

33
2012

Il dono del ritorno

Le Colonne
Teatro e Storia

nuova serie

*Atto I scena 1^a
Spirano Teatro*
+ *Il lamina del Re Sabba volles mandarlo per il mondo bonno
non per d'bone, a poi die ad Aeste uada a pomesera*



*a cui quergendo 20 anni corinnas
incastrando di d'armonia e di
l'inginnia per la non poter fiam
a fuggo di mandando de quach
galle e cartano in (cena) di
Cena
Tradiano, La
Piangi sul. che vedendo la
one e est' 2 anni fuggo a la
figlia furo, quale men nigro
un obliuio spia l'annu di d'*



Anno XXVI
nuova serie 4

Bulzoni Editore
ISSN 0394-6932

Teatro e Storia nuova serie

Rivista annuale

Direttore responsabile: Mirella Schino.

Redazione: Eugenio Barba, Eugenia Casini Ropa, Clelia Falletti, Stefano Geraci, Raimondo Guarino, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani.

Sono stati tra i soci fondatori di «Teatro e Storia» Fabrizio Cruciani (1941-1992) e Claudio Meldolesi (1942-2009).

Responsabile della redazione: Carla Arduini.

Per informazioni sul sistema *peer review* usato dalla redazione, sulle norme per le collaborazioni esterne nonché su quelle editoriali, su Indici e *summaries* dei numeri precedenti, sulla storia della rivista si veda il sito: www.teatroestoria.it.

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 57/2010 del 24/02/2010
Registro della Stampa, Cancelleria del Tribunale Civile di Roma

Stampa: Iriprint - Città di Castello (PG)

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISSN 0394-6932

© 2013 by Bulzoni Editore – 00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it> – e-mail: bulzoni@bulzoni.it

TEATRO E STORIA

33-2012

Il dono del ritorno

- 7 Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2012*
- 21 Alberto Grilli, *Il teatro d'ogni giorno. Lettera per l'apertura di una Casa del Teatro. Lettera 55*
- 33 Ferdinando Taviani, *Teatro di paranza*
- 45 Massimo Fusillo, *Il doppio contagio. Le «Baccanti» secondo Enzo Moscato*
- 57 Franco Ruffini, *Sulla rinascita della Commedia dell'Arte. Il caso Stanislavskij*
- 79 *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento. Dossier.* A cura di Roberto Ciancarelli. Il Dossier comprende: Roberto Ciancarelli, Luciano Mariti, *Nota di presentazione*; Roberto Ciancarelli, *Frammenti e scritture comiche. Con un «Campionario» di documenti inediti*
- 125 Beppe Chierichetti, *Le due Indie. Diario di viaggio. Lettera 56*
- 139 Mara Nerbano, *Percorsi di confine: il teatro dell'estasi. Lavoro su di sé e performance nelle «Vitae» delle bizzoche*
- 165 Eugenio Barba, José Luis Gómez, *Encuentro con el Odin (Teatro de la Abadía, Madrid, 19 de mayo de 2012).* Con una nota di Mirella Schino
- 183 *Lettere per un apprendistato. Colette Gibert Thomas e Louis Jouvet. 1938-1940. Dossier.* A cura di Samantha Marenzi. Il Dossier comprende: Samantha Marenzi, *Lettere per un apprendistato*; Louis Jouvet, Colette Gibert Thomas, Jane Bourlot: *Lettere*, a cura di Samantha Marenzi

- 229 *Ricordo di Romeo Donati*
- 231 Stefano Geraci, *Modi di produzione e attori costernati. Postille sul teatro di Beckett*
- 257 Gianandrea Piccioli, *Sul concetto di libertà nei difensori del figlio di Dio. Tre episodi. Lettera 57*
- 263 Doriana Legge, *Tatiana Pavlova in Italia. Una memoria non rivisitata*
- 285 Piergiorgio Sperduti, *Teatri nell'alta Terra di Lavoro. Lettera 58*
- 293 Deborah Hunt, *Lettera di una costruttrice di maschere. Lettera 59. Con una nota di Eugenio Barba*
- 297 Nicola Savarese, *Martiri e cavalieri. In viaggio verso la «ta'ziyeh»*
- 321 Piergiorgio Giacchè, *Eugenio Barba e Carmelo Bene. Vite parallele e viaggi perpendicolari. Lettera 60*
- 333 Serena Gatti, *Il gesto vocale in Francesca Della Monica. Con una nota di Eugenia Casini-Ropa*
- 351 Luca Zenobi, «NON IO / NOT ME / VOI SIETE PERDUTI / VOI». Lettera 61
- 357 Claudio Meldolesi, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali. Con una Postfazione di Stefano Casi*
 – *Un teatro del «costringimento»*
 – «Un teatro rinato dai mondi costretti». *Sulle concordanze sceniche fra reclusi, portatori di handicap e immigrati poveri*
 – *Cari lettori, cari spettatori. Note in forma di lettera sul teatro di interazioni sociali*
 – Stefano Casi, *I «teatri veri» d'interazioni sociali. Postfazione agli scritti di Meldolesi*
- 379 Eugenio Barba, *Fabrizio. Lettera 62*
- 381 *Summaries*
- 393 *Sommario di «Culture Teatrali»*

Serena Gatti
IL GESTO VOCALE
IN FRANCESCA DELLA MONICA

Nota di Eugenia Casini-Ropa. *Questo saggio è un po' un'anomalia metodologica all'interno di una rivista programmaticamente dedicata agli studi storici. Ma «Teatro e Storia» ha da sempre riservato un'attenzione particolare all'esperienza e alla riflessione degli artisti, che tanto stimolo possono offrire anche all'indagine teorica. In questo caso si tratta del lavoro di ricerca di un'artista e pedagoga nel campo della voce, Francesca Della Monica, sperimentato, analizzato e riproposto da una giovane artista, a sua volta attrice e autrice teatrale, e giovanissima studiosa. Lo scritto nasce dalla rielaborazione di una parte nodale della tesi di dottorato in Studi teatrali, «Per un'indagine comparata della relazione voce-movimento nel performer», che Serena Gatti ha recentemente discusso all'Università di Bologna, e fa luce con serio impegno analitico e con il calore dell'esperienza vissuta e incorporata su uno dei concetti fondanti della metodologia vocale di Della Monica, di cui finora nulla era stato pubblicato. La particolare visione e applicazione pedagogica del «gesto vocale», qui presentate, propongono non solo la conoscenza di una matura ricerca artistica ancora non frequentata dagli studi, ma aprono anche percorsi con spunti di originalità alla riflessione sulla dibattuta relazione voce/movimento nel lavoro del performer.*

Dire non basta, bisogna comunicare. Tra dire e comunicare c'è di mezzo il movimento. Comunicare è dire in movimento.
FRANCESCA DELLA MONICA

Francesca Della Monica è una delle più originali performer della musica sperimentale italiana, conosciuta per la ricerca che porta avanti in diversi ambiti della vocalità e per la non-convenzionalità del suo lavoro, che tocca un ricco panorama di generi e tecniche vocali. La sua formazione poliedrica investe e fa convivere insieme musica, filosofia, teatro, con una perizia tecnica e pratica che va dagli aspetti tradizionali ai più recenti passi della sperimentazione dei nostri giorni. Il suo approccio è complesso e ricco di riferimenti trasversali, idoneo a multipli campi di applicazione, tale da renderla una delle maggiori esperte di vocalità in

Italia. Diplomatasi in Canto al Conservatorio di Ferrara e laureatasi in Filosofia a Firenze, si è dedicata fin dall'inizio della sua carriera alla musica del Novecento storico e contemporaneo, privilegiando le esperienze d'avanguardia – collegate alle notazioni non convenzionali della nuova musica – e collaborando con musicisti come Sylvano Bussotti, John Cage, Giancarlo Cardini, Aldo Clementi, Marco Betta, Armando Gentilucci, Roberto Fabbriciani, Daniele Lombardi, Paolo Castaldi, Giuseppe Chari, Pietro Grossi, Vittorio Fellegara, Francesco La Licata. Ha inciso per la Rai musiche di Alberto Savinio, Poulenc, Mozart, e per l'etichetta «Materiali Sonori» due CD dedicati a musiche di John Cage.

Gran parte del suo lavoro si è sviluppato a contatto con il teatro a partire dalla collaborazione con la Compagnia Lombardi-Tiezzi, che sostiene da anni la sua ricerca: fonda nel 1999 la Compagnia Verdastro-Della Monica, e collabora tra gli altri con il Teatro dei Sensibili, Krypton, Parco Butterfly, Mascarà Teatro, il Teatro della Tosse, il Teatro Stabile dell'Umbria e delle Marche, il Teatro Mercadante, la Fondazione Sipario Toscana, il Teatro Metastasio, il Teatro Goldoni, Studio Azzurro, Xlabfactory e il CRT. Tra le più recenti collaborazioni si ricorda quella con il regista brasiliano Gabriel Villela¹, nata grazie all'incontro e al lavoro con Ernani Maletta.

Per quanto la ricerca dedicata alla vocalità sia in rapida e recente espansione negli studi teatrali, non ci sono ancora contributi dedicati in particolare al lavoro di Della Monica e al concetto di *gesto vocale*

¹ Tra gli spettacoli vanno annoverati *De profundis - Una ballata per Oscar Wilde*, *Molly B e le rose di Gibilterra*, *Cantos* (omaggio a Ezra Pound), *Supereliogabbaret - Bestiario romano*, *Eros e Priapo*, *Nel vostro fiato son le mie parole*, *A Flower*, *The Last Days of Inhumanity*, *I racconti del Mandala*, *Satyricon*. Sono numerose le collaborazioni come insegnante in noti centri italiani ed esteri. Ha tenuto conferenze, seminari e corsi accademici sulle problematiche della vocalità e sulle nuove grafie per la voce alla Scuola Paolo Grassi di Milano, presso il Centro di sperimentazione per la didattica musicale di Fiesole, all'Istituto musicale di Bolzano, al Teatro Metastasio di Prato, alla Fondazione Enrico Caruso di Firenze, all'Accademia di Belle Arti di Firenze, alla Fondazione Pontedera Teatro, alla Scuola del Teatro Stabile di Torino, all'Accademia di Brera di Milano. Tra le conferenze ricordiamo: «Gesto e segno nella composizione di voce e movimento», Scuola Paolo Grassi; «La composizione delle voci nel coro della tragedia *Antigone* di Sofocle-Brecht», Università la Sapienza di Roma; «Analisi della vocalità di Carmelo Bene», Università Tor Vergata di Roma; «Le grafie non convenzionali della voce nella musica contemporanea», Istituto Musicale di Bolzano; «I rapporti tra cultura egemonica e culture tradizionali nello studio della musica vocale del Novecento», Accademia di Belle Arti di Firenze; «I parametri spazio-temporali della gestualità vocale», Fondazione Pontedera Teatro e Sipario Toscana.

come da lei sviluppato². Tale concetto permette di portare alla luce alcuni punti chiave della relazione voce-movimento, rappresentandone, in un certo senso, la sintesi. La scansione che ho scelto di dare all'analisi si basa sul concetto di relazione, principio che a mio parere fonda la sostanza del gesto vocale. L'indagine ha preso in esame le linee metodologiche portate avanti da Della Monica nel suo ruolo di pedagoga e autrice-attrice-cantante durante l'arco di nove anni, dal 2003 al 2011, in cui ho seguito l'elaborazione del suo lavoro. Il bacino di provenienza del materiale che espongo è esperienziale; le fonti orali dell'insegnamento di Della Monica e le interviste³ sono state integrate con altri punti di vista critici.

Voce e movimento vivono della relazione con l'*altro*, che, presente o assente, sarà comunque riflesso, rimando, specchio dell'azione e a sua volta influenzato da essa. L'altro non è solo colui al quale la voce si rivolge, ma colui attraverso il quale riconosciamo la nostra voce e noi stessi. Il ritorno della nostra immagine e della nostra voce (*imago vocis*) ci dà la possibilità di prenderne coscienza, di sdoppiarci, di viverla non solo come fatto istintivo, ma di riconoscerla, osservarla, ascoltarla. Si origina così uno spazio di ascolto, non di sé, ma della propria voce come riflesso di un'eco. Alla stessa maniera del nostro ascoltatore, o dell'eco, il gesto vocale permette di ascoltarci e di assumere nei nostri confronti una prospettiva esterna, di udire la nostra voce e orientarci su di essa. Il gesto vocale è sempre istituito da un dialogo, da un'interazione, la sua natura principe è legata alla comunicazione con sé e con gli altri. George Herbert Mead lo definisce «a stimulus to some sort of response» e fa notare che,

² A oggi è stato pubblicato *La pinacoteca teatrale (1999-2009). Dieci anni di teatro, musica e scrittura. Compagnia Verdastro-Della Monica*, a cura di Massimo Verdastro, Corazzano, Titivillus, 2010. È in via di scrittura un saggio di post-dottorato curato dal professor Emani de Castro Maletta, docente all'Università Federale de Minas Gerais, in collaborazione con l'Università di Bologna, sulla ricerca di Della Monica in riferimento al concetto di polifonia. Un suo articolo, *Azione vocale: discorso musicale e polifonia scenica*, è apparso sul n. 20 della rivista «Culture Teatrali», diretta da Marco De Marinis. Presso l'Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Brasile, è in via di scrittura una tesi di dottorato di Ana Faria Hadad Vianna intitolata «A arqueologia da voz de Francesca della Monica».

³ Intervista del 13 maggio 2007; del 13 e 25 settembre 2008; del 22 dicembre 2010. Hanno fornito ulteriori stimoli le conversazioni con il percussionista Giovanni Canale, il disegnatore luci Marcello D'Agostino, il professor Emani de Castro Maletta, gli attori della Compagnia Verdastro-Della Monica.

se escludiamo i gesti vocali, è solo attraverso l'uso dello specchio che una persona può mettersi nella condizione di rispondere ai propri gesti nello stesso modo in cui a essi rispondono gli altri. Invece, il gesto vocale mette in grado l'individuo di rispondere al proprio stimolo nello stesso modo in cui reagirebbe un'altra persona⁴.

«L'autocoscienza» aggiunge Sini «nasce da questa possibilità di riflettere se stessi come dall'esterno e questa possibilità, insita nel gesto vocale, è rafforzata dal linguaggio verbale come possibilità di realizzare un'identità di risposte tra ego e alter»⁵.

Il gesto vocale restituisce non solo un suono, ma un'azione, e può essere definito come il veicolo di una morfologia sonora. «Il gesto vocale è sempre l'indicazione di un segno»⁶, scrive il filosofo Carlo Sini, rende possibili azioni parallele e concomitanti, lavorando non in esclusione, ma in sinergia. Se lo dovessimo rappresentare graficamente, avrebbe la polivalenza di un ideogramma cinese⁷. I segni e i significati del gesto vocale sono fitti di connessioni e aspetti simultanei:

Il gesto vocale, la parola, si intreccia con tutti gli altri gesti senza disturbarli. Spesso, per non dire sempre, i gesti si associano: guardiamo e muoviamo le mani [...]⁸.

La vocalità ci pone sempre di fronte a strati multipli di senso, perché, raccontando, racconta anche se stessa, non è solo uno strumento ma anche mediazione espressiva, non un *tool* ma un *agent* – «gesture is not just what we say but the manner of saying it»⁹, scrive il coreografo Ted Shawn. Nell'istanza vocale, così come nella scrittura, cogliamo sempre uniti almeno due segni: il messaggio espresso e le qualità dell'espressione stessa. La voce è un segno fisico, la sintesi organica di un significato e di un significante, un'«esitazione prolungata tra suono e senso» secondo Paul Valéry. Il gesto implica un venire incontro, determina una relazione fisica, linguistica, emotiva, e il corpo acquista una valenza simbolica e centrale nella riflessione metalinguistica. Dove

⁴ George Herbert Mead, *Mente, sé e società*, Milano, Giunti, 1972, pp. 89-90; cfr. anche pp. 61-68 [ed. orig. *Mind self and society from the standpoint of a social behaviorist*, Chicago, Charles W. Morris, 1934].

⁵ Carlo Sini, *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, Milano, Jaca Book, 1996, p. 32.

⁶ *Ivi*, p. 34.

⁷ Cfr. Ernest Fenollosa, *La scrittura cinese come mezzo di poesia*, in Ezra Pound, *Opere complete*, Milano, Mondadori, 1985 (I Meridiani) [ed. orig. *The Chinese written character as a medium for poetry*, in Ezra Pound, *Instigations*, London, Boni & Liveright, 1920].

⁸ Carlo Sini, *op. cit.*, p. 34.

⁹ Ted Shawn, *Every little movement*, New York, Witmark and sons, 1974, p. 22.

inizia il gesto, inizia, per Merleau-Ponty, la relazione tra linguaggio e pensiero: il linguaggio diventa addizione di «senso e segno, pensiero e parola, riconosciuti nella loro implicazione chiasmatica»¹⁰.

La vocalità è una matrice molteplice di senso, e affrontarla dal punto di vista del gesto vocale amplia ancora di più la gamma di valori e interferenze possibili. In questo senso la voce, cantata o parlata, viene concepita con una sua stratigrafia interna, «spessa», costituita da percorsi che si intersecano e in parte si contraddicono. Il gesto vocale, integrando suono e movimento del corpo nello spazio, è fruibile a livello fisico, cinesico, linguistico, spaziale, temporale, drammaturgico.

La consapevolezza della complessità non può essere in alcun modo un punto d'arrivo – se mai la gestione della complessità lo sarà –, ma una premessa metodologica da parte dei preparatori e una condizione operativa per gli attori. Fare altrimenti tradirebbe l'essenza della materia e trascurerebbe il fatto che ogni persona, indipendentemente dall'aver fatto una ricerca sul tema della propria vocalità, è portatrice di un sapere vocale complesso e articolato, di una cultura dell'agire fonico specializzata e individualmente caratterizzata¹¹.

Francesca Della Monica introduce la complessità dei segni e significati del gesto vocale facendo riferimento alla parola tedesca *Dichtung*, «poesia», «poema», che presenta la stessa radice di *Dichte*, «densità», di *dicht*, «fitto», «folto», e dell'inglese *thick*, «spesso», «compatto», «intenso», «profondo»¹². *Dichtung* conserva nella sua radice il senso che ogni parola ha una natura «spessa». La concezione dello «spessore» del fatto vocalico e il bisogno di scoprirne gli aspetti sommersi sono una costante nel lavoro di Della Monica:

Mi piace fare archeologia nell'etimo delle parole. A distanza di anni ho capito la mia ricerca, il bisogno di entrare dentro, di scavare, sapendo che anche la parola, il fenomeno della *phonè* è un percorso costruito per strati differenti, da qui la necessità di trovare la dinamica di tutti questi strati¹³.

¹⁰ Carmine Di Martino, *Segno, gesto, parola. Da Heidegger a Mead e Merleau-Ponty*, Pisa, Ets, 2005, p. 89.

¹¹ Testimonianza rilasciata da Francesca Della Monica in un'intervista al professor Ermani De Castro Maletta, *Belo Horizonte*, 27 agosto 2010. Il termine specializzazione, in questo contesto, si riferisce all'accezione darwiniana di una forma culturale specifica, formatasi grazie a un processo di selezione.

¹² Friedrich Kluge, *Etymologisches Woerterbuch*, diciottesima ediz., Berlin, Walter de Gruyter, 1960, p. 178 (alla voce «Dichte»). Interessante notare che può significare anche «guarnizione» o «giuntura» o «sigillo».

¹³ Intervista del 22 dicembre 2010.

Nell'idea di una parola spessa c'è la possibilità di coesistenza di molti strati. All'interno di una parola trovo il significato comune che mi permette di parlare con gli altri, ma anche un significato soggettivo rispetto alla parola e all'oggetto che denota. Può essere considerata per il suo significato, per il suo aspetto semantico e di valore fonico¹⁴.

Procedendo nello scavo etimologico, troviamo che la radice comune di *Dichtung* e *thick* è *tithon* (Alto Tedesco), dal latino *dictare*. Negli *Hölderlin Hymnen*¹⁵, Heidegger istituisce la corrispondenza tra pensare e poetare, ricordando che il verbo tedesco *dichten* e il sostantivo *Dichtung* sono riconducibili al campo semantico di *dictare*, intensivo di *dicere*, che significa «dire ripetutamente o pronunciare alcune parole affinché siano fissate per iscritto», quindi «scrivere sotto dettatura» o «prescrivere». Nell'azione indicata dal verbo *dictare* è riconosciuto un dire che precede la parola scritta. Sulla base di questa etimologia, Heidegger distingue *Poesie* da *Dichtung*: il primo termine deriva da *poiesis* e accentua l'aspetto artistico, inventivo e produttivo (il *poiein*), il secondo indica invece lo scrivere sotto dettatura prestando ascolto alla parola, un dire tradotto in gesto.

Relazioni cinesiche

La voce, come risonanza, si dà in una dinamica cinesica, rivela la nostra presenza e «invoca» una relazione: *vocare*, infatti, significa chiamare. Come se abitasse in due universi, la voce è «qui» ed è già al-

¹⁴ Intervento di Francesca Della Monica durante «Oficina de voz», seminario tenuto presso la Casa Laboratorio di S. Paolo del Brasile diretta da Cacà Carvalho e Roberto Bacci, giugno 2005. Il brano è tratto dal videodiario *Jamanta e la Cantora*, regia di Massimo Verdastro.

¹⁵ Martin Heidegger, *Gli inni di Hölderlin. «Germania» e «Il Reno»*, a cura di G.B. Demarta, Milano, Bompiani, 2005, p. 54 [ed. orig. *Hölderlin Hymnen. «Germanien» und «Der Rhein»*, hrsg. von Susanne Ziegler, Frankfurt am Main, Klostermann, 1980]. Nel saggio su Anassimandro, Heidegger scrive: «il pensiero dell'essere è il modo originario del poetare. [...] Il pensare dice il Diktat della verità dell'essere. Il pensare è il *dictare* originario. Il pensare è il poetare originario [*Urdichtung*] che precede ogni poesia [*Poesie*] e che precede il carattere di poesia dell'arte nella misura in cui questa è posta in poesia nella sfera del linguaggio». Alla base di questa ricerca c'è da parte di Heidegger la dimostrazione che i primi pensatori, tra cui Anassimandro, non si esprimono con l'asserzione, ma attraverso detti che mantengono un rapporto con il linguaggio di tipo rivelativo, allusivo, evocativo. Martin Heidegger, *La locuzione di Anassimandro*, in Idem, *Sentieri interrotti nella selva*, tradotto e curato da Pietro Chiodi, Milano, Bompiani, 1968, p. 71 [ed. orig. *Holzwege (1935-1946)*, Gesamtausgabe Bd. 50, hrsg. von P. Jaeger, Frankfurt am Main, Klostermann, 1950].

trove, è irraggiungibile ma continua a raggiungerci. Può essere vista come un movimento concentrico che si espande e si amplifica, con una funzione di «immanenza e di emergenza»¹⁶, significa al contempo il nostro «essere-in-un-corpo» e il nostro «essere-verso-un-altrove». La gestualità vocale è cinesica, esiste in relazione a un pensiero motorio, a un corpo, uno spazio. «Saremmo tentati di dire che il movimento è il vero concetto formale che sostiene la nozione di vocalità»¹⁷, la voce è movimento degli organi che la forgiavano, delle intenzioni che la provocano, dell'acustica che si esprime nello spazio. Crea il nostro spazio interno e ci pone in quello esterno generando una trama fisico-spaziale che è espressiva e relazionale. Il movimento vocale è restituito dal gesto e si compie come un'azione delle mani o delle braccia, svolta in modo organico: gli arti superiori sono da considerare come delle leve, come ultima parte di un'estensione che si genera dal corpo. La gestualità delle mani va intesa come indice dell'integrazione corporea e non come il gesto tout court.

Tutti noi abbiamo una minore confidenza con la vocalità, la sua tangibilità non è così immediata come quando facciamo un gesto o muoviamo una mano, allora possiamo farci aiutare dal gesto del corpo che diventa una sorta di partitura di cosa faccio con la voce. Esso restituisce e dà più tangibilità alla dinamica vocale. In un percorso più avanzato, riconosco alla voce delle peculiarità che il gesto del braccio non può avere [Intervista del 13 maggio 2007].

Il gesto coinvolge quindi non solo gli arti superiori, ma l'insieme del corpo, in particolare le parti centrali, le così dette zone a-semiche: il plesso solare, la zona addominale, la zona pelvica. Essere consapevoli della postura complessiva è indispensabile da un lato per non sottrarre la

¹⁶ Serge Wilfart, *Il canto dell'essere. Analizzare, costruire, armonizzare attraverso la voce*, a cura di Chiara Minerbi, Bergamo, Servitium, 2006, p. 185 [ed. orig. *Le chant de l'être*, Paris, Albin Michel, 1994].

¹⁷ Carlo Serra, *La voce e lo spazio*, Milano, il Saggiatore, 2011, p. 44. Cfr. anche Aristotele, *I suoni e i colori*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 210-211. Aristotele mette in rilievo il concetto di κινήσις, come principio di mutamento: il suono entra in contatto con l'aria e l'impatto che ne deriva (πληγή) unisce suono e movimento. Nella propagazione del suono l'aria ha una funzione attiva, assimilata a un movimento continuo di parti: l'aria spinge altra aria. Lo spazio è il luogo del movimento, e il colpo che l'aria riceve dal fiato è definito πνεύμα. La teoria dell'impatto è integrata alla «teoria dell'impulso»: πληγή traduce i due significati di colpo e di impulso, non viene specificata l'origine ma messa in evidenza la fisicità del colpo-impulso e la trasmissione per contatto. Secondo Aristotele, il suono non si dà se non in rapporto a un contatto fisico, a uno spazio e al movimento che si diffonde in esso.

voce al corpo arretrandolo, incurvandolo, negandolo, dall'altro per non forzare muscolarmente l'intensità. Quando sussiste il desiderio di comunicare, si stabilisce un equilibrio nelle tensioni dei muscoli flessori ed estensori, che in uno stato di chiusura o difesa sono invece contratti. Non solo l'orecchio, ma tutto il corpo si apre, compreso il laringe, che si dispone a recepire e tradurre. La presenza del corpo è già un primo segno di come la mente si disponga ad abitare lo spazio – fisico e di relazione – e a tradurlo nel gesto. Della Monica afferma che «la postura è una sintesi estrema»: è corretta quando non c'è esclusione di nessuna istanza, alto e basso, avanti e dietro, sinistra e destra si compongono insieme, senza che un aspetto annienti l'altro. Non una postura neutra, ma una postura in cui non c'è esclusione, dov'è corretto il rapporto con lo spazio fisico e con lo spazio di relazione. In un senso affine va anche la definizione di Laban, per il quale la postura è «il risultato di movimenti precedenti o l'anticipazione dei movimenti futuri che lasciano la loro impronta sul portamento corporeo, o la lasciano presagire»¹⁸.

Il gesto ha una sua zona propulsiva, che Della Monica indica nella parte che va dal plesso solare al pube, senza specificare zone più definite e cogliendo in questo un aspetto mutevole da persona a persona. La relazione motoria alla quale si fa riferimento non si può confondere con una ginnastica delle corde vocali o un accompagnamento del corpo alla voce; è un lavoro fisico, mentale e logico che veicola, col gesto, i valori di spazio, tempo e intensità:

C'è una progettualità spaziale, logica, relazionale che determina la caratteristica del gesto. Più che il gesto in sé vanno determinate queste cose. Per me progettare il gesto significa progettare lo spazio logico, relazionale, fisico in cui il gesto si va a inscrivere. Il gesto non viene dopo la vocalità, è un tutt'uno, non è data una cosa senza l'altra [Intervista del 13 maggio 2007].

Il gesto vocale ha il suo primo movimento nel respiro¹⁹. Mantenere l'osmosi tra inspirazione ed espirazione e considerarla un momento di inversione più che di apnea aiuta la dinamica del gesto; vederla come

¹⁸ Rudolf Laban, *L'arte del movimento*, con una Prefazione a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Macerata, Ephemeria, 1999, p. 25 [ed. orig. *The mastery of movement on the stage*, London, Macdonald and Evans Ltd., 1950].

¹⁹ Cfr. *Ivi*, p. 71: «In un corpo umano inerte, l'unico movimento visibile risulta dalla respirazione. L'alternò alzarsi e abbassarsi del torace avviene nello spazio. [...] L'elevazione e la ricaduta del torace e i suoni emessi nella respirazione hanno una certa durata nel tempo. L'intero movimento osservato ha un flusso continuo, non ci sono arresti percettibili».

apnea produce invece, per Della Monica, un blackout percettivo e abbassa la soglia di attenzione. Serge Wilfart allude a uno stato in cui «l'inspirazione "si fa" da sola: è l'aria ad essere attirata verso l'interno più di quanto non siamo noi a cercare di insinuarvela. Non inspiro ma "sono ispirato"»²⁰. Nell'inspirazione, Della Monica consiglia di mantenere viva la presenza nello spazio, senza perdere il rapporto di interlocuzione, il punto di riferimento spaziale, lo sviluppo del gesto. Avere una respirazione circolare, che autoregola l'ingresso dell'aria necessaria, e non spezzare l'inversione con diaframmi fisici – come chiudere la bocca – o mentali aiuta a mantenere l'osmosi.

Il passaggio tra emissione e reingresso dell'aria va accompagnato a una dialettica spaziale fluida, e l'emissione va intesa come ricerca e definizione continua del suono, un processo di crescita e non di svuotamento. Anche durante l'inspirazione, quando il suono finisce, il gesto rimane attivo, come un fiume carsico che continua a scorrere: «è lo stesso gesto che compie il pianista sull'ultima nota, tocca il tasto e alza la mano verso l'alto»²¹. Si può parlare di gesto vocale anche in assenza di suono, come gestione del silenzio: il non dire niente è un gesto vocale legato all'aspetto silente della comunicazione, la relazione che abbiamo con la nostra presenza, la reazione allo spazio. Il gesto vocale traduce un suono o il suo silenzio; reso su un piano espressivo, trova un esempio magistrale nel grido muto di *Mutter Courage* di Bertolt Brecht.

Relazione spazio-temporale

La relazione spazio-temporale è fondante, non posso pensare la vocalità solo come un aspetto di una fenomenologia temporale, né solo come fenomenologia spaziale. [...] Per me la categoria più importante è lo spazio e non il tempo, ossia il legame tra tempo e spazio, perché ritengo che lo spazio sia stato l'aspetto meno studiato nella dinamica vocale [Intervista del 22 dicembre 2010].

Notiamo come il gesto vocale sia sintesi del concetto di ritenzione e protensione temporale²²: è anello di congiunzione tra passato e fu-

²⁰ Serge Wilfart, *op. cit.*, p. 96.

²¹ Dagli appunti presi dalla scrivente durante il laboratorio di Della Monica a Fiano, Firenze, all'interno dei corsi Fnas, maggio 2005. Le trascrizioni degli interventi di Della Monica sono state riviste e «approvate» dalla stessa Della Monica.

²² Se dal silenzio nasce un suono A, cui ne seguono altri fino al suono Z, i diversi suoni che riempiono gli istanti presenti non vengono sentiti distintamente, ma definiscono una melodia, una successione sonora intesa in maniera unitaria. La coscienza trattiene a ogni momento i suoni precedenti, finché svaniscono mano a mano che ci si al-

turo, comporta quel tipo di agire, in divenire, che è il nostro presente, un insieme di impressione del passato e di anticipazione del futuro. Il gesto c'è prima ancora di essere visibile o udibile, non ha inizio, perché è già iniziato, si immette in un flusso già presente che lo porta alla luce, e il nostro compito è innestarci sul flusso che sta scorrendo. Facendo iniziare il gesto prima dell'emissione sonora ci si esercita a comprendere come il suono sia già nell'aria, come un flusso che penetra il corpo²³. Vengono in mente le parole di Eliot, che definisce il poetare come l'inserirsi in un continuum, in un flusso millenario, con la coscienza di essere un momento di questo flusso, di attingere a esso e di continuarlo²⁴. La presenza del corpo nello spazio assume in quest'ottica ancora più valore: indica consapevolezza temporale. Della Monica fa notare che il tempo del pensiero, che innesca il passaggio da un gesto all'altro, è più veloce di quello del corpo e della parola. Ci sono dunque due temporalità che non si conciliano tra di loro, e «noi siamo la pedana di questa discrasia»²⁵.

La relazione tra tempo e corpo si declina in modo diverso da tempo e suono: il suono è solo nel tempo, è un processo che inizia, si sviluppa in una durata e finisce consegnandosi al silenzio. Edmund Husserl afferma che il suono non può invecchiare, trascorre nel tempo, si diffonde ma non permane, muore senza lasciare traccia di sé. Il corpo invece è an-

lontana dal presente: questo è il movimento ritenzionale. La ritenzione è l'impressione trattenuta nel presente di ciò che è appena passato. Solo conservando traccia, nel presente, di cosa ha preceduto, si può progredire verso ciò che arriva. La protensione è il movimento opposto, un'apertura del presente verso il futuro immediato. Cfr. Edmund Husserl, *Per una fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917)*, tradotto da Alfredo Marini, Milano, Franco Angeli, 1981, p. 102 [ed. orig. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, a cura di Rudolf Boehm, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1966].

²³ Abbiamo riscontrato una simile concezione nel lavoro della cantante performer singapinese Ang Gey Pin, che afferma: «It comes from very long away, from ancient time and space, you feel it gets in touch with your spine, as you were a doorway, and it brings you deeper somewhere, if you let the contact happen. You should look for it, at every moment. It is like something that is lacking and that you are recalling. Feel the voice resonating in your body, feel where exactly it vibrates. Don't trust your spine if it remains blocked, it happens in your spine, at the end of your spine. You must be in the centre of the process, not behind nor forward. You have just to follow, so that the beginning and the end of a phrase or a song have the same life, the same high quality of presence. Look for details, look for the life of it, be faster than your thought» (conversazione con Ang Gey Pin durante le prove di *By the Way*, Singapore, luglio 2006).

²⁴ Thomas Stearns Eliot, *Tradizione e ingegno individuale*, in *Antologia della critica americana del '900*, a cura di Morton Dauwen Zabel, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1957, p. 192.

²⁵ Intervista a Francesca Della Monica del 25 settembre 2008.

che nello spazio – se consideriamo il tempo il luogo della successione e lo spazio il luogo della simultaneità. Il gesto vocale trova nello spazio la sua evoluzione, la sua necessità interna di proseguire; la presa di coscienza dello spazio e quella del gesto vocale sono parallele, tanto che l'esecutore perde l'autoreferenzialità: «il gesto parla di sé, ma parla agli altri di sé»²⁶. Lo spazio non viene visto come assoluto, ma circostanziale del corpo in movimento, e il corpo inteso non come corpo anatomico, ma nella sua cinesfera di relazioni, nell'intreccio di interferenze che danno vita all'espressione. Lo spazio del gesto vocale non ha un limite, è più esteso di dove finisce il corpo, tende all'infinito, e per questo è necessario, ancora prima di produrre il gesto, aver chiaro il progetto spaziale.

Al di là del tipo di proiezione usata²⁷, se la relazione con lo spazio si mantiene costante, se l'azione vocale è distribuita lungo il percorso e rinnovata a ogni istante, l'emissione fluisce senza interferenze o cali, il suono non perde corpo e continua a comunicare. La specificazione della forma vocale e la precisione del gesto, che con la proiezione si prolunga nello spazio, danno senso di evoluzione a cosa viene detto o cantato:

Pensare di parlare a tutti voi mi introduce all'interno di uno spazio circolare che mette in attività non solo la parte frontale, ma tutto il mio corpo. Nella testa, in particolare, entrano in risonanza non solamente le fosse frontali zigomatiche, ma anche quelle parietali e occipitali. Essere in una condizione come questa rende attivo tutto il corpo, anche nell'immobilità²⁸.

La gestione dello spazio-tempo influenza il tono, il volume, la tessitura vocale. La variazione del tempo del gesto può valere come correzione del tono. Come giungiamo a trovare l'equilibrio fisico velocizzando o rallentando un'azione, così anche l'intonazione è una variabile

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ Ci sono diversi tipi di proiezioni nello spazio: la proiezione frontale direziona il flusso vocale frontalmente. Il suono non esce solo dalla bocca ma da tutti i punti di energia frontale, come il petto e la fronte. La proiezione emiciclica mette in azione non solo la testa, ma tutto il corpo rispetto a una sfericità. Coinvolge la gabbia toracica fino a 180° e crea sinergia da tutti i lati. È la proiezione usata nella cantoria rinascimentale, che si dispone a cerchio, con il maestro al centro, e attua una relazione circolare, sia individualmente, sia di tutto il corpo dei cantori. La proiezione totale avviene nel «punto di cupola», il più alto e centrale della testa, risuona in tutto lo spazio del corpo, aumentando in particolare la curvatura cervicale e influenzando con il rapporto testa-coda. La proiezione posteriore attiva la parte dorsale e può essere usata come tecnica per la diminuzione del volume.

²⁸ Intervento di Francesca Della Monica durante il seminario «Oficina de Voz», cfr. nota 14.

dell'accelerazione del gesto – anche se, a parità di intonazione, si possono attuare gesti differenti. Nella stessa durata di tempo è possibile percorrere spazi diversi. Il tempo del gesto rimanda alla gestione dello spazio: se il gesto non ha spazio sufficiente, può non avere la giusta velocità – «più mi apro, più il movimento si velocizza, anche se siamo portati a pensare che, aprendoci, il suono rallenti»²⁹.

A parità di velocità, ampliare lo spazio aumenta la superficie di risonanza e di conseguenza il volume, senza dover ricorrere a meccanismi di pressione. È una tecnica usata per amplificare i risuonatori e viene usata nei bassi: agire su spazi grandi crea nei bassi una maggiore base di appoggio e di espansione³⁰. È utile anche per il pianissimo: trovare un'amplificazione massima a livello spaziale che non alteri la piccolezza del segnale.

Esistono diversi tipi di volume, uno dinamico e uno statico, derivante dalla pressione, che non traduce l'idea di movimento. Quando c'è bisogno di un crescendo, di un aumento del volume, consiglio di collegarlo a un'accelerazione del gesto. Chiedo un aumento di pressione dinamico, non statico, che asseconi il movimento del laringe, ma anche un aumento del volume che deriva dalla spazializzazione, dall'aumentare la superficie di risonanza, qualcosa che influisce direttamente con la tessitura vocale [Intervista del 22 dicembre 2010].

Scegliendo un certo tono, affrontiamo lo spazio musicale di quel tono e il nostro spazio di tessitura, intesa come la qualità sonora che restituisce la nostra cifra personale, diversa da ogni altra voce. Nelle diverse zone dell'estensione vocale non viene però data la stessa rappresentazione, ci sono ambiti di significato differente: stare nella zona sovracuta ha un valore diverso dallo stare nella zona bassa, o nella zona del «parlato». Siamo riconoscibili all'interno di tutta l'estensione vocale, ma con variabili interne: ognuno di noi, in una zona o in un'altra, reagisce diversamente, cionondimeno dà una sua coerenza timbrica:

Spesso la tessitura è influenzata dal movimento, e questo è oggetto della mia ricerca. Se la voce percorre, a parità di tempo, uno spazio più grande, il corpo, in relazione alla velocità del gesto, reagisce con una superficie di risonanza maggiore, cambia quindi la sua reazione con lo spazio [Intervista del 13 maggio 2007].

²⁹ Appunti presi dalla scrivente durante il laboratorio di Della Monica tenuto al Teatro Metastasio di Prato, 15 aprile 2008.

³⁰ In questo caso, si intende l'appoggio non in relazione alla gestione del diaframma ma alla cassa di risonanza. Cfr. Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 177 e p. 209.

Lo studio del gesto vocale si sviluppa facendo reagire tra loro le dinamiche fin qui esposte, attraverso vie contraddittorie e molteplici: è possibile comporre e scomporre le direzioni, mandando la voce in una direzione opposta al movimento del corpo, esercizio che decondiziona il nostro abituale modo di rapportarci con lo spazio. È possibile usare più direzioni contemporaneamente, posando gli occhi ora su un interlocutore, ora su un altro, ma dirigendo la voce verso tutti, come accade in una situazione di conferenza, esempio elementare della possibilità di scomporre le direzioni. Le relazioni compositive sono un ambito interessante di studio del gesto che però non approfondisco in questa sede.

Alternare le direzioni tra voce e movimento non è solo un esercizio compositivo, ma anche un modo di analizzare la nostra dinamica fisico-mentale. La difficoltà di operare in uno spazio grande, osserva Della Monica, fa spezzare il gesto o lo fa ritornare su se stesso, dinamica che esprime la reticenza ad affrontare certi tipi di spazialità. Portare alla luce il gesto e la sua relazione spaziale è il primo passo per riconoscere la nostra reazione ed esplorare sonorità non conosciute. Il pensiero del gesto predispone il corpo alla giusta emissione, per questo è necessario chiarire il gesto prima di emettere il suono; spesso disturbi di emissione o di intonazione dipendono da un gesto vocale poco chiaro³¹.

Spazio logico

La relazione spazio-temporale investe l'articolazione del discorso, e parliamo in questo caso di «spazio logico». Per gestire una frase lunga, il corpo si deve predisporre a organizzarla, in modo da avere aria sufficiente per il progetto linguistico da sviluppare, con le relative intenzioni, pause, accenti. Restituire uno spazio logico è scegliere l'adeguata *consecutio temporum*: una frase articolata, che prevede l'uso di congiuntivi o condizionali, richiede un dispendio maggiore sia a livello di elaborazione, sia a livello di progettualità spazio-temporale. Da un punto di vista sintattico, l'indicativo crea una gestualità più ristretta, meno ricca rispetto ai modi della possibilità e dell'ipotesi. L'uso costante dei tempi indicativi comporta una perdita della prospettiva spaziale:

³¹ Le interferenze che possono verificarsi da un punto di vista motorio sono della schiena; il destrismo vocale, se eccede la parte destra del corpo nella voce; la voce nasale, sintomo di cattiva comunicazione col mondo esterno. Il gesto, illuminando sulla tipologia d'errore, può essere considerato uno strumento di semiotica medico-vocale, uno strumento diagnostico e terapeutico.

L'uso, all'interno della frase, di verbi che prevedano l'utilizzo del condizionale e del congiuntivo, di forme fraseologiche che partono dal passato e vanno a finire nel futuro – come la *consecutio temporum* latina, come il *future in the past* inglese – espone il corpo a un'attività e a una presenza nello spazio. Chi usa solo il presente è appiattito, mette in gioco la parte frontale del corpo e non quella posteriore. In italiano si assiste al progressivo annullamento dei modi condizionali, a favore dell'indicativo. Questo si pensa che impoverisca la profondità di pensiero, ed è vero, però investe anche la potenzialità fisica delle persone, proprio perché il corpo è la porta tra passato e futuro³².

La questione, per quanto possa sembrare astratta, ha una ricaduta fisica tale da essere riscontrata in patologie vocali. I noduli alla gola, ad esempio, sono considerati, e di conseguenza curati, da Della Monica come una patologia dello spazio. Sono collosità poste sulla zona di attrito e manifestano un'eccessiva logicità nel gestire la parola, che ha bisogno di entrare in contatto anche con la sua parte mitica. La crescita e lo sviluppo della capacità logico-analitica – che ha come sua peculiarità quella di dividere le informazioni – induce a una gestualità interrotta. Non è un caso che non si rilevino patologie vocali neonatali: è con la lallazione che comincia la funzione consonantica, di separazione: pronunciando «mamma», apro e chiudo la bocca. La voce per non affaticarsi ha bisogno di muoversi, anche nello spazio del pensiero. Qualcosa di analogo succede agli occhi nella miopia di adattamento, causata dallo stare per lungo tempo in un ambiente ristretto – patologia che coglie gran parte dei carcerati, o chi non fa spaziare il campo visivo, come accade nei lavori al computer o al tavolino. La voce, come la vista, ha bisogno di spazio: spazio fisico, logico e di relazione. Della Monica rende l'idea riferendosi a un passo di sant'Agostino che dice: «Per avere una visuale più ampia sali sull'albero»³³.

Spazio di immaginazione

La proiezione avviene nei termini dell'interlocuzione, la voce si riferisce a chi si ha davanti, ma non va escluso uno spazio diverso da quello che lega agli interlocutori; il corpo e l'azione vocale agiscono in uno spazio più grande. Il gesto vocale individua uno spazio fisico – essere, ad esempio, in una stanza –, uno spazio di relazione con interlo-

³² Appunti presi dalla scrivente durante la conferenza di Della Monica al Teatro delle Commedie di Livorno, 10 ottobre 2007.

³³ Intervista del 13 maggio 2007.

cutori visibili, invisibili, possibili, uno spazio delle proprie memorie, delle libere associazioni, uno spazio di immaginazione. Tutte queste declinazioni di spazi sono fuse nel gesto, e, per ciascuna di queste variabili, l'uso dell'immaginazione è una condicio sine qua non.

Il gesto vocale è dato in un costante sforzo di immaginare e creare lo spazio, la direzione, la relazione, la definizione. Costa immaginazione a livello fisico, per la consapevolezza del processo respiratorio, lo screening della postura e dell'equilibrio tra le tensioni; a livello articolatorio, per trovare il bilanciamento vocal-consonantico; a livello spaziale, per garantire la fluidità e veicolare la proiezione. Questi elementi, qui scomposti, coesistono e si possono pensare solo nella loro interazione. L'immaginazione non va intesa come una poetica evasione, ma come sforzo a visualizzare sempre meglio: Della Monica ricorda che si può attuare solo ciò che viene visto, e intende una visualizzazione non ottica ma interiore, organica e immaginaria insieme, concentrata su un'immagine definita. A tal fine il suo insegnamento è ricco di suggestioni visive, di esempi tratti dalla concretezza della vita reale: «Nella visualizzazione c'è il compendiarsi dell'esperienza empirica e dell'esperienza razionale; l'una e l'altra da sole non si danno»³⁴.

Se è possibile concepire la fattibilità di un movimento, è possibile imparare a farlo. L'*ideokinesis* definisce la visualizzazione un esercizio generatore del corpo, «un exercice pour l'esprit comme lecteur imaginaire d'un corps ou d'un geste à venir», che ha come scopo la trasformazione: «l'entrée du corps en mouvement dans son devenir»³⁵. La postura, lo sforzo muscolare sono coordinati dal sistema nervoso e per modificarli è necessario agire sull'attività neurologica. Visualizzare il movimento collegandolo a un'idea mette in moto nuovi circuiti neuromuscolari; cambiare le immagini concepisce agisce sul processo inconscio e sottocorticale fino ad avere una ripercussione fisica. Come l'ascolto, la visualizzazione è un'azione attiva, data non solo da un'immagine fissa, ma da un sistema di percezioni che coinvolgono tutti i sensi. Non c'è un'immagine corretta, ma una modalità che in quel momento conduce all'apertura: partecipare della sua vitalità, prima ancora di interpretarla, «immedesimarsi con essa»³⁶. Bachelard esplora come l'immaginazione investa i campi legati allo spazio invisibile, al fluire delle

³⁴ Intervista del 22 dicembre 2010.

³⁵ Cit. in Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p. 63. Cfr. Irene Dowd, *Taking root to fly*, in *Articles of functional anatomy*, New York, Contact Ed., 1995, p. 3 e p. 5.

³⁶ Gaston Bachelard, *Il diritto di sognare*, Bari, Dedalo, 1993, p. 14.

associazioni, e valga non solo come risorsa per l'esecuzione, ma anche come potenziale di ricerca.

On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas d'imagination, il n'y a pas d'action imaginante. Si une image présente ne fait pas penser à une image absente [...] il n'y a pas d'imagination³⁷.

Relazioni sinestesiche

Concludere parlando delle relazioni sinestesiche è un modo di avvicinarci a una sintesi degli aspetti esposti sul gesto vocale. La gestualità vocale richiede lo sviluppo di capacità sinestesiche: vedere con gli occhi, sentire con gli occhi, toccare con i suoni. Il gesto vocale restituisce una forma tangibile del suono, perché traduce un suono ed è visibile come movimento. Non solo il gesto vocale è visibile, ma attraverso il gesto è possibile «vedere» il suono, riconoscere il suo movimento (lo spazio, la velocità, la direzione).

Nell'udire la tangibilità del gesto, intuisco, ad esempio, quanto il suono sia organicamente incarnato nel corpo. In un attacco vedo già con la mente, prima di sentire con gli occhi³⁸.

Il processo sinestesico è dunque qualcosa che appartiene al gesto vocale, ma è anche un metodo per approcciarsi allo studio e all'elaborazione del gesto, uno strumento di apprendimento di una composizione.

Merleau-Ponty ipotizza l'originaria comunicazione tra i vari registri sensoriali – i binomi visibile/tattile, toccato/toccante e vedente/visto –, per cui la separazione fra i diversi sensi avverrebbe solo a posteriori³⁹. C'è quindi una reversibilità tra la nostra emissione e il nostro modo di ascoltarla, ma anche tra la nostra emissione e l'ascolto di suoni in generale: cosa si ascolta non può prescindere dal come si

³⁷ Gaston Bachelard, *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943, pp. 5-6.

³⁸ Dagli appunti presi dalla scrivente durante il seminario di Della Monica all'interno del corso di formazione europea «L'artigianato dell'attore», presso la Fondazione Pontedera Teatro, settembre 2003.

³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1993 [ed. orig. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964].

ascolta. Mano a mano che aumenta la nostra percezione di armonici elevati, i suoni assumono timbri più ricchi e aumenta la capacità di discernimento. Una buona emissione dipende da una fine capacità di ascolto: quanto più riusciamo ad ascoltare, tanto più si amplia il range vocale. Una buona «dizione» dipende dalla capacità dell'orecchio di discriminare le frequenze corrispondenti ai diversi suoni della catena parlata. Secondo Alfred Tomatis, il suono emesso da un «ascoltante» dipende dal suono da lui «ascoltato». Ogni funzione è il rovescio dell'altra, il corpo può alternare i ruoli tra percepire ed essere percepito, tra percepire ed esprimersi. Si svela un chiasma tra ascoltare ed essere: quanto più siamo nell'ascolto, tanto più acquistiamo presenza; quanto più siamo presenti nel corpo, tanto più siamo in grado di ascoltare.

Il corpo è al tempo stesso la cassa di risonanza e il mezzo che entra in risonanza, il luogo di reazione al suono e di produzione del suono. L'ascolto ci apre nelle due direzioni del fuori e dentro di noi; è, come la respirazione, una discesa in sé e un aprirsi al mondo. Il performer è «un esploratore dello spazio interiore, al tempo stesso ricercatore e terreno di ricerca»⁴⁰; è lo strumento e l'esecutore, in una doppia relazione funzionale; l'organo di trasmissione e la trasmissione stessa.

«Per arrivare ad esserlo dovrà riuscire a percepire il suo strumento-corpo come se fosse un'entità esterna»⁴¹, afferma Tomatis. L'atto cantato ha quindi una natura senso-motoria: l'unico modo che abbiamo per «osservare la voce» è sviluppare la percezione interna e la relazione con l'esterno. La gestualità vocale si fonda sull'ascolto cinesico e sinestesico; nell'emettere un suono, le sensazioni motorie si manifestano sotto forma di contrazioni muscolari o come vibrazione dei tessuti a vari livelli di profondità, fino alle ossa. Dalla qualità di questo movimento, da come la motricità entra in rapporto con la sensorialità, dipende la qualità del gesto vocale.

Il gesto vocale si definisce mano a mano che prende vita, inserendosi nello spazio e nel tempo fino a divenire una «forma artistica» che, sulla scorta di Focillon,

esercita una specie di calamitazione sui diversi significati o piuttosto si presenta come una specie di stampo in cui l'uomo versa di volta in volta materie molto

⁴⁰ Serge Wilfart, *op. cit.*, p. 55. Il tema trova un prezioso approfondimento in Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati, 1991, di cui cito solo, a p. 12: «La voce è suono vibrante, [...] in cerca di uno spazio per espandersi e che incontra su questo terreno la sfera dell'intersoggettività».

⁴¹ Alfred Tomatis, *op. cit.*, p. 55.

dissimili che si sottomettono alla curva che le preme, acquistando così un significato inatteso⁴².

Attraverso la ricerca sul gesto vocale si mette in luce l'aspetto fisico del linguaggio, e la parola, cantata o detta, è colta come complesso fonico e di senso. Nel suo incessante rinnovarsi, l'essenza del gesto vocale non può essere vista come rappresentazione statica, contiene al suo interno una vita fatta di rinnovamento, capace di invadere lo spazio ancora vergine, di dire il divenire e di stupire.

⁴² Henri Focillon, *Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 1998, p. 58 [ed. orig. *Vie des formes*, Paris, PUF, 1934].

SOMMARIO

- Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2012*
- Alberto Grilli, *Il teatro d'ogni giorno. Lettera per l'apertura di una Casa del Teatro. Lettera 55*
- Ferdinando Taviani, *Teatro di paranza*
- Massimo Fusillo, *Il doppio contagio. Le «Baccanti» secondo Enzo Moscato*
- Franco Ruffini, *Sulla rinascita della Commedia dell'Arte. Il caso Stanislavskij*
- Roma capitale invisibile del teatro del Seicento. Dossier. A cura di Roberto Ciancarelli. Il Dossier comprende: Roberto Ciancarelli, Luciano Mariti, Nota di presentazione; Roberto Ciancarelli, Frammenti e scritture comiche. Con un «Campionario» di documenti inediti
- Beppe Chierichetti, *Le due Indie. Diario di viaggio. Lettera 56*
- Mara Nerbano, *Percorsi di confine: il teatro dell'estasi. Lavoro su di sé e performance nelle «Vita» delle bizzoche*
- Eugenio Barba, José Luis Gómez, *Encuentro con el Odin (Teatro de la Abadía, Madrid, 19 de mayo de 2012). Con una nota di Mirella Schino*
- Lettere per un apprendistato. Colette Gibert Thomas e Louis Jouvet. 1938-1940. Dossier. A cura di Samantha Marenzi. Il Dossier comprende: Samantha Marenzi, Lettere per un apprendistato; Louis Jouvet, Colette Gibert Thomas, Jane Bourlot: Lettere, a cura di Samantha Marenzi
- Ricordo di Romeo Donati
- Stefano Geraci, *Modi di produzione e attori costernati. Postille sul teatro di Beckett*
- Gianandrea Piccioli, *Sul concetto di libertà nei difensori del figlio di Dio. Tre episodi. Lettera 57*
- Doriana Legge, *Tatiana Pavlova in Italia. Una memoria non rivisitata*
- Piergiorgio Sperduti, *Teatri nell'alta Terra di Lavoro. Lettera 58*
- Deborah Hunt, *Lettera di una costruttrice di maschere. Lettera 59. Con una nota di Eugenio Barba*
- Nicola Savarese, *Martiri e cavalieri. In viaggio verso la «ta'ziyeh»*
- Piergiorgio Giacchè, *Eugenio Barba e Carmelo Bene. Vite parallele e viaggi perpendicolari. Lettera 60*
- Serena Gatti, *Il gesto vocale in Francesca Della Monica. Con una nota di Eugenia Casini-Ropa*
- Luca Zenobi, *«NON IO / NOT ME / VOI SIETE PERDUTI / VOI». Lettera 61*
- Claudio Meldolesi, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali. Con una Postfazione di Stefano Casi*
- Un teatro del «costringimento»
 - «Un teatro rinato dai mondi costretti». Sulle concordanze sceniche fra reclusi, portatori di handicap e immigrati poveri
 - Cari lettori, cari spettatori. Note in forma di lettera sul teatro di interazioni sociali
 - Stefano Casi, I «teatri veri» d'interazioni sociali. Postfazione agli scritti di Meldolesi
- Eugenio Barba, *Fabrizio. Lettera 62*
- Summaries