

## Perché la voce diffonda il senso della parola

Conversazione con **Chiara Guidi** di Lucia Oliva

*Madrigale appena narrabile* è l'esito del corso di formazione organizzato da ERT e condotto da Chiara Guidi nell'arco del 2007. Dopo il suo debutto nell'ottobre dello scorso anno, questa "forma musicale" per voci e violoncello procede nel suo percorso di maturazione ed esattezza sinfonica, donandosi stasera all'ascolto degli spettatori della Città del Teatro di Cascina.

Ciò che è appena narrabile non si rivela tale perché sfugge alla comprensione, ma perché si pone prima del racconto, nella sostanza espressiva e sonora che di questo racconto è materia. Così il *Madrigale appena narrabile per voce e violoncello* di Chiara Guidi e Scott Gibbons utilizza le voci per creare paesaggi emotivi e immaginifici, in cui la vocalità si svincola dalla referenzialità bruta della parola detta per inaugurare un'altra modalità della significazione.

Chiara Guidi ci introduce in un universo teatrale vocalico esplosivo che stupisce e singhiozza, che rallenta e s'invola e sicuramente rapisce. «Con il *Madrigale* non ci si trova di fronte a un problema di rappresentazione, ma di evocazione, esattamente come accade con la musica. Il cuore del lavoro è mettere in atto un'idea di voce, e a un livello conseguente anche di testo, come una partitura musicale. In questo modo il testo che si sostanzia in scena non è determinato da una trama riconoscibile, anche se si snoda attorno a un nucleo palpabile di senso, ovvero l'incontro fortuito con un cane che vaga per una città. Lo abbiamo definito appena narrabile non perché ci sia stata una riduzione del testo ma perché attraverso un percorso laboratoriale e artigianale ci si è avvicinati così tanto al testo che lo si vede come al microscopio. Per questo non si possono ripercorrere i punti salienti della trama o i suoi snodi narrativi ma si può comprendere, si può essere presi emotivamente affidandosi al suono, alla percezione, all'ascolto.

Accade allora come durante l'ascolto della musica: non si riconosce nel momento del dolore l'oggetto reale del dolore, nel momento della gioia l'oggetto reale della gioia, eppure si è partecipi emotivamente al dolore e alla gioia. La voce si presenta come un qualcosa di inafferrabile, qualcosa che non è possibile definire se non pensandola come il punto di diramazione di un mondo che essa costruisce attorno. Se si pensa la voce come musica, come sostanza sonora, significa che la parola non può esistere senza un andamento musicale, senza una struttura tonale, timbrica, una sua sorta di partitura intrinseca. E' possibile allora liberare la voce dal legame con la parola, e fare di quest'ultima solo un supporto, un punto d'appoggio, nel modo che è proprio alla poesia: non per il significato che la parola veicola ma per un'invenzione che la voce opera su di essa.

E' come se la voce porgesse sul piano emotivo l'essenza di quella parola senza spiegarla, e senza entrare su un piano di spiegazione logica. In questo modo non si è succubi del significato ma attraverso il suono lo si rinomina, lo si rifonda. Ecco allora che diventa possibile riconoscere un'emozione non dalla parola che viene utilizzata ma attraverso il timbro del suo presentarsi, attraverso la sua intrinseca tessitura musicale».

Per questo la voce viene trattata come materia plastica, come linguaggio che possiede una propria linea interpretativa al di là della codificazione verbale, ma anche come strumento che va affinato e conosciuto attraverso lunghe ore di studio. «Questo lavoro è nato da un'esperienza di laboratorio che io considero esattamente un'attività di presa di coscienza, di consapevolezza. Non ha nulla a che vedere con la didattica, con lo spiegare ciò che si è acquisito, ma riguarda l'agire all'interno di un'idea. Mi piace molto il parallelo con una delle modalità conoscitive proprie dell'infanzia, che per comprendere smonta le cose. L'attività laboratoriale così come è stata praticata nel processo di creazione del *Madrigale appena narrabile*, ha mantenuto questa qualità di smontare le cose, infatti questa stessa tecnica della voce è definita 'molecolare': si cerca nell'essenza più piccola per ottenere la consapevolezza più grande. Attraverso il microfono vengono riproposte in scena quelle parti della parola che solitamente non si percepiscono, come il respiro, lo schiocco della lingua, la saliva, il riverbero della cavità orale. Poi però queste unità molecolari vengono ricondotte all'unità attraverso un lavoro di montaggio. Ed è anche la ricostruzione di un'armonia, perché la voce con le sue risonanze, con il suo stare in uno spazio, in un luogo, esige un atto di coscienza e di armonizzazione. Armonia fatta di relazioni, tra le parti minime e il tutto. In particolar modo tra le persone, perché è non si può lavorare con la voce senza tessere relazioni».



Francesco Raffaelli

# Sono cose che ci riguardano

## Conversazione con Santasangre di Lorenzo Donati

Santasangre è una formazione romana nata nel 2001, il cui segno distintivo si avvicina a una continua interrogazione sulle potenzialità dello spazio scenico e sulle relazioni fra questo e gli altri elementi della rappresentazione. *84.06* e *Spettacolo sintetico per la stabilità sociale* traevano le mosse dalle narrazioni della fantascienza classica, da Orwell a Huxley, presi come lenti d'ingrandimento in grado di parlare all'oggi.

Il *Concerto per voce e musiche sintetiche*, almeno dal punto di vista formale, prosegue un discorso già intrapreso nei due precedenti lavori: «L'immagine è in questo spettacolo un vero e proprio elemento drammaturgico, che sfonda la scena e intergisce con l'attore» - ci spiegano le tre ragazze del gruppo Maria Carmela Milano, Diana Arbib e Roberta Zanardo - «sul piano narrativo il *Concerto* si discosta molto dalla fantascienza. Se prima ci siamo concentrati sul cambiamento sociale, in questo spettacolo ci focalizziamo più sul mutamento della natura e degli elementi che circondano l'uomo».

### Come mai lo definite concerto?

Già nella prima parte di *Spettacolo sintetico* avevamo sperimentato un uso della parola che si avvicinasse al suono, tentando di portare lo spettatore a toccare alcuni concetti evitando però di veicolarli in modo esplicito. Ora abbiamo fra le mani una partitura sonora molto complessa, che sta curando Dario Salvagnini, sfruttando una modalità che si avvicina alla sinfonia classica. L'elaborazione formale ed acustica, invece, è legata alle sperimentazioni della musica elettronica contemporanea. L'attrice in scena, infine, si concentra sull'emissione vocalica di suoni, catturati e rielaborati dal vivo. Tutto è musicale nel lavoro. L'acqua è il tema centrale, e abbiamo tentato di raccontarne l'abbondanza e la scarsità con la musica, provando a traslarne le emozioni. *Concerto* è anche per l'interazione di tre linguaggi: l'immagine in video, il corpo in scena e appunto la musica.

### Per parlare del presente avete in un primo momento scelto narrazioni di oltre cinquant'anni fa, ora invece vi proiettate sul futuro.

Orwell ed Huxley sono per noi estremamente attuali: l'individuo controllato, il pervadere dei media, il finto benessere. Anche il disagio che proviamo nell'ascoltare previsioni di un futuro catastrofico attiene all'attualità. Sono cose che ci riguardano. In questo lavoro si parla dell'acqua e della sua trasformazione, dall'abbondanza all'assenza. Si tratta di un ciclo, che crediamo ricordi il ciclo vitale, la naturalità degli accadimenti. Dall'individuo in rapporto alla società, come è stato per *84.06* e *Spettacolo sintetico*, a qualcosa che speriamo possa risuonare per l'individuo in quanto tale.

### A proposito di società, l'idea stessa di gruppo sta forse scomparendo, eppure voi siete tanti e create spettacoli in maniera collettiva...

Il fine comune, l'idea da portare avanti determina la struttura di un gruppo. Bisogna trovare quel punto che accomuna tutti pur nella diversità delle idee dei singoli. Non lavoriamo con una figura registica che sovrintende il lavoro, dipende sempre dai singoli progetti.



Essere in tanti significa provenire da esperienze diverse, mettere in campo attitudini e competenze diverse. Il risultato finale, in questo tipo di gestione "orizzontale", non va verso la complementarità, ma crediamo possa lasciare un segno di maggiore ricchezza e apertura. Quello che importa è l'idea di fondo, al servizio della quale mettiamo tutti i nostri strumenti. Non si crea un "ibrido", ma una miscela che costituisce il modo d'essere del gruppo.

## Faustus! Faustus! - ZACHES TEATRO

Giriamo nei corridoi, scappiamo dalla redazione al foyer dove speriamo di incontrare gli artisti in sosta. Passiamo davanti alle tende gialle dell'ingresso due tre quattro volte e sempre, dall'altra parte, poca luce e attrezzi sparsi, voci che dalla regia raggiungono qualcuno sul palco che armeggia con delicatezza oggetti di scena di varie misure.

Gli Zaches Teatro sono artigiani dello spazio, assemblano materiali e maschere per creare immagini di scena. Pupazzi, marionette, maschere, tendaggi e oggetti ingigantiti. La scena regala dettagli, la storia si nasconde nella filigrana delle immagini, l'attore e il suo corpo si muovono silenziosi. Teatro di figura ma non solo, è bene non lasciarsi ingannare da facili definizioni e colpi d'occhio troppo affrettati: «Nei nostri spettacoli attori e pupazzi non si assoggettano a vicenda. Il fantoccio ha un ruolo così come l'attore, e lo studio del movimento non è mai in secondo piano. I nostri riferimenti, da questo punto di vista, sono la biomeccanica e uno studio consapevole del corpo. I piani biologici della marionetta e dell'attore si mescolano, i loro linguaggi si confondono: il movimento dell'uomo viene stilizzato, diventando una scultura mobile capace però di suggestionare e trasmettere un vita interiore.»

Luana Gramigna ci racconta con semplicità il percorso della compagnia, al suo secondo spettacolo dopo *One reel*, segnalato al Beckett and Puppets nel 2006. Competenze diverse che si mescolano in un unico laboratorio, attrezzi differenti che vanno a creare spettacoli compositi. *Faustus! Faustus!* racconta di maschere teatrali definite 'grottesche', della sfida dell'uomo che vuole superare se stesso.

È un mito che accoglie numerose fonti, da Goethe, a Hoffman a Mary Shelley, alla ricerca di una maschera

che lasci intravedere un'umanità, uno spazio nel quale addentrarsi con fame e passione, alla ricerca di una forma non fissata, come un'immagine in movimento ma sempre bene a fuoco.

Serena Terranova

MAMÙR

recensione

*Mamùr* si può pensare soprattutto come un lavoro di immaginazione, di fantasia e proiezione di desideri, intendendoli come esercizio di invenzione e di sopravvivenza, ovvero nel loro salvifico intervento rispetto al quotidiano lavoro di comprensione del mondo. Già all'aprirsi della scena il personaggio maschile, Pietro, ci porta in una dimensione infantile e un po' cartooresca attraverso una vestizione-robot fatta di caschi galattici e di pettorali esplosivi con cui l'attore si trasforma in un super eroe armato fino ai denti per cambiare il destino delle sue delusioni. Poi arriva lei, evocata da un passato che non può tornare presente o da un'attualità che non si trasforma in reale, figura ambigua che resta alle spalle dell'attore nell'angolo cieco della visione, nello spazio abitato dai sogni, che è poi l'altro nome del teatro. La tessitura drammaturgica è salda e insieme scivolosa, e si inanna su una costruzione performativa dell'esistenza, in cui i protagonisti mettono in scena prove di realtà e si scambiano mistificazioni di identità, in modo assai simile a quanto avviene nel grande emporio dell'immaginario preconfezionato, consegnato a domicilio ogni giorno. *Mamùr* sembra raccontare di disagio e inadeguatezza, di aspettative che la vita non ricambia, di sogni da supermercato e di delusioni che non si possono dimenticare. Meglio allora inventare un altro mondo, o farlo con il teatro.

Lucia Oliva