la porzione di passaggio dal suono al silenzio e viceversa. Se – come dice il filosofo Nancy – «il sonoro [...] trascina via la forma»,¹⁵ qui ci apparirà più chiaro in che modalità



questo possa accadere. Il suono comincia a tratteggiare la sua esistenza emergendo dalla forma del silenzio che convenzionalmente indentifichiamo con la linea piatta: la sua traccia emerge allora da questa forma, a cui poi torna come a fondersi.

Quelli che abbiamo riportato sono chiaramente esempi limite, che ci aiutano a capire come al di sotto o al di sopra della soglia dell'udibile possa nascondersi non tanto il silenzio, quanto piuttosto qualcosa che non può esserci rivelato, o meglio che si rivela in altre forme. Il silenzio dunque non è un interstizio, ma può abitare l'ultimo 'alito' del suono, il suo infinito stare.



3. Una grammatica dei suoni: il teatro di Chiara Guidi

È quello che cerco di dire anche nel libro *La voce in una foresta di immagini invisibili*: io recito per cercare il silenzio. Faccio tutto questo per non esserci, divento io la scatola vuota, mi metto sul fondo e dico: «Voglio vedere lo spettacolo».¹⁶

È da queste parole di Chiara Guidi che proviamo a muoverci per guardare a quel teatro nel quale la parola appare come una «modulazione del silenzio e il silenzio una modulazione della parola stessa».¹⁷ L'accesso a questa zona segreta è garantito da formule che il lavoro di Chiara Guidi ci pare modulare con precisa cura, e che ci ricordano le parole del mistico indiano Ramana Maharshi quando chiedeva al suo interlocutore:

Cosa ne pensi di un uomo che ascolta per un'ora un'arringa spirituale e se ne va senza esserne impressionato e senza avvertire la necessità di cambiare vita? Confrontalo con un altro che si siede in silenzio ai piedi di un saggio e torna a casa con una visione completamente diversa della vita. Qual è il migliore metodo di comunicazione: predicare ad alta voce senza ottenere alcun risultato o preservare il silenzio diffondendo intorno a sé una corrente di forza spirituale che agisce sugli altri?¹⁸

Queste parole solo apparentemente vanno oltre il territorio del teatro, rivelandosi invece illuminanti per quei tipi di lavoro che provano a creare e attivare un mondo, più che raccontare la realtà di quello abituale. L'ir-realtà, come materia 'priva di verità' rispetto al nostro reale attiva la crescita esperienziale e immaginifica dello spettatore, ma senza volerne controllare i percorsi.

Nelle note che accompagnano lo spettacolo *Monsieur Teste. Una prosa filosofica per contrabbasso, percussione e voce* ideato da Guidi, l'attrice si chiede: «come vedere e capire quel che c'è in noi di più nascosto [...] l'oscura sostanza che siamo senza saperlo...».

Nel suo raffinato *Monsieur Teste*, che val la pena considerare più di un semplice compendio, Paul Valéry si sdoppia nel suo *alter ego* e intraprende un dialogo interiore attorno alla coscienza, al peso e al ruolo dell'intelligenza: «tutto quel che io faccio e penso è solo prova del mio possibile [...] il mio possibile non mi abbandona mai».¹⁹ È in questa zona



di potenzialità che si sviluppa il lavoro di Chiara Guidi e dei musicisti Michele Rabbia (percussioni e elettronica) e Daniele Roccato (contrabbasso e elettronica), per giungere a un'idea di suoni in transito che invadono lo spazio e lo rendono una 'possibilità', prima di scomparire e cancellare il ricordo che abbiamo di essi. Chiara Guidi sceglie di posizionarsi di spalle, sul fondo rispetto ai musicisti, i quali invece, l'uno a destra e l'altro a sinistra, sono più vicini a chi ascolta. Come abbiamo riportato più su, l'attrice vuole farsi «fondo» per «cercare il silenzio», perciò decide di tenere nascosto il suo volto e rivelarlo solo per pochi secondi verso il finale, quando rivolgerà al pubblico uno sguardo indagatore: solo allora mostrerà un viso completamente nero, come il cappello a falda larga che indossa. Ma l'intuizione di questo spettacolo, tutto intriso di suono e silenzio, è la richiesta rivolta al pubblico di mettersi all'ascolto, non diversamente da quanto accade durante una confessione, quando il volto è celato e si ascolta soltanto la voce, e così i più intimi segreti di chi la conduce.

Qui ci sembra chiaro come il lavoro di Chiara Guidi riesca ad attivare una riflessione sull'ascolto teatrale come fenomeno tautegorico, che afferma se stesso proprio in quanto presenza e non rimando ad altro. Anche l'impianto visivo dello spettacolo, una triade di figure asciutta e minimalista, ci suggerisce che il nodo è tutto lì, nel suono come presenza magmatica e allo stesso tempo sorprendentemente mobile.

Come Shakespeare fa dire a Piramo: «Vedo una voce. Or m'approssimo al buco per vedere / se riesco a udire il volto di mia Tisbe adorata», così Guidi costruisce un corpo fatto da una costellazione di voci, trattenute dalle diverse forme dei silenzi, incastrate tra le musiche di Roccato e Rabbia. Se Piramo però ha bisogno di 'udire il volto' della sua Tisbe, Guidi vuole 'far vedere le voci': in questo secondo caso l'anatomia del suono si avvicina all'idea di percezione indiretta elaborata dai filosofi George Berkley e Bertrand Russel.²⁰ In filosofia analitica la questione è stata ampiamente dibattuta, ma applicata all'ascolto teatrale, in particolar modo allo spettacolo *Monsieur Teste*, ci accorgiamo che sono i suoni l'unica cosa che percepiamo. Possiamo sì immaginare che provengano dall'attrice che ci volge le spalle, ma è pur vero che alla voce ceduta al microfono spesso se ne sovrappongono altre preregistrate. Così distaccato dal mondo materiale, a questo punto è difficile capire quale sia la fonte che produce il suono; allora è opportuno chiarire che con il termine 'suono' qui vogliamo riferirci a quello che Bregman definisce 'flusso uditivo' (*auditory stream*, espressione che più avanti verrà sostituita con *auditory object*). Il concetto di flusso uditivo convince certamente di più in riferimento alla particolare tipologia dell'ascolto teatrale, permettendo di pensare al suono come a un flusso non legato alla semplice causa fisica che l'ha prodotto. Bisognerebbe pertanto ragionare su quelle voci che cedono al microfono le proprie vibrazioni – per ora possiamo definirle come voci-flusso – e quelle invece non mediate e riconducibili alla loro fonte, ovvero a chi le ha prodotte – voci-oggetto. Le definizioni, però, rischiano di apparire perentorie, congelando una riflessione che invece in queste pagine vorrebbe soltanto aprirsi.

Sicuramente nel processo di localizzazione di un suono la vista gioca un ruolo importante, seppur non fondamentale. Scegliendo di stare di spalle Guidi ci spinge a sondare cosa, quanto e come il nostro sistema uditivo ascolta. In questo senso, quindi, i suoni non possono essere una proiezione di ciò che gli occhi vedono, delle nostre abitudini o della nostra memoria (come spesso accade nella vita quotidiana); l'ascolto qui non è una proiezione inconscia di quel che già conosciamo tramite la vista. Ad esempio i non udenti sono letteralmente capaci di vedere le voci attraverso la lettura delle labbra;²¹ a loro è destinato il privilegio di immaginare una voce esclusivamente visiva, mentre per gli udenti è più difficile percepire una voce che sia solo flusso uditivo.



Spesso a teatro (ma anche nella vita di ogni giorno) ci riesce difficile ascoltare se non vediamo chi sta parlando, e d'altra parte non vediamo le stesse cose quando le nostre orecchie sono all'ascolto. Michel Chion, ad esempio, ha provato a sondare questo territorio in campo cinematografico affermando che «il suono e l'immagine non vanno confusi con l'orecchio e la vista»,²² dunque ci sembra che la sua definizione di «ascolto visualizzato»²³ possa essere uno specchio dell'acusmatico. È bene specificare che questi concetti possono essere estesi a un tipo di teatro che faccia uso di sistemi di microfonaione e di diffusione, meno a un teatro pre-tecnologico (sono però questioni che rimandiamo a successivi approfondimenti). Nel campo delle pratiche teatrali è quindi evidente come le ricerche sulla spazializzazione del suono siano riuscite ad attivare processi inusitati: con l'utilizzo di una o più sorgenti audio è possibile simulare un paesaggio sonoro in tre dimensioni che abbia le caratteristiche di una vera scena, sarà poi un sistema di casse acustiche a riprodurre il risultato dei vari algoritmi che hanno elaborato digitalmente la sorgente audio.

Nell'ascolto, perciò, si realizza la 'trama relazionale' di un teatro che si attiva a partire da un «bozzetto sonoro» (per usare un'espressione di Chiara Guidi).²⁴ Ogni spettacolo deve inventare una propria lingua nel percorso delle prove, e grazie al confronto tra coloro che creano di volta in volta la grammatica della scena. Dice Guidi:

Ogni spettacolo genera un linguaggio. E, in qualche modo, devo entrare in un'armonizzazione di struttura molto più grande, che teneva assieme tutto: la mia voce, il testo, le luci, la scena, le macchine, gli animali...²⁵

Agli spettatori, che vivono il solo tempo dello spettacolo, bisogna favorire l'accesso al linguaggio dell'opera e far comprendere quel tipo di grammatica che si appoggia solo superficialmente a quella della vita quotidiana. Chiara Guidi costruisce in ogni lavoro una grammatica dei suoni e dei silenzi, e grazie a un dialogo di stampo platonico diventa mediatrice (o demiurga per usare una terminologia cara anche al mondo teatrale) per la 'reminiscenza' degli spettatori.

Vogliamo intendere questo tipo di reminiscenza in maniera simile a quella che Noam Chomsky applicava alla sua teoria dell'analisi del linguaggio: ognuno di noi già possiede la conoscenza delle strutture grammaticali, quello che accade nei primi anni di vita è semplicemente una loro riattivazione. Sempre secondo Chomsky non sarebbe possibile per un bambino apprendere la grammatica se egli non la portasse già dentro di sé in qualche forma latente: abbiamo dunque una capacità innata a comprendere il linguaggio di alcune opere teatrali, così come da bambini mostriamo di conoscere le strutture grammaticali entro i primi tre anni di vita, ma solo a patto di non essere lasciati soli. Ad accompagnarci nel viaggio verso la reminiscenza c'è bisogno di qualcuno che sappia in che modo sensazione e percezione possano attivarsi. Tuttavia, progredire dalla sensazione al senso a teatro non è sempre utile, poiché spesso di uno spettacolo conserviamo l'impressione emotiva, senza che il significato ci sia mai chiarito; ma, per dirla con Barthes, l'importante non è il senso quanto il risveglio del senso,²⁶ in quanto può esserci un accesso al mondo delle idee migliore rispetto al significato che i suoni verbali traghettano. Attenzione quindi alla trappola della parola che, più spesso di quanto siamo portati a credere, manca l'appuntamento con la risposta e con il senso.

In continuità con questo tipo di ricerca Chiara Guidi si occupa ormai da molti anni anche di teatro infantile;²⁷ 'infante' significa letteralmente 'che non ha l'uso della parola', si badi dunque non del 'comunicare' attraverso i suoni e i gesti, ma solo ed esclusivamente



del discorso legato alla verbalità. In un'intervista – condotta da chi scrive – l'attrice afferma:

Il punto è sospendere per un attimo il giudizio che la critica ci ha imposto rispetto a un'opera, porsi di fronte alle immagini in silenzio. Non parto dal mettere a fuoco una pedagogia per incontrare i bambini, per me è un problema di artigianato, di tecnica, di arte. Non posso dire di mettere in campo un obiettivo, ma piuttosto un metodo di lavoro che predisponga un terreno favorevole a uno sguardo pedagogico e sociologico sull'infanzia. In fondo che cosa chiedono i bambini, chiedono arte? No, chiedono una relazione d'arte. Io li attendo, quando i bambini arriveranno in teatro sicuramente metteranno sottosopra tutto quello che è stato scritto e pensato per lo spettacolo, ma è proprio la loro presenza a completare la partitura stessa. Questa è esperienza, e come tale non ha nulla di certo; perché il teatro è come una favola, un luogo nel quale si compie un'esperienza.²⁸

Tra la parola 'imbalsamata' dalla verbalità, al di sopra di qualsiasi linguaggio iconico e oltre la scrittura usurata, c'è la possibilità di un teatro del corpo sonoro e non del concetto. È anche questo un modo per aprire attorno alle parole un varco per il silenzio. Nella lingua latina, così come in quella greca, i termini *tacere/siôpân* da una parte, e *silere/sigân* dall'altra fanno riferimento a due orizzonti diversi: i primi stanno a indicare una forma di silenzio che è legata all'assenza di parola, intenzionale e il più delle volte brusca all'interno di uno scambio vocale; i secondi a un silenzio che rimanda alla solitudine dell'individuo, ma anche alla natura e agli animali. Quello a cui facciamo riferimento qui è il *silere* dell'opera e non il semplice *tacere* dell'autore/attore; è un silenzio più vicino a quella sospensione del giudizio di cui ci parla Guidi, e che in parte ricorda anche l'*epoché* di husserliana memoria. Quelle parole che a teatro spesso cerchiamo come risposte alle nostre domande, in realtà ci privano della sospensione che è propria del silenzio. Complice in questa ricerca è stata sicuramente la filosofia, che ha fatto slittare il significato dell' 'udire' verso quello del 'comprendere'.²⁹ Qui, in accordo con quel che scrive Paolo Valesio, possiamo sostenere che il silenzio «è visto [...] non tanto come limite posto all'espressione/comunicazione verbale, quanto come serbatoio o fonte di ispirazioni per un più profondo uso del linguaggio».³⁰

Tornando a *Monsieur Teste*, lo spettacolo ci dice quindi che l'appuntamento con la risposta è una trappola che priva dell'immaginazione chi ascolta e guarda; ecco allora che le domande che Valéry rivolgeva a se stesso e all'uomo rimangono come 'parole ghiacciate', immerse tra strati di silenzio (a tal proposito esiste tutta una letteratura su questo *topos* a partire dal *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais).

Se Guidi pronuncia le parole di Valéry/Teste rivolgendo le spalle al pubblico per quasi l'intera durata dello spettacolo, verso il finale si gira: ha un viso dipinto di nero e un cappello a falda larga, ci guarda in parte con sospetto, ma quando torna nella posizione iniziale la sensazione è quella di essere una scia di quella parola detta, il silenzio custode e amplificatore delle sue possibilità. Gli spettatori diventano allora un coro, come quello che in molti spettacoli accompagna l'attrice-mediatrice.

4. La tonica del silenzio

Prima abbiamo detto che la tonica degli spettacoli di Chiara Guidi può essere individuata in un silenzio liturgico, ascrivibile al pulsare della vita interiore e rintracciabile



nelle zone liminali. In una pagina del suo *La voce in una foresta di immagini invisibili* l'attrice ci spiega bene come non temere il silenzio, e cercare invece nel vuoto la scintilla di un'azione:

Dovevo rinnovare la presenza a ogni secondo con delle piccole, invisibili, invenzioni. Solo così mi pareva di tenere in pugno quel vuoto che creava una relazione tra me e il pubblico. Suonava. Era udibile. E lo era sempre di più. Non è semplice tradurre questa sensazione con un racconto, ma dopo qualche secondo che il silenzio incomincia il suo percorso si spalanca un altro silenzio, più vero e più chiaro, e dopo un po' ne arriva un altro, e poi un altro ancora. Cresce. [...] Ho pensato che sarebbe bello riuscire a mettere in scena uno spettacolo dove, dall'inizio alla fine, la dinamica del silenzio è udibile e pregna, in modo tale che ciò che è nascostamente udibile sale e ciò che è visibilmente udibile si nasconde.³¹

Negli ultimi anni l'artista sta lavorando a spettacoli pensati insieme alla presenza di un coro cittadino: accade così per *Lettere dalla notte*, liberamente tratto dai testi di Nelly Sachs, dove la parola solitaria, propria della forma epistolare, si trasforma in un coro poetico e sonoro; e poi nel lavoro realizzato con i carcerati sull'*Inferno* e sul *Purgatorio* di Dante; e ancora nel più recente *Edipo re di Sofocle. Esercizio di memoria per quattro voci femminili*.

Fermiamoci un attimo sulle righe che accompagnano quest'ultimo lavoro:

Nella tragedia sofoclea nulla di quanto viene detto è visto, e la peripezia si affida alla parola e al suono della voce. Lo chiede Edipo: "Voglio indagare su ogni parola", per cui l'atto e il modo o la facoltà di parlare, la locutio, diventano immagine verbale e musicale, un corpo sottile, fatto di aria che conduce l'eroe all'agnizione. Solo con la voce – la lettura di lettere, sillabe, vocali, consonanti che, come nei miti cosmogonici, nella loro unità minima e sonora portano il mistero della rappresentazione del mondo – Edipo scopre la verità del proprio destino: l'essere figlio immaginario di suo padre. Lo scopre con una voce che viene dalle viscere, da un interno che non può in nessun modo coincidere con quanto l'occhio può vedere e capire. La bocca si apre. La voce esce e, con il suo suono, riconduce l'enigma a se stesso complicandolo.³²

In questo spettacolo accanto alle quattro voci femminili di Angela Burico, Chiara Guidi, Anna Laura Penna, Chiara Savoia vi è un coro poetico di cittadini che appare e scompare dal fondo, circonda gli spettatori, cammina silenziosamente al loro fianco e si muove proprio come farebbe una foresta mossa dal vento dei suoni delle parole.

Si intrecciano fino a sessantasei tracce sonore, alcune delle quali composte da Scott Gibbons, musicista che da anni collabora con la Societas Raffaello Sanzio; tra i diversi brani anche il coro musicale dell'*Edipo Tiranno* di Andrea Gabrieli, che nel 1585 aveva inaugurato il Teatro Olimpico di Vicenza. Sul fondo le dieci Sephiroth che per i cabalisti sono al tempo stesso un processo di emanazione da sopra a sotto, dall'uno al molteplice; nella cabala classica le Sephiroth, in numero di dieci, sono disposte orizzontalmente e allineate in tre colonne o pilastri, e corrispondono a un alfabeto spirituale che indica le relazioni tra mondo fisico e mondo metafisico. Qui nella colonna centrale appaiono le quattro 'E', che se da una parte si riferiscono a Edipo, dall'altra vogliono porre l'accento sulla congiunzione (e) che lega l'eroe alle altre Sephiroth e ai fatti tragici che conosciamo.

Le lettere si accendono e si spengono a intermittenza, attivando molteplici livelli per accedere a un percorso che per lo più «si affida alla parola e al suono». Le voci delle pro-

tagoniste si fondono, e diventa difficile capire da dove vengano alcuni accenti e chi spinga su determinate dinamiche, proprio perché – come abbiamo letto più su – per Guidi «nulla di quanto viene detto è visto e la peripezia si affida alla parola e al suono della voce». Ma quest'ultima non è fatta solo di vettori e curve (come nella prima immagine che abbiamo visto), ma possiede una terza dimensione che ne sostanzia il corpo e il movimento:



Edipo re di Sofocle. Esercizio di memoria per quattro voci femminili.
Foto di Eva Castellucci

Dovevo, allora, pensare alla voce come spazio ed entrare nella terra a tre dimensioni dopo aver percorso a lungo quella a due dimensioni della linea e del vettore. Per questo sulle parole mi apparvero delle vere e proprie sagome [...] di cui, però non dovevo seguire il perimetro. [...] No, davanti a quella distesa di oggetti, in quella foresta di immagini invisibili, la mia voce doveva diventare un corpo. [...] Un corpo plastico in transito sul palcoscenico insieme ad altri corpi.³³

La parola crea spericolate coreografie a cui rispondono i movimenti centellinati, eseguiti con cura e discrezione, delle attrici e del coro: «il mio corpo compie il movimento della voce. Ma non si vede. Danzo e nessuno se ne accorge».³⁴

In questi spettacoli il dialogo non è tanto nella comunicazione, quanto – come suggerisce Edmond Jabès nel suo *Libro del dialogo* – nel movimento del silenzio verso la lingua, e quindi nell'ascolto rivolto all'interrogazione, alla pausa, alla sospensione. Gli scarti tra uno strato sonoro e l'altro impongono di prestare ascolto alle diverse dimensioni del silenzio, che non è tanto assenza e vuoto, quanto scia di un suono che si è dissolto un attimo prima (come mostrato ad esempio nella seconda immagine).³⁵

Nei suoi spettacoli Guidi usa i suoni come entità che emergono dal silenzio ma senza creare una frattura, poiché il silenzio sta già nella parola intesa come declinazione di vuoti e di pieni; una parola che è attraversamento di un suono che non cessa mai per davvero, ma conosce solo variazioni (a tratti impercettibili). Allora possiamo seguire quel che dice Pier Aldo Rovatti, che individua il silenzio nella sospensione della validità della parola filosofica: «se l'esercizio del silenzio è possibilità di aprirsi all'altro, si tratta, attraverso il silenzio di ascoltare l'io straniero».³⁶

A questo punto il discorso ci conduce di nuovo ad Edipo, l'eroe straniero che porta dentro di sé il silenzio e l'enigma; per alcuni è stato il simbolo della ragione e della conoscenza, non così ad esempio per Pasolini che invece lo collocava lontano dalla dimensione intellettuale e più vicino a una «poetica barbarica».³⁷ Per Chiara Guidi la figura di Edipo porta in sé la tragicità del linguaggio, di una parola che una volta rivelata costringe l'eroe all'annientamento e alla solitudine. Le parole chiedono di per sé un volume, uno spesso, ma anche al silenzio, d'altra parte, chiediamo che si faccia ruvido e che amplifichi la propria energia. Quando nello spettacolo di Guidi le quattro voci femminili scompongono il nome di Laio in singoli fonemi: «L-A-IO», letteralmente introducono il silenzio all'interno della parola, ma nel contempo sospendono l'identità di un personaggio che non si può afferrare. Inoltre la ripetizione ossessiva dell'«IO», che riecheggia nella sala e attiva i movimenti del coro, pone l'accento su quell'impianto instabile che è l'identità stessa di



Edipo, il suo enigma. Ed è in quel momento che il «vattene» rivolto a Tiresia, pronunciato da Edipo-Guidi per la prima volta senza l'ausilio del microfono, riconduce il suono direttamente alla fonte che l'ha prodotto: quell'io disperato e infranto cui l'obbligo di conoscere condurrà all'accecaimento. Poco dopo Edipo dirà: «Seppure nell'ombra io riconosco la tua voce», riportando verso la dimensione di 'flusso uditivo' quel puro suono non riconducibile alla sua fonte.

È evidente quindi la particolarità di alcuni spettacoli che riescono ad attivare una riflessione sull'ascolto teatrale come fenomeno tautegorico, che racchiude il proprio senso nell'evidenza stessa della sua presenza. Crediamo che sia proprio il passaggio tra suono e flusso uditivo a sottolineare la prossimità e le distanze tra ascolto teatrale, musicale e quotidiano. Bisognerebbe ad esempio ragionare su quelle voci che cedono il loro suono al microfono – e che abbiamo definito come voci-flusso – e quelle invece non mediate e riconducibili alla loro fonte – voci-oggetto. Cristallizzare una materia fluida entro definizioni perentorie è però sempre rischioso, meglio sarebbe seguire i 'fantasmi del suono', quelli che si muovono nel silenzio e che da esso emergono come da una crisalide, e poi ancora gli spettri della voce indisciplinata, che non si rassegna al solo parlare.³⁸

¹ A. CORBAIN, 'Historiographie de l'ecoute', in J.-M. LARRUE, M.-M. MERVANT-ROUX (a cura di), *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, CNRS Editions, 2016, p. 16.

² Nel campo degli studi teatrali italiani segnaliamo il volume di V. VALENTINI (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo novecento*, Roma, Bulzoni, 2012; e il recente dossier di E. PITOZZI (a cura di), 'Teatri del suono', *Culture Teatrali*, n. 27, 2018. Va ancora segnalato il lavoro svolto dal gruppo Acusma diretto da Valentina Valentini all'Università "La Sapienza" di Roma, la cui ricerca è consultabile sul sito <<https://gruppoacusma.sciami.com/>>.

³ Cfr. E. DI BONA, V. SANTARCANGELO, *Il suono. L'esperienza uditiva e i suoi oggetti*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2018.

⁴ Cfr. J. J. GIBSON, *The ecological approach to visual perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979, trad. it. *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 1999.

⁵ W. W. GAVER, 'What in the World Do We Hear? An Ecological Approach to Auditory Event Perception', *Ecological Psychology*, 5, 1993, pp. 1-29.

⁶ D. LE BRETON, *Sovranità del silenzio*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2016, p. 43.

⁷ Ivi, p. 21.

⁸ PSEUDO-LONGINO, *Del sublime*, a cura di F. DONADI, Milano, Rizzoli, 1996, IX-2, p. 161.

⁹ PLUTARCO, *La loquacità*, a cura di E. PETTINE, Napoli, M. D'Auria editore, 1992, pp. 65-67.

¹⁰ M.M. DAVY, *Traversée en solitaire*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 162, in D. LE BRETON, *Sovranità del silenzio*, p. 48.

¹¹ R.M. SCHAFER, *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977, trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi Lim, 1985.

¹² A questo proposito si suggerisce la lettura del volume di C. SERRA, *La rappresentazione fra paesaggio sonoro e spazio musicale*, Milano, Cuem, 2019.



- ¹³Cfr. J. CAGE, *Antologia da Silence* [A year from Monday, 1967], a cura di R. PEDIO, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 88.
- ¹⁴Cfr. la nuova edizione J. CAGE, *Silenzio*, Milano, Il Saggiatore, 2019.
- ¹⁵Cfr. J.-L. NANCY, *À l'écoute*, Paris, Éditions Galilée, 2002, trad. it. di E. Lisciani Petrini, *All'ascolto*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2004, p. 6.
- ¹⁶<<http://www.teatroragazziosservatorio.it/2018/03/26/nella-relazione-e-nel-rito-sta-il-teatro-infantile-conversazione-con-chiara-guidi/>> [ultimo accesso 22 maggio 2019].
- ¹⁷D. LE BRETON, *Sovranità del silenzio*, p. 45.
- ¹⁸E. MAHARSHI, *La connaissance de l'être*, Paris, Editions Traditionnelles, 1992, p. 228, in D. LE BRETON, *Sovranità del silenzio*, p. 49.
- ¹⁹P. VALÉRY, *Monsieur Teste*, Roma, Elliot, p. 86.
- ²⁰Cfr. E. DI BONA, V. SANTARCANGELO, *Il suono. L'esperienza uditiva e i suoi oggetti*, pp. 44-54.
- ²¹A questo proposito cfr. il bel libro di O. SACKS, *Vedere le voci. Un viaggio nel mondo dei sordi*, Milano, Adelphi, 1989, in particolare modo le pp. 27-68.
- ²²M. CHION, *L'audiovisione. Suono immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2009, p. 7.
- ²³Cfr. Ivi, p. 65.
- ²⁴Fuori dal perimetro del teatro, l'idea di un mondo che nasce a partire dal suono non è estranea ai diversi miti della creazione. Marcus Schneider se ne occupa ampiamente nel suo volume *Musica Primitiva* e riprendendo un esempio dal *Tāndya Mahā Brāhmana* ci mostra come in principio non ci fosse tanto il verbo, quanto la voce e il suono: «Prajāpati [il dio vedico] desiderò moltiplicarsi e procreare. In silenzio egli contemplò con la sua mente. Ciò che aveva in mente divenne il *sāman* (canto). Pensò: "Ecco che reco in me un embrione, voglio procreare con *vāc*» (M. SCHNEIDER, *La musica primitiva* [Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes, 1960], Milano, Adelphi, 1992, p. 16).
- ²⁵Intervista a Chiara Guidi: <<https://www.glistatigenerali.com/teatro/chiera-guidi-un-teatro-che-va-nel-mondo-in-cerca-del-fuoco/>> [ultimo accesso 22 maggio 2019].
- ²⁶In riferimento alla questione del senso, ma con uno sguardo rivolto al mondo del cinema, confronta le pagine di R. BARTHES, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986, p. 16 e pp. 20-21.
- ²⁷È recentemente uscito il volume di C. GUIDI, L. AMARA, *Teatro infantile. Le arti sceniche e performative davanti agli occhi di un bambino*, Bologna, Luca Sossella editore, 2018.
- ²⁸Intervista a Chiara Guidi: <<https://www.teatrocritica.net/2017/04/per-un-teatro-infantile-intervista-a-chiara-guidi/>> [ultimo accesso 22 maggio 2019].
- ²⁹È la stessa domanda, in campo filosofico, che si è posto Jean-Luc Nancy nelle righe iniziali del suo *All'ascolto*, dove si chiede se non sia vero che la «filosofia ha da sempre e forzatamente sovrapposto o persino sostituito all'ascolto qualcosa che appartenerrebbe invece all'ordine dell'*intendersi* [entente]?» (J.-L. NANCY, *All'ascolto*, p. 5).
- ³⁰P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 296.
- ³¹C. GUIDI, *La voce in una foresta di immagini invisibili*, Milano, Nottetempo, 2017, p. 58.
- ³²Cfr. <<https://www.societas.es/opera/edipo/>>.
- ³³C. GUIDI, *La voce in una foresta di immagini invisibili*, p. 19.
- ³⁴Ivi, p. 60.
- ³⁵Non diversamente dice Camus: «Ho riconosciuto uno per uno i rumori impercettibili da cui era nato il silenzio» (A. CAMUS, *Noces*, Paris, Gallimard, 1958, p. 168).
- ³⁶P. A. ROVATTI, *L'esercizio del silenzio*, Milano, Raffaello Cortina editore, 1992, p. 10.
- ³⁷Cfr. M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Roma, Carocci, 2007, in particolare cfr. pp. 31-101.
- ³⁸«La voce che risuona è voce che scompare. Ha i tratti di una materia che va espandendosi in un luogo, e si disperde non appena ha bruciato il tempo del suo manifestarsi» (C. SERRA, *La voce e lo spazio. Per un'estetica della voce*, Milano, Il Saggiatore, 2011, p. 25).