

Nevio Gambula

IL GESTO FONICO  
DELL'ATTORE

con proposte d'ascolto



RADIOPHONÉ

Aprile 2009

*Il gesto fonico dell'attore* è un saggio sulla recitazione musicale, con proposte d'ascolto. L'idea che lo guida è quella dell'attore che fa convergere tutta la sua espressività nella voce, al di là di ogni ruolo e dell'idea stessa di rappresentazione del personaggio. La voce è la poesia.

Titolo: Il gesto fonico dell'attore  
Autore: Nevio Gambula

Aprile 2009, RadioPhoné  
[nevio@neviogambula.it](mailto:nevio@neviogambula.it)

La riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, è consentita anche senza la preventiva autorizzazione scritta dell'Autore/Editore. Fate buon uso delle macerie.

## INDICE

La Voce-Orchestra di Carmelo Bene .....	4
Ascoltando Leo De Berardinis .....	8
Altre esperienze tra Discorso e Canto .....	17

## LA VOCE-ORCHESTRA DI CARMELO BENE

La voce è il luogo privilegiato dell'azione di Carmelo Bene. La dicotomia tra testo e attore, baricentro del teatro di rappresentazione, è abbandonata: *il testo è l'attore*, scrive Bene. E la sua presenza si esibisce – la sua verità, la sua insistenza patologica sulla fisicità della parola – con la voce: *il testo è la voce*. Questa definizione di Carmelo Bene, che è il risultato d'una più che trentennale ricerca, ribalta l'ordine gerarchico degli elementi che concorrono alla performance. La voce diviene il perno centrale dello spettacolo, mentre il testo drammaturgico viene subordinato ad essa. L'attore, in quest'ottica, diventa il primo artefice della scena. Va notato che le convenzioni e il senso comune, emblematicamente ribaditi dalle istituzioni teatrali (università, scuole di teatro, mass-media), sono ancora fondati sulla primarietà del testo drammaturgico, con una esplicita assegnazione di un ruolo secondario all'attore: all'attore spetta comunicare non se stesso, ma le caratteristiche del personaggio, non le proprie emozioni, ma quelle di un essere fatto di carta. Così la voce, più che dotata di una autonoma capacità di creare senso, è considerata alla stregua di un nastro trasportatore di istanze che la trascendono. L'attore deve quindi definire la propria vocalità rispondendo alle esigenze del testo drammaturgico. Questa dipendenza della voce dal testo uccide le possibilità espressive dell'attore.

### **Primo ascolto:** *L'infinito della voce.*

Mettere in voce un testo poetico significa tradirlo. Non esiste un modo ottimale di leggere, né tanto meno è possibile preservare, nell'azione vocale, la complessità della poesia. In fondo, dire ad alta voce un testo è ri-crearlo. Ogni ipotesi realizzativa, anche la più riuscita, conterrà sempre un grado di soggettività che disattende lo scritto: ogni interprete isola le frasi, le sillabe, i singoli fonemi

persino, fornendo una scansione che ha come riferimento un certo modo di impostare la partitura e di gestire la performance vocale. Si può scegliere, ad esempio, di rappresentare il testo, puntando alla coincidenza massima tra i suoi rimandi di senso e il tracciato sonoro, e si può scegliere, all'opposto, di fare degenerare il testo. Sia nell'un caso che nell'altro, però, ciò che affiora all'ascolto è solo in parte il testo fissato su pagina; l'amputazione di parti importanti dei sensi labirintici del testo coincide con l'aggiunta di nuove e differenti sollecitazioni percettive. Il testo ascoltato *non* è il testo scritto. Proprio per questo, l'attore è sempre anche autore, dal momento che il prodotto del suo intervento è, comunque vada, creativo. Il problema è: quando l'attore riesce a diventare poeta? Quando, cioè, la sua voce si fa *scansione poetica*? Per quanto mi riguarda, quando la sua voce prende le distanze dalla lingua e, allo stesso tempo, la esalta. La lingua dell'attore, davanti al microfono, è la sua voce. Il testo è l'occasione specifica che gli permette di emettersi in suono.

Per verificare questa mia idea, propongo l'ascolto di sei versioni differenti dell'*Infinito* leopardiano. Le prime cinque, riunite in un unico file, sono nell'ordine di: Giorgio Albertazzi, Nando Gazzolo, Gabriele Lavia, Arnoldo Foa e Vittorio Gassman. La sesta, isolata per l'evidente distacco del portamento vocale, è quella di Carmelo Bene. Ascoltare le infinite possibilità realizzative affina la capacità di cogliere le differenze e, magari, confrontarsi con i criteri che rendono di valore una partitura a scapito delle altre.

[Prima lettura Infinito](#) (Durata: 8,53 min, 5 versioni)

[Seconda lettura Infinito](#) (1,41 min, versione di CB)

**Secondo ascolto:** *Carmelo Bene vs Arnoldo Foà.*

Come sottolineato più volte, Carmelo Bene ha rinnovato l'arte della recitazione, superando una volta per tutte la pomposità dell'attore di tradizione. I suoi inizi teatrali sono all'insegna della

sfida: prima di tutto alla voce bene impostata e priva di difetti, poi all'idea stessa di "interpretazione". Non a caso una delle cifre espressive predilette dal primo Bene è la parodia. Eppure, a ben ascoltare alcuni passaggi della crescita artistica di CB, si può anche registrare, insieme alla presa in giro, una certa devozione, che diventa talvolta imitazione. Un'imitazione che punta però a *eccedere* l'oggetto preso di mira, tradendolo e quindi re-inventandolo completamente; che rientra per l'appunto nella parodia del grande attore. Una prova di questo amore-odio di CB per il "fare" dell'attore di tradizione è lo scontro che apre con Arnaldo Foà sul testo *Lamento per la morte di Ignazio Sanchez* di Garcia Lorca. Dissacrazione, ma anche ripresa, per quanto si evidenzi già, in quei primi anni '60, quel lavoro sul significanto che ne caratterizzerà la recitazione sino alla fine dei suoi anni. Propongo l'ascolto delle due performance d'attore sul testo di Lorca: testimonianza di un passaggio fondamentale per il teatro italiano e per l'arte attorica.

[Versione di Foà](#) (durata: 13 min),

[Versione di CB](#) (durata: 19 min.).

**Terzo ascolto:** *Bene vs Gasmann (Coro dell'Adelchi)*.

Ci sono esecuzioni che si affiancano sin quasi alla somiglianza, pur provenendo da universi estetici differenti e, per certi versi, inconciliabili. È il caso della realizzazione del Coro dell'*Adelchi* di Manzoni, fatto vibrare in voce da Vittorio Gassman e da Carmelo Bene. Ora, si può affermare, dopo l'ascolto, che questo Coro sia testimonianza dell'eterno inseguire e, allo stesso tempo, allontanarsi di CB dalla figura del grande attore, in Italia certo degnamente rappresentato da Gassman. All'inizio della sua carriera d'attore Bene amava citare e poi decostruire le modalità dell'attore di tradizione; esemplare la sua versione del *Lamento* di Lorca, fatto in contrapposizione alla lettura di Arnaldo Foà (era il 1962). Il gesto di Bene è certamente critico, e indirizzato a sbarazzarsi della figura

dell'interprete; ciò lo porterà all'esaltazione vertiginosa di una vocalità tesa a «*eccedere le forme e tradire i significati*». E però, pur distaccandosi nettamente dall'attore tradizionale, paradossalmente CB rientra nel modello. Si provi a scovare, nelle due versioni del Coro che propongo all'ascolto (quella di Gassman è del 1960, quella di Bene del 1984), quali le somiglianze e quali le distanze esecutive tra i due attori; se ne potrà ricavare, ad esempio, che la negazione di CB è stata del tutto positiva, permettendo all'arte della recitazione di fare un ulteriore passo avanti. Il frutto più evidente della sua deviazione è la perfezione musicale della struttura, del tutto assente, o comunque presente solo casualmente, nell'esecuzione di Gassman. Può, un attore contemporaneo, non partire da questa disputa?

[Versione Gasmann](#) (Durata: 4,21 min)

[Versione CB](#) (3,33 min)

Quarto ascolto: *Faust-Marlowe-Burlesque*.

Propongo la versione audio del famoso *Faust-Marlowe-Burlesque* con la regia di Aldo Trionfo e che vede protagonisti Carmelo Bene e Franco Branciaroli (l'anno è il 1976). Curiosamente, da nessuna parte si trova notizia di questa registrazione ...

[Il libretto](#) - 38 MB

[1° tempo](#) (durata: 47 min)

[2° tempo](#) (durata: 47 min)

## ASCOLTANDO LEO DE BERARDINIS

**ORIGINE DELL'ASCOLTO.** Perché la voce è sempre vicina al rito originario del teatro, a quella straordinaria chiarezza che sempre accompagna l'insorgere del senso. Nasce appunto da essa l'estasi di un atto radicale, carico di rumore e di linguaggio, e come promessa di musica: nasce nella notte del mondo la meraviglia di una voce. E infatti ora vedo, concentrato nel silenzio, tendendo l'orecchio nel silenzio, vedo un'antica voce di oracolo, e capisco cosa vuol dire ascoltare, ma soprattutto si risveglia la vibrazione corporea, che fin dall'inizio ripete la propria vocazione all'incontro. Per l'infinita potenza dell'immaginazione vedo Leo De Berardinis; lui solo è lo spreco, appagato del suo eccedere la lingua, suo malgrado inascoltato, in questa grotta interiore: Leo De Berardinis è ora davanti a me. Tra breve, ai limiti di ogni idea, aprirà la bocca e io sarò lui, mi possiederà quando tra poco, liberato dalla forma il fiato, reciterà. Sì, Leo De Berardinis reciterà davanti a me ed io l'ascolterò, così inarrestabile, servitore unico della parola depurata di ogni discorso, sconveniente reciterà. Non dirà una preghiera, né un inno di lode; non racconterà una storia e quel che dirà davanti a me non avrà una fabula né una morale. Qualcosa dirà, è certo; lo deve dire, visto che è davanti a me e sta bruciando dalla voglia di dire qualcosa. Ha voglia, Leo De Berardinis, ora, qui, di recitarsi. Tendo l'orecchio sperando di spiare la sua indisciplina vocale: è la voce che si scrive dicendosi, al di là di ogni rappresentazione. La sua responsabilità è totale. Non c'è nessuno che decide per lui. Questa è la sua condizione: l'atto, il suo atto di recitare, il codice espressivo che utilizza, è un atto unilaterale. È, in un certo senso, un atto interiore che decide di esporsi solo e solamente per inverarsi. Questa è, in fondo, la forma vocale: si esaurisce appena nasce. Recitare è perdersi. Un atto di vanità, forse; sempre esposto al rischio del ridicolo. Ma la sua voglia è inesorabile. E poi,

l'ascoltatore che ha davanti lo attira. O forse una storia c'è: è la solita storia del tragico, dove si scontrano forze diverse, verità e menzogna, ad esempio; o significato e significante. Una storia espunta però dal fato. Quel che accade in questa storia, benché si presenti come creazione istantanea, anche casuale, non accade perché forze sconosciute ne muovono i fili, si chiamino, queste forze, autore, regista, produttore o altro; accade, la storia, perché c'è un attore davanti all'ascoltatore, incapace di godere altrimenti. L'attore in realtà, questo attore solitario, e adesso soltanto immaginato, non sa che farsene di una storia che gli arriva da fuori, e dice perciò, con l'inquietudine del caso, dice dimenticando ogni parola. Si sente a suo agio giocando con l'ascolto. È lui, ora, qui, il poeta. E la sua voce è la poesia. Signore unico, Leo, dello spettacolo. Il principio del mio ascolto è la sua sapienza vocale.

Primo ascolto: *dall'Ulisse di Joyce.*

Questa vertiginosa consapevolezza: è bene metterla in evidenza, tirarla fuori dall'oblio, sottrarla alla dimenticanza. Questa voce, questa presenza che non finge un'altra soggettività, si espone senza sottostare all'obbligo di interpretare un ruolo. È voce intima, di poeta, ma è anche esposizione di una sapienza comune ad altri, non solitaria, forse perdente, forse sconfitta, ma mai solo individuale: è sintesi di uno scarto polimorfico considerevole, in molti alla ricerca di una nuova epifania del teatro. La voce di Leo de Berardinis è la singolare contingenza di una coscienza collettiva: pensare la recitazione come un qualcosa di più che il mero ripetere caratteri altrui. Qui la massima tensione vocale consiste nel dilatare la dizione amplificando l'efficacia della parola. E qui, davvero, non offrirebbe un grande aiuto la tradizione teatrale: troppo lontano Leo dalle pratiche contemporanee, troppo al di là con il suo parossismo vocale. La voce prende l'iniziativa, determina la poesia, non si limita a sostenere il significato: proprio laddove un altro attore avrebbe profuso ogni sforzo nel tentare la massima coincidenza tra il testo e la voce, Leo si distingue: la regola viene fatta deflagrare; discretamente, certo, ma resta l'evento di rottura; ed è qui che segna

il massimo distacco dagli attori che indulgiano su una gamma limitata di estensione vocale. Avendo, questi attori normalizzati, come unico riferimento quanto gli viene insegnato nelle scuole di teatro, da cui è bandita ogni sperimentazione, e non essendo abituati a interrogarsi sulle eventuali altre possibilità, è giocoforza che si muovano all'interno di uno standard ristretto di soluzioni espressive. Manca loro, assolutamente manca, la coscienza della musicalità della voce: tutta la vibrazione sonora prodotta si perde nello scontato rimandare il suono al significato. Leo de Berardinis sconvolge questo approccio. Rende giustizia alla voce, alla sua capacità di evocare ben oltre la parola. Leo stritola la parola con la voce, la comprime sino a farla esplodere in nuova forza comunicativa.

Secondo ascolto: *Dante, Inferno.*

In teatro, il corpo è il solo paesaggio della parola, che appunto non può esistere al di là del corpo che la incarna. Di più: in teatro il corpo «è il solo enunciato». Per evidenziare con maggiore precisione la varietà di sfumature e di ritmi utilizzati da Leo, ci può venire in aiuto la nozione di corpo risonante proposta da André Schaeffner. Come sintetizza efficacemente Carlo Serra, «in S. il corpo è interrogato sul piano delle possibilità d'emissione sonora e musicale: le braccia, l'incavo delle spalle, i denti, l'apparato fonatorio, il dorso, il ventre diventano strumenti a percussione, concavi e convessi: la pelle che avvolge il corpo è un tamburo che risuona, diversificando regione per regione. L'istanza espressiva è ben chiara e in quel contesto vengono inquadrati urlo e canto, le emissioni di gola, il respiro ritmato, la funzione evocativa del rumore nel culto sacro» (in C. Serra, *La voce e il riferimento*). Il corpo dell'attore diventa, in Leo, un oggetto sonoro; non è più un semplice mezzo per articolare espressioni significanti, ma diviene a tutti gli effetti uno strumento musicale. La voce di Leo, intimamente connessa alle vibrazioni energetiche che emana il corpo durante l'azione scenica, si riveste di tracce ulteriori; non si limita più al solo riportare (riferire, secondo Carmelo Bene) il significato delle parole,

ma le fa risuonare esplicitando le modalità fonatorie su cui si basano. In *Leo de Berardinis*, il suono vocale è, in un certo qual senso, tematizzato, diventa cioè elemento portante nella costruzione del senso complessivo della performance. La partitura vocale si autonomizza dal discorso, e allo stesso tempo lo esalta conferendogli un surplus di evocatività.

Terzo ascolto: *Ofelia*.

Voi dovete cantare, dice la voce di Leo prima di spezzarsi in un grido trattenuto, breve e angosciato: la reiterazione dello stesso grido, il verso successivo, rafforza la dissimulazione sonora del dolore di Ofelia. E non è certo un caso che la musica che regge la dizione sia il *Requiem* di Mozart. Dove la voce richiama il senso della parola, la musica ne anticipa l'esito: a insinuarsi tra le maglie dell'ascolto sarà il brusio continuo della morte; sarà la morte l'ambigua abitante della bellezza. Provo a guardare disperatamente la bellezza, scrive Leo nelle note di presentazione del suo ultimo spettacolo, *Past Eve and Adam's*, da cui sono tratti gli ascolti. E lo sguardo disperato dell'attore non può che risolversi in catastrofe vocale, in una dizione spezzata, interrompendo dall'interno le parole («ros – ros – rosmarino per la memoria», «c'è della rut – c'è della rut – c'è della ruta per voi») e imprimendo alla tonalità un andamento non naturale, come a voler indugiare sulla materialità sonora del sentimento. Forse il tentativo di Leo sta nella ricerca di una sonorità tragica; e forse, nella tragedia, lo strazio della parola, il suo offrirsi come dolore vocale, rende crudelmente chiaro ciò che manca.

Quarto ascolto: *Le ricordanze di Leopardi*.

Significativamente, Leo passa dal frammento di Ofelia alle *Ricordanze* di Leopardi non modificando il timbro, ma alterando la respirazione e imprimendo alla voce una tonalità di "pianto", come a voler prolungare la visione tragica dell'una con la memoria dolente delle altre. La performance dell'attore è sempre un insieme complesso di segni: se Leo ricorre spesso alla modalità

dell'interferenza tra il momento del significato e quello del significante, come nel caso del precedente ascolto dell'Ulisse di Joyce, è altrettanto vero che nel caso della poesia di Leopardi appena ascoltata la funzione principale della voce è quella di rendere manifesti i dati (atteggiamenti, emozioni, etc.) presenti nel testo. Eppure, il suo intervento non segue la logica conosciuta della dizione poetica standard. La voce di Leo agisce sul significato portando alla luce anche le funzioni sonore della performance. Le intonazioni, le pause, i timbri, pur esaltando i processi semantici, glorificano una tecnica recitativa che si scosta dalla norma. È come se la performance si dotasse di un doppio movimento: mentre ricerca la complicità dell'ascoltatore strutturando con chiarezza i significati della poesia, allo stesso tempo gli offre la possibilità di cogliere lo scarto. Ma non è questa la condizione di ogni opera d'arte riuscita?

Quinto ascolto: *dall'Edipo Re di Sofocle.*

L'importanza storica dell'esperienza della voce di Leo de Berardinis è nell'interrogare il senso stesso della sua pratica, problematizzandola sino a suggerirci – simile in ciò ad Artaud – che l'arte della recitazione diventa efficace se mette lo spettatore di fronte ai limiti delle convenzioni, e quindi definendosi criticamente verso quanto viene veicolato come “normale”. In questo “scarto” dalla norma risiede la motivazione dalla mancanza, sulle scene contemporanee, dell'attore-poeta per come lo intendeva Leo. L'attore-poeta non esiste più. Restano, certo, alcune eccezioni, ma sono appunto eccezioni, e non si può parlare di un filone – anche solo resistenziale – che si definisce in alternativa alle prospettive dominanti. L'attore-poeta, che non a caso era stato definito l'utopia del teatro, è ormai niente di più che un esperimento tramontato. Eppure, proprio lo scadimento di questa direzione di ricerca, di questa consapevolezza estrema dell'attore come operatore culturale a tutto tondo, è segno dell'inevitabile degenerazione del teatro odierno. È come se il teatro avesse accantonato del tutto la possibilità stessa di emanciparsi. È qui necessario insistere nel

puntualizzare l'attore come il cardine dell'esperienza teatrale: mentre senza il regista, o senza l'autore del testo drammaturgico, il teatro si può fare lo stesso, senza l'attore non è possibile. L'attore è l'unica condizione di esistenza del teatro da cui non si può prescindere. A partire da questa semplicissima verità, le risoluzioni di coloro i quali hanno puntato a disalienare l'arte dell'attore, elaborandola come ricerca totale, si sono infrante sulla ferrea organizzazione dell'economia teatrale, bisognosa di un fare specialistico del tutto de-responsabilizzato non soltanto in campo culturale, ma anche nei confronti della stessa arte che si sta praticando. In tal senso, l'attore che serve è quello che potenzia in se stesso tutto ciò che può farlo accogliere benevolmente dal gusto pubblico. Il fenomeno è vistoso: mancano del tutto attori che scelgono di infrangere la lingua comune puntando sull'anti-rappresentazione, sulla rottura della dizione, sulla dissonanza. Attori, cioè, capaci di denunciare, col proprio lavoro di costruzione di una lingua altra, l'incapacità di smuovere creativamente il linguaggio delle strutture tramandate (che sono sempre, anche se ambigualmente, strutture di potere). Mentre in precedenza era ancora possibile scegliere tra una recitazione come veicolo di significati, perseguendo una sempre più precisa adesione tra il personaggio e la strumentazione attorale (gesto, voce, movimento), e una recitazione che puntava alla messa in dubbio delle funzioni del linguaggio attraverso processi di rottura dell'unità del segno, ad esempio esaltando la phoné, oggi l'unica strada percorribile, pena la semi-clandestinità, è quella che per l'appunto normalizza l'arte della recitazione. In ciò sta la sconfitta di Leo de Berardinis e della sua idea di attore-poeta. In ciò sta, forse, l'inascoltabilità della sua voce; e la sua assenza. In fondo, si mostra ciò che non ostacola il buon andamento degli affari.

Sesto ascolto: *Leo Re Incarna*.

Leo qui mescola *Hamlet* di Shakespeare, *La pioggia nel pineto* di D'Annunzio e lepidezze comico-sarcastiche alla Totò, secondo la sua inimitabile cifra di pastiches attoriali random, che

connotava allora spettacoli teatral-musicali come Leo de Berardinis Re (1981), Leo de Berardinis Re incarna (1981), Leo de Berardinis The King (1981)».

**LA VOCE FINITA.** La voce, che è la lacerazione d'ogni parola; il corpo, che è ciò che noi siamo e sappiamo; il senso, che è ciò che cerchiamo – questi tre momenti, nell'ora dell'ascolto, deflagrano infine nell'ascoltatore. E il segreto dell'attore, innescando la relazione, converge in me. Ed è la fine, perché significa scoprire, attraverso l'ascolto, che si è muti. Così, l'attore diventa lo specchio della mia ignoranza. Ma anche il principio di un nuovo sapere. Dunque, ogni tanto, per godere dell'incontro con una voce sorgiva, mi metto davanti ad un attore immaginario, a questo Leo De Berardinis fissato in nastro, e mi sforzo di perdermi tra le sue parole, attratto dal piacere del suo dire. Tutte le lingue, in Leo, diventano comprensibili, tutti i poemi fuori-escono dalla pagina, ogni parola si compromette con le stonature, ogni testo si paralizza. Solo l'attore può dire il detto e l'indicibile, anche se non sa nulla. Vaneggia davanti all'ascoltatore, ogni volta che l'ascoltatore lo vuole, prendendo a prestito personaggi dal camposanto dei testi, là dove sono sepolte le anime disabitate; Leo le visita col suo fiato e le fa sussultare. C'è solo Leo, davanti all'ascoltatore. Leo soltanto. Leo e l'ascoltatore che è lui. Pensateci: tolto l'attore, che resta del teatro? Pezzi di carta, eroi de-potenziati, ombre disegnate, maschere di fumo. È l'attore lo spettacolo. Il suo delirio è l'unica verità. Così, quando l'ascolto, sono in mano sua, e il suo vaneggiare sarà il mio castigo o la mia gioia immensa. La sua bocca, ora, qui, contiene tutto il mondo. Il mondo è la sua bocca, adesso. Da lì, da quella grotta generosa, nasce ogni tumulto e ogni silenzio, e ogni parola, lì dentro, attende di svanire in puro incidente sonoro. Ogni dire è disavventura del senso; non c'è didascalia o frase esatta che possa generare interpretazioni univoche: la voce ch'esce da quella bocca, da quella bocca-osteria, da quella bocca priva di dialogo, è l'esibizione che si nasconde, è il significato che si smonta, o - ancora meglio - è il se stesso che si smerda e, così facendo, si afferma

luminoso. Ecco cos'è ora Leo: un attore ridotto alla propria voce, che si rivolge al se stesso più intimo che qui ha le sembianze di un ascoltatore. Il teatro è questo corto-circuito: nella negazione dell'incontro si realizza una relazione libera, parlando a se stessi si parla a tutti, recitando per nessuno si esalta l'ascolto poetico. Non c'è copione che dia conforto. Non c'è sipario o popolo di Tebe che dia sicurezza. Non c'è morale, o rancore, né tanto meno rabbia, che giustifichi una tale auto-crudeltà. La voce pressa, nell'attore, con un'urgenza inspiegabile che il risultato è un furore meraviglioso, che non guarisce, ma trasforma. L'attore è il teatro, e la voce, quando si mette senza motivo apparente davanti all'ascoltatore, è il suo mondo. È il mondo, ma anche il suo rovescio. O meglio, è la differenza in atto, una sorta di evocazione d'altro mondo, senza recinti o tirannia. Non cerca gli applausi del popolo, e non vuole ottenere favori; non aspira ad animare le serate o i convegni. L'attore recita senza recitare. Quando si mette davanti all'ascoltatore non è per diventare Amleto o Edipo, non è per dare risposte, ma per amplificare ciò che di lui è il suo altro da sé. Il pubblico, l'unico pubblico possibile, è l'ascoltatore stesso, che è poi l'eco del suo stesso disordine e, allo stesso tempo, la causa del suo dire, qui, ora, perché questo ascoltatore è la prima causa di quelle parole, di quella voce ch'esce così, senza altro concetto da dire se non la stessa volontà di farlo, giacché l'ascoltatore, quello che l'attore ha davanti, è simultaneamente la causa e l'effetto della sua esibizione: nella scena dell'ascolto, l'ascoltatore è l'attore (e viceversa). Salvare il teatro dalla letteratura. Salvare l'attore dal regista. Salvare la recitazione dal servilismo. Attore non-attore, che si espone al di fuori di ogni palazzo, senza altro potere che il suo dire irriducibile, che non canta lodi o si spreca in chiacchiere; un attore che non comunica. Musicalità interiore. Ecco, la teatralità parlata, quella che invento quando mi metto ad ascoltare Leo de Berardinis, non ha altro motivo che fissarsi, sulla base del suono vocale, sottraendosi al gusto pubblico, perché ne ha abbastanza di ogni predicazione. È qui il fondo di tutto, in questa voce che ho davanti. È tutta qui la sostanza, in questo attore che, benché non sia

più corpo, trasforma la sua energia in esistenza umana, e che in un certo senso esiste di nuovo grazie al mio ascolto. Ed io ne ho bisogno. Ogni mattina, sbrigate le faccende quotidiane, mi sostanzio davanti a questo che è il mio ascolto fondamentale. Il suo dire, la sua voce, l'arte di cui è capace Leo De Berardinis, la sua stessa presenza-assenza, è legata alla materialità di questo oggetto della memoria, di questa registrazione dove tutto è reale, e dove il logorio del corpo di Leo, ormai solo laggiù, nell'abisso eterno, è l'unico capace di catturarmi veramente, di logorarmi e di conservarmi nel mentre si conserva esso stesso. Dunque la registrazione dell'ultimo spettacolo di Leo de Berardinis, di quel Past Eve and Adam's giunto per non so quale strada nel mio computer, è l'interiorità dell'attore che si rende nota: il suo essere presente all'ascoltatore, rendendolo partecipe del suo viaggio nella poesia e nella musica. In questo modo, la voce si svincola da ogni metafisica, da ogni valenza spirituale, da ogni idiozia idealista. La registrazione libera la voce di Leo da ogni fondamento che non sia materia tangibile, fiato o corpo meccanico che sia. La presenza dell'attore Leo de Berardinis, allora, la sua presenza in assenza, di voce senza corpo, svincolandosi da ogni presunta sacralità, diventa affermazione positiva di una verità elementare che ha nella materia la sua essenza. No, la voce dell'attore, davanti all'ascoltatore, non dice ciò che è altro da sé; dice solo e solamente se stessa come affermazione della sua presenza materiale, del suo sostanzarsi in materia sonora: memoria che resta di una ricerca unica, quella di un attore che ha cercato il nucleo originario della scena. Al di là di ogni stupida propaganda, e al di là di ogni falso rispetto per il testo o l'autore. La voce, quella sua voce effimera, appartiene al divenire, sempre irrisolto, della diserzione. Disertare da che? Dal teatro e dai suoi demoni, ma anche da ogni atto che ci costringe all'obbedienza; e soprattutto, a questo punto, disertare da me stesso trasformandomi, grazie all'ascolto della voce di Leo de Berardinis, in un altro diverso. L'ascolto è un'iniziazione.

[Settimo ascolto](#): *Dante, Inferno XXVI.*

## ALTRE ESPERIENZE TRA DISCORSO E CANTO

Quelle che seguono sono i frammenti audio di alcune esperienze che si rifanno, in modo del tutto personale, al percorso di realizzazione sonora della parola.

*Primo ascolto:*

[La scena della parola](#) di Mauricio Kagel (durata: 16 min)

Il primo brano è una composizione di Mauricio Kagel, *Sur Scène*, per attore, baritono e tre strumenti. Nella modulazione del parlato sono individuabili almeno cinque diversi modi, differenti uno dall'altro per volume, intensità, andamento, e con intenzionalità che vanno dal grottesco alla parlata professorale, ma anche con l'innesto di canti isolati, di sillabe o scarti di lingua. Come dice lo stesso Kagel, la parte vocale è scandita musicalmente, ma non è priva di elementi semantici; e infatti la declamazione dell'attore (Alfred Feussner) resta su un piano di comprensibilità. Il procedimento probabilmente allude all'alienazione dell'enunciazione quotidiana, priva del tutto di musica.

*Secondo ascolto:*

[La voce sporca](#) di Ekkehard Schall (durata: 19 min)

È straniamento ogni stranezza, ogni variazione di stile ... Così scrive l'attore Ekkehard Schall nel libro *La mia scuola di teatro*. E lo straniamento è davvero tutto in quella semplicità spiazzante. Lo straniamento nasce da un'impostazione culturale che guarda con sospetto alla linearità della comunicazione: punta cioè alla rottura della naturalità del discorso. È una sorta di rumore

stilizzato. Propongo l'ascolto di un esempio di recitazione straniata, con tanto di inserti di declamazione nella dimensione del canto, così come indica Brecht nei suoi scritti. Si tratta di una selezione di brani dove Ekkehard Schall si cimenta con lo stesso Brecht. È interessante notare come la voce di Schall non diventi mai una bella-voce (etera, sublime, consolante), ma conservi un fondamento brutale, come se l'attore volesse esibire la sua "origine corporale". Il timbro è sporco, graffiante, direi viscerale ...

*Terzo e quarto ascolto:*

Due performance d'attore su *Un pezzo di monologo* di Samuel Beckett

La [prima performance](#) è di Ronald Pickup; si nota chiaramente come la particolare lettura dell'attore aggiunga una dimensione ulteriore al testo, una dimensione direi musicale, qui sottolineata ulteriormente dal contrappunto di Robin Rimbaud (aka Scanner). Pickup sceglie la strada di una sorta di canto parlato che s-delimita la narrazione; è d'altra parte lo stesso Beckett a parlare chiaramente di una pièce al limite del teatro: da realizzarsi «senza drammatizzazione». Beckett riduce l'evento teatrale a «una voce che giunge dal buio»; come a dire: un teatro senza teatro ...

La [seconda performance](#) è di David Warrilow, tratta dalla pagina dedicata all'ascolto di opere di Beckett dell'archivio di Ubuweb. Il gesto vocale, in questo caso, porta dentro di sé ciò che la narrazione lascia intravedere, in particolare ricorrendo ad un espediente di tipo "umoristico", enfatizzando la sonorità del respiro e dell'affanno. La restituzione del testo avviene in una forma escrementizia della scrittura vocale.

*Quinto ascolto:*

un altro esempio di dizione non naturalistica. Il performer è Christoph Anders, mentre il brano è [Befreiung](#), composizione per recitante e ensemble di H. Goebbels (1989), con l'Ensemble Modern

e la voce di C. Anders. Durata: 14 min.

*Sesto ascolto:*

un altro esempio di voce che non si limita a rappresentare il testo, assecondandone scolasticamente il significato, ma che si fissa in dinamiche extra-ordinarie. Si tratta di un brano tratto [I persiani](#) di Eschilo (la parte del messaggero) letto da Vittorio Gassman (il brano, della durata di 6,41 min., è del 1962). Al di là della tipica enfasi di Gassman, è interessante seguire il tracciato vocale per fissarne le variazioni, se si vuole anche per paragonare questa narrazione orale alle modalità in voga nel cosiddetto “teatro di narrazione”, vera e proprio moda che tende, almeno per me, a impoverire le possibilità dell’azione vocale. L’esecuzione di Gassman, pur lasciando integro il significato, porta in primo piano la qualità ritmica della partitura.

*Settimo ascolto:*

[Rosenfest](#) (Fragment XXX) realizzato con la regia di Carlo Quartucci e con la voce recitante di Carla Tatò. Fu realizzato in vinile nel 1984, sulla base di una registrazione live all’Hebbel-Theater di Berlino, ed era accompagnato da un libretto di 156 pagine molto elegante. *Rosenfest* era una prima sintesi del grande progetto di Quartucci e Tatò sulla regina delle amazzoni, finalizzato a precisare i contorni della loro ricerca. Penthesilea – scrive lo stesso Quartucci – è una ossessione che permette di concretizzare una teoria del teatro. È così che nasce il “laboratorio internazionale di arti e linguaggi” che sfocia in questo disco, nato con il coinvolgimento di musicisti quali Giancarlo Schiaffini, Robert Ashley, "Blue" Gene Tyranny, Henning Christiansen. [La copia in mio possesso non è in ottime condizioni. Nel riversarla in digitale, ho cercato di pulire al meglio l’audio, almeno da renderlo testimonianza dell’importante - e poco valorizzato - lavoro di questi due artisti italiani]

*Ottavo ascolto:*

Tra le pieghe del teatro contemporaneo esistono attori che sono capaci di *sfinirsi* seguendo una strada seconda nettamente contraria alla creatività omologata. È il caso del lavoro appartato dell'attore Maurizio Boldrini, autore tra l'altro di due ottimi "manuali": *La voce recitante* e *Enciclopedia dell'attore finito* entrambi pubblicati presso Bulzoni. Propongo l'ascolto di due frammenti tratti dallo spettacolo *Robespierre*, su testo di Giovanni Prospero e con la fisarmonica di Daniela Papa (registrazione live, 2008).

[Primo brano](#) (durata: 5,32 min)

[Secondo brano](#) (durata 4,28 min)

*Nono ascolto:*

un esempio di pratica performativa dove canto e recitazione si compenetrano uno nell'altra. Si tratta di Marianne Pousseur, qui impegnata nell'esecuzione di *Dark Side* di Georges Aperghis. Le dinamiche della sua voce esplorano le possibilità sonore della lingua; è evidente però che il rapporto tra la parola e la voce non ha a che fare con l'opera o con il teatro di prosa tradizionali, ma è affrontato nel solco delle sperimentazioni che hanno puntato, almeno a partire dallo *Sprechgesang* di Schoenberg, ad amplificare le capacità emozionali della vocalità. La parola stessa, in bocca alla Pousseur, si arricchisce di una espressività che invita ad andare oltre le nostre abitudini d'ascolto. Una vocalità profetica.

**NEVIO GAMBULA.** Sono nato il 14 aprile 1961, in Sardegna. Abito a Verona dal 1999, dopo aver abitato per 32 anni a Torino. Ho lavorato come insegnante di sostegno dal 1981 al 1984. Nel biennio 84-86 ho frequentato la Scuola d'Arte Drammatica e diversi laboratori sulla vocalità, ultimo dei quali quello con Zygmunt Molik del Teatro Laboratorio di Grotovski. Dal 1985 al 1988 ho lavorato nel servizio didattico del Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli. Mi sono auto-prodotto diverse performances, sono transitato in qualche compagnia professionale e ho partecipato a qualche importante progetto, tra cui quello sulla Medea di Heiner Muller a Berlino. Nel 1989 il festival Differenti Sensazioni mi ha premiato con la produzione di uno spettacolo (Antigone, 1990), con cui ho svolto la mia prima tournée da attore. Dal 1989 al 1999 ho lavorato come educatore (con disabili, minori a rischio, senza dimora). Nel 1996 nasce il mio primo figlio (ora sono tre). Dal 1999 mi dedico prevalentemente al teatro, anche se per campare continuo a fare il consulente sulla progettazione di servizi educativi e assistenziali. Continuo a produrre spettacoli in proprio, oltre a condurre laboratori sulla recitazione, a scrivere e a pubblicare libri. Dal 2011 insegno recitazione presso la Scuola del Teatro Stabile di Verona.