

Lessici, immagini, figure

ALESSANDRO GHIGNOLI
Universidad de Málaga

Se per Jean-François Lyotard nel suo più che famoso saggio *La Condition postmoderne : Rapport sur le Savoir* (1979) l'avanguardia era la negazione del sogno e della fantasia che serviva al potere per imbavagliare le emozioni più vere dell'individuo, noi consideriamo invece che l'avanguardia pone in risalto l'opposizione ai luoghi tradizionali della lingua a favore di un territorio sociale del linguaggio. Autori del Gruppo 63 come Elio Pagliarani risaltarono questo presupposto tanto nella teoria come nella prassi poetica, l'avanguardia si realizzava così:

negando l'esistenza di luoghi poetici privilegiati, temi, contenuti, atteggiamenti, individuati all'origine dell'espressione, cioè nel linguaggio: negando quindi l'esistenza di un linguaggio poetico privilegiato. Allargando l'orizzonte, oltre cioè la battaglia contro una certa tradizione e/o con un certo modo di intendere la tradizione, la negazione si è specificata come contestazione.

Superando, quindi, i limiti imposti dalla tradizione, possiamo addentrarci nel testo, e qui intendiamo *testo* con valore semiologico, con una libertà interpretativa che, attraverso la scienza della significazione, cerca di interpretare le manifestazioni culturali che si diversificano a livelli differenti all'interno di esso.

Nel teatro d'avanguardia, pensiamo già al superamento della drammaturgia delle avanguardie storiche, l'andare oltre i limiti della tradizione diviene atto comune e progettazione di una costruzione teatrale, quello che a noi ci preme sottolineare nel nostro studio è come, non solo lo spazio, la scenografia, il gesto o in senso più ampio l'attitudine dell'attore e il suo corpo, ma come anche la voce, o per meglio dire le voci nel teatro d'avanguardia subiscono trasformazioni e dimensioni distinte e pluriforme che aiutano a costruire questo particolare teatro che potremmo definire «contro». Già Fortunato Depero con la sua *onomalingua* aveva avuto l'idea di strutturare un linguaggio di derivazione rumorista e onomatopeica, dalle parole in libertà marinettiane fino a quello che definirà come «verbalizzazione astratta»; la potenzialità espressiva della lingua fatta voce era ormai evidente, scriverà nel suo "L'onomalingua. Verbalizzazione astratta. Creazione Depero 1916": «L'onomalingua è un linguaggio poetico di comprensione universale per il quale non sono necessari traduttori.». Oppure potremmo verificare come anche nel teatro marinettiano, in particolare nelle opere sintetiche l'istante – aggiungeremmo, teatrale – sarà la trasformazione di uno spazio plurimo e ripetitivo. Queste prime mutazioni del teatro borghese in teatro d'avanguardia hanno dato vita a cambiamenti non solo sul piano visivo-strutturale dell'opera in sé, ma anche su quello vocale e sonoro. La nuova attitudine della sonorità nel teatro si faceva ormai evidente e diviene, se non parte fondamentale nelle avanguardie lungo il Novecento, per lo meno un elemento di importanza non secondaria nella attuazione spettacolare. Durante il canale di attraversamento verso la comprensione da parte dello spettatore, il segnale acustico è soggetto a interferenze che inducono il ricettore a uno sforzo alla ricerca di una udibilità chiara, il rumore fa così la sua presenza e si configura nella comprensibilità dell'attuazione.

L'idea sottointesa alla presenza della voce come elemento portante dell'agire teatrale, è di verificare le istanze di un silenzio, inteso in senso antropologico come visione del mondo strutturato mediante la irrispettosità della modernità con le sue apparecchiature tecnologiche e la comunicazione della nostra epoca incapace ad ammettere appunto il silenzio, visto spesso con paura e timore all'impossibilità della parola detta, recitata, suggerita; il silenzio avviene solo nell'ascolto, nello spazio dell'attesa, in attesa di una replica. Eppure non si può avere una parola senza un silenzio, una voce senza la sua assenza anteriore; da qui silenzio e sonorità sono un tutt'uno, sono la costruzione di uno spazio, sempre fugace, atto a una realizzazione scenica. Silenzio e voce sono un dialogo continuo, sono in un dialogo per affermare la possibilità di una messa in scena nella fugacità dell'istante.

Se consideriamo che il teatro, sia esso permanente o semplice costruzione provvisoria, è al contempo spazio visivo e sonoro, dobbiamo superare l'idea che la voce, nel suo scaturire emozioni e sensazioni all'interno dello spazio architettonico, non è unicamente traslazione di un messaggio verbale, vale a dire non è solo recitazione. Facile è ricordare come nell'antichità le parti vocali venivano accompagnate con strumenti musicali. Certo è che lungo la storia del teatro, pensiamo dal barocco al teatro drammatico, la sonorità non è stata quasi mai il principale elemento della realizzazione scenica. Sarà la costruzione della modernità, il passaggio dalla campagna alla città, l'entrata dei rumori, si pensi ancora ai futuristi, che nelle rappresentazioni iniziano ad apparire evidenti segnali di sonorità sia vocali come rumoristiche. Tutto questo farà non più solo da supporto alla rappresentazione, ma sarà uno degli aspetti che nel teatro in genere e soprattutto in quello d'avanguardia richiameranno l'attenzione degli autori, degli spettatori, degli attori, in pratica di chi si interessa e si occupa di teatro.

Non vogliamo dilungarci troppo sulla presenza sonora dello spettatore per non rischiare di fuoriuscire dal nostro studio, ma ci preme sottolineare come dal XVIII fino al XIX secolo, la presenza sonora degli spettatori era assai evidente. Una certa indisciplinazione, per così chiamarla, era di norma. Forse la quarta parete non la ruppero le avanguardie, ma fu costruita dal teatro borghese. Si potrebbe addirittura rileggere la fine della quarta parete in chiave nietzschiana come una sorta di salto genealogico tra un passato neanche troppo lontano e le avanguardie storiche. Ciò che cerchiamo di evidenziare è come all'interno del teatro voci, suoni, rumori, passi, risa e presenza umana in generale, sempre sono stati copartecipi della rappresentazione anche se nella quasi totalità dei casi non preparata previamente.

Per addentrarci adesso con maggiore intensità sugli aspetti più prettamente concernenti le sonorità vocali, non possiamo non sottolineare un accadimento che a volte, o addirittura spesso, passa inosservato: la voce, beninteso con la sua sonorità, crea uno spazio, una dimensione scenica. Non è possibile separare la voce dall'ambiente della rappresentazione; una voce che si determina anche mediante il corpo. Pensiamo al grido, al sussurro, al sospiro, alle risa, questi elementi vocali fanno parte di una corporeità dell'attore che è al contempo azione e processo drammaturgico.

Nel teatro dei secoli precedenti la voce era sempre intesa e vista in funzione comunicativa, vale a dire che la vocalità attoriale aveva diversi valori a cui sottostare: dalla parasintattica, trasmissione dell'enunciato; alla parasemantica, evidenziare il suo significato; fino alla pragmatica, l'attore doveva rafforzare l'intensità della frase o della parola in questione. Dal naturalismo questa processualità si fa meno evidente, l'intensità sonora della parola assume forme diverse rispetto al corpo; la parola non accompagna unicamente il gesto, l'atto corporale, ma diviene libera di essere pronunciata secondo altre modalità d'esecuzione.

Così il tono, il volume, l'intonazione sono parte veicolante nella scenificazione, assumono protagonismo, iniziano una nuova tappa. Non vogliamo estremizzare il nostro discorso, ma già nell'Opera in cui le frequenze sonore del canto arrivano a livelli di incomprendibilità della parola, di sensazione simile al grido, una «situazione prelinguistica» direbbe Adorno, erano presenti elementi di in-comprensibilità di una sintassi sonora stravolta dalle esigenze dell'attuazione in questione. Il grido ad esempio implica all'interno della *mise en scène* un alto grado di improvvisazione sonora che non significa mancanza di preparazione attoriale, ma che altresì prevede un attore con capacità di gestione della voce e del suo suono assai elevate. In definitiva una voce interpretativa che sappia pensare ed imprimere l'atto sonoro della parola nella sua specifica frequenza. Come ci ricorda Nicola Sani più prettamente in ambito musicale:

Si possono identificare tre tipi di modalità principali, che riguardano il modo di “pensare” la parola e sono l'uso della parola all'interno di un percorso testuale; l'uso della parola svincolata da qualsiasi collegamento testuale, ma con un proprio significato; l'uso della parola come evento sonoro a se stante, priva di significato. Vi sono naturalmente molti casi in cui tutte le tre modalità sono utilizzate all'interno di una composizione, particolarmente nei lavori in cui il materiale timbrico è costituito dalla voce.

Se accettiamo come vere le modalità di Sani, possiamo verificare come soprattutto l'ultimo elemento in cui la glossolalia diviene protagonista, nell'ambito del teatro d'avanguardia in generale degli anni Settanta in Italia e più tardi in Spagna, sia stata la forma più praticata. Se analizziamo una teatralità di quegli anni come quella del Gruppo Teatro Vasilicò, collettivo che Giuliano Vasilicò porterà sulle scene fin dalla fine degli anni Sessanta, noteremo come sarà un gruppo che centerà il suo sforzo, in senso scenico, su un Teatro-Immagine in cui la luce e il corpo sono i principali protagonisti della scena, anche se però in un teatro prettamente visivo, non si potrà fare a meno dell'elemento sonoro. In *Amleto* del 1971, Giuliano Vasilicò utilizza il grido terrifico sugli sguardi e nelle voci bloccate delle vittime che corrono sulla scena da più parti. In questo caso l'idea immaginifica del regista è quella del «despota innalzato sulla massa urlante delle vittime [che] acquisisce così un risalto statuario», in pratica in questo caso abbiamo una costruzione dell'immagine mediante la utilizzazione di una voce che inizialmente non è portatrice di significati verbali, ma in realtà compone una visibilità scenica piena di significati, nel caso di Vasilicò di tipo soprattutto politico esibita da un'idea viva con una voce stimolata e stritolata dagli accadimenti; interessante ci sembra una affermazione dello stesso attore e regista emiliano del 1977: «La parola, nel senso di dialogo, di battuta è una componente fondamentale del mio teatro, essa, in fase di creazione, affiora tuttavia sempre per ultima». Ecco, questo piccolo frammento ci dimostra che, anche per quei gruppi teatrali in cui l'elemento visivo è il fattore primordiale, la sonorità vocale, la parola in sé diviene sempre una questione di costruzione della rappresentazione scenica, anche se «ultima» come nel caso di Vasilicò, è parte del pensare la messa in scena, in definitiva c'è una sorta di impossibilità di fuoriuscire dalla pronuncia della parola. Ne *L'uomo di Babilonia* del 1974, ad esempio, immersi in sonorità di carattere quasi fantascientifiche ed elettroniche si scaglia da una violenza della scena un grido parimenti aggressivo atto ad aggiungere all'emozione scenica una scarica dionisiaca di nietzschiana memoria, si veda *La nascita della tragedia* o si pensi all'idea di una wagneriana *Gesamtkunstwerk* tutti recuperi in realtà della tragedia greca, che chissà escludendo qualche spettatore già avezzo a una certa mimesi visivo-sonora, creò una immagine dell'atto scenico se non completamente nuova, almeno sì originale in chi assisteva alla trasposizione di una incapacità di dare una significazione di una parola che si trasmutava in grido. La sorpresa, la *ostranenie* avrebbero

detto i formalisti russi, provocava un insieme di spettacolo che da prevelantemente visivo si transfigurava, anche se in pochi momenti temporali, in un effetto di un inspiegabile percezione, perché no di tipo primitivo, della scena. Lo stesso Giuseppe Bartolucci ne *La scrittura scenica* del 1968, inneggiava a una decostruzione, o forse meglio a un ripensamento delle attuazioni conosciute fino ad allora; l'importanza di ri-costruire l'agire scenico passava ovviamente dal testo, dallo spazio, dalla luce, dal corpo e per ultimo, ancora una volta, dal suono di cui la voce ne è parte integrante. In ambito spagnolo non possiamo non ricordare a un drammaturgo come Romero Esteo, in cui la specificità rituale e cerimoniosa, la unione di un linguaggio che cerca in quello popolare l'essenza di una visione colta della lingua, si propone come un teatro fatto di un linguaggio infranto e destrutturato. Se pensiamo a un'opera come *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* (1971) opera che «se construye a través de unos seres dementes y de las frases incoherentes que repiten, de los sonidos y silencios, conformando un espectáculo de raíz ritual que busca ser símbolo y denuncia de una atmósfera de podredumbre, opresión y miseria.», non possiamo non notare l'aspetto caotico che descrive la messa in scena, caos derivato, sì da una gestualità con caratteristiche vicine al grottesco, ma anche da una oralità in cui la sua matrice sonora attua sulla conoscenza attraverso la socializzazione del suono, per arrivare a un'unione tra soggetti attivi e passivi dello spazio teatrale. Questi elementi ci riportano all'idea vichiana della natura creativa del linguaggio, l'origine della creazione è di tipo intuitivo e fantastico che Romero Esteo pare compiere a più riprese nelle sue opere teatrali.

Come abbiamo potuto verificare, riflessioni, idee sulla posizione sonora della voce, anche se ripetiamo in maniera minore ad altri aspetti del fare teatro, è presente e occupa uno spazio di interesse generalizzato tra i drammaturghi d'avanguardia della seconda metà del Novecento sia in Spagna come in Italia. La voce diviene, non solo portatrice di significati e significanti, ma è al contempo atto estetico, l'estremizzazione dell'estensione vocale per arrivare al grido diviene semantizzazione di un messaggio, unione di un'espressione che trasforma in modo totale l'idea finale della visione ma anche dell'ascolto da parte dello spettatore. Se pensiamo con Umberto Eco nell' "Appendice" al suo *Opera aperta* (1962), notiamo che per avere un:

messaggio estetico non basta che si verifichi una ambiguità a livello della forma del contenuto – dove, nel gioco di scambi metonimici, si attuano le sostituzioni metaforiche che obbligano a vedere il sistema semantico in modo diverso, e in modo diverso il mondo che esso coordina. Occorre anche che avvengano alterazioni nell'ordine della forma dell'espressione, e alterazioni tali che il destinatario, mentre avverte un mutamento nella forma del contenuto, sia anche obbligato a ritornare al messaggio stesso, come entità fisica, per osservare le alterazioni della forma dell'espressione, riconoscendo una sorta di solidarietà tra l'alterazione verificatesi nel contenuto e quella verificatesi nell'espressione.

Questo «ritorno» di cui ci parla Eco, nella nostra situazione, fa della messa in scena un atto comunicativo che non implica nel caso dell'avanguardia una impossibilità di decodificazione dei messaggi. Il fatto che l'articolazione della voce possa passare da un suono, diciamo comprensibile a uno che invece risulta solo rumore o glossolalia per arrivare al grido, alla distorsione vocale, non significa che non siamo dentro la significazione del testo. La pluralità di suoni vocali, la sua stessa protoformità sonora aggiunge togliendo, non siamo in grado di capire chi ne è portatore, in pratica abbiamo un corpo che non è più definibile mediante la sua voce. Il corpo quindi si trasforma, diviene unicamente presenza, maschera sonora, elemento mimico per eccellenza. Allora la voce, nelle sue più che molteplici trasformazioni, ri-costruisce il senso di una corporeità attoriale, vogliamo dire che qualsiasi traccia antropologica assume un carattere diverso, l'etnia,

l'età, il sesso, esistono, ci sono, ma subiscono una alterazione; la in-comprensione quindi non è più nella parola distorta o gridata, ma passa e include una gestualità, racchiude l'agire corporale, il suo movimento, il suo stare sul palcoscenico. Da qui l'importanza, forse troppo volte sottesca, della voce e delle sue trasformazioni, o per meglio dire transcodificazioni. La perdita delle caratteristiche corporali che si attuano attraverso il grido, non possono però non riscoprire la visibilità della attuazione, delle esigenze che corpo, scena, luce, regia, hanno con la voce. Pensiamo al lavoro teatrale di Memé Perlini, altro drammaturgo e attore degli anni Settanta che fa incidere fondamentalmente il suo discorso scenico sul corpo, la luce, l'immagine in genere, vedremo però come nell'opera *Tarzan* del 1974:

I personaggi che si succedono in scena non comunicano tra loro e l'unico contatto sono i momenti di scontro e di lotta. La violenza esibita o semplicemente suggerita serpeggia in tutto lo spettacolo e ne costituisce il filo conduttore: grida di orrore, richiami disperati di aiuto in scena e fuori campo.

Quelle «grida» sono una sorta di ipotiposi attoriale, vale a dire che creano oltre alla sonorità una immagine che rimanda lo spettatore a una propria, individuale ri-costruzione scenica percepibile e avvicinabile anche mediante gli studi della Gestalt. Anche nell'opera drammatica di Fernando Arrabal, soprattutto dopo i suoi inizi, vale a dire nel periodo del suo contatto con la cultura francese degli anni Cinquanta e Sessanta con la conoscenza di André Breton e l'amicizia con Roland Topor e Alejandro Jodorowski, noteremo una trasformazione del suo teatro. Questo cambiamento è assai visibile in certe opere come in *El arquitecto y el emperador de Asiria*, pièce vicina al *teatro pánico*, in cui nel subconscio di certi personaggi si intrecciano dialoghi che costruiscono comunicazioni di tipo irrazionali in cui la voce con le sue tonalità porterà a un «lenguaje de carácter absurdo y surrealista a través del que se expresan las realidades sadomasoquistas, incestuosas, sacrílegas, qua la obra nos presenta y que tan cercana están al teatro de la crueldad.».

La tensione corpo, o meglio linguaggio del corpo e voce è presente nel pensiero di un tipo di teatro d'avanguardia; superate le avanguardie storiche, che non significa allontanate bensì fatte proprie certe priorità ad esempio di matrice futurista durante gli anni Sessanta, il teatro d'avanguardia in Italia e poi in Spagna, ma non solo, non può non rigenerarsi se non anche attraverso la voce, che come abbiamo potuto verificare si crea da una sua quasi completa assenza in scena, si veda ad esempio il caso del teatro di Mario Ricci o di Giancarlo Nanni capostipiti di un Teatro-Immagine, fino a una utilizzazione estrema della voce per la costruzione di una interpretazione non narrativa ma della narrazione intesa in senso semiologico come forma di argomentazione travestita che fa da correlato alla messa in scena. La voce che frammenta la parola in fonemi, monosillabi, in singhiozzi, in gemiti provoca la creazione di un sistema atto a generare suoni-visioni. Se facciamo nostre le parole di Antonio Prete mutate da Paul Valéry e sostituiamo all'idea di parola poetica quella di parola teatrale, concordiamo con il suo dire: «L'esitazione del verso tra suono e senso finisce con l'istituire una reciprocità tra eguali: il suono non cancella il senso, il senso dimette la sua pretesa di egemonia sul suono. Un'esitazione che, osservata nell'orizzonte del linguaggio, disegna una equidistanza». Nel leggere una attuazione teatrale, intesa nel rapporto corpo/voce, non possiamo non vedervi una continuità di forme, una tensione che si appropria dello spazio scenico in una prospettiva tra «eguali». In senso bachtiniano, ed è qui implicita la relazione di un atto bilaterale della voce con il suo intorno performativo, si determina la giustapposizione della sua sonorità con gli elementi considerati – giustamente? ci verrebbe da dire – esterni. Lo spazio, la fisicità corporale, la luce e di quant'altro è fatto il teatro, sono in stretta relazione con la voce – dal silenzio al grido – con una voce che imprime il suo

grado di comprensibilità o meno di un linguaggio, fattore da non trascurare se vogliamo oggi in chiave diacronica cercare nel teatro d'avanguardia della metà del secolo scorso, un appoggio per determinare l'importanza di una maggiore attenzione in questo senso. Se la complicità comunicativa con lo spettatore nel teatro era ben evidenziata da Luigi Pirandello nei suoi *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925), quando illustrava la reale mancanza di vicinanza affettiva con il mezzo cinematografico, già che lo schermo come dice la parola stessa, schermo, allontana, rende impossibile la vitalità del corpo dello e con lo spettatore, là dove invece nel teatro questo ancora avviene, siamo così d'accordo con l'idea benjaminiana de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* quando Benjamin sostiene che: «La prestazione artistica dell'interprete teatrale viene presentata *definitivamente* al pubblico da lui stesso in prima persona, la prestazione artistica dell'attore cinematografico viene invece presentata attraverso un'apparecchiatura»; questa idea di vicinanza teatrale ci permette di affermare che il raggiungimento di un maggiore livello di empatia scenica passa anche attraverso la vocalità nelle sue più svariate accezioni. Secondo Giovanni Nencioni nel suo saggio *Di scritto e di parlato* (1983) l'oralità è definibile nella lingua in varie strutture come: a) parlato-parlato, un dialogo faccia a faccia; b) parlato-recitato, un monologo dell'attore ; c) parlato-recitando, una riproduzione di un copione teatrale o cinematografico; d) parlato-scritto, una scrittura atta a essere letta; a noi per il nostro studio interessa soprattutto il punto /c/, in cui la dipendenza con il testo scritto è sì rilevante, ma non è completa né assoluta. L'attore d'avanguardia che si ritrova a riprodurre un testo che dalla scrittura passa all'oralità scenica, si trova di fronte a una scelta di come affrontare la sua sonorità sul palcoscenico; le modalità sono molteplici, le variazioni foniche permettono approcci diversi e difformi; insomma la scelta si complica, il regista dà dei suggerimenti, delle indicazioni, ma poi, se il corpo è abituato a una sua possessione da parte dell'attore, la vocalità, pensiamo all'estremo grido, non è abituata a rimanere ingabbiata in schermature più proprie di un cantante lirico. La voce così nel suo affermarsi non può che creare un attimo evanescente, dissolvente e non afferrabile, tutto ciò rende il lavoro dell'attore di una complessità aggiuntiva ed estrema. Interessante in quest'ottica recuperare la produzione di Leo De Bernardis e Perla Peregallo nelle loro opere più prettamente avanguardistiche in cui la degradazione umana, la solitudine dell'individuo incapace di una vera comunicazione esterna porta a una serie di gestualità sconnesse e a veri e propri vaniloqui in cui la perdita di coerenza del linguaggio verbale segna, chissà in una maniera plurilinguisticamente dantesca, la fine di una lingua che si rifà a una cultura d'élite o marginale. Siamo così di fronte al limite della comunicazione che in periodi successivi, più precisamente intorno agli anni Ottanta, vedono il totale superamento delle avanguardie storiche; non si ha più la necessità di una distruzione, sempre nietzschianamente creatrice, o di una frammentazione di stampo temporale, interessante in questo senso sarebbe far appello al cronotopo bachtiniano, ma si ha la necessità invece di rivedere o ridenunciare il linguaggio in una finalità espressiva e comunicativa. Un autore valenziano José Sanchis Sinisterra, farà del linguaggio interrotto, di frasi senza una fine, di dialoghi ambigui e mancanti di una chiarificazione logica del discorso, uno dei protagonisti delle sue opere. Silenzi irrazionali e voci incongruenti sono elementi tipici del suo teatro chissà elementi più vicini alla sperimentazione che alla vera e propria avanguardia, Pérez-Rasilla considera che: «estas posibilidades del lenguaje constituye uno de los aspectos más interesantes de la obra de Sanchis Sinisterra.».

Un collettivo assai interessante di anni Ottanta è il gruppo di base torinese CCC CNC NCN ma che in realtà era formato da artisti di varia natura e di diversi paesi. La musica, la performance, il videomaker, e come no il teatro fondamentalmente caratterizzato da una forte carica sperimentale saranno il lavoro su cui si cimenteranno i componenti del gruppo. I CCC CNC NCN costruiscono spettacoli in cui il pubblico è completamente coinvolto creando così una massa scenica difforme e superando una quarta parete oramai anacronistica. La presenza sonora in generale e la vocalità estremizzata da idee che riguardano una contrastività fattuale con la società a loro coeva, porta a far sentire la voce nel suo grido fino a momenti di allucinanti passaggi, di dolore e di orrore verso un modello di vita creato nel cosiddetto benessere; il loro primo disco si chiamerà *Suicidio modo d'uso* (1989) che riprende il titolo del libro di Claude Guillon e Yves Le Bonniec, testo censurato in Italia come «lesivo del comune senso della morale», non a caso si legge tra le pagine che «la democrazia è il potere degli altri». Questo attacco frontale ai modelli imposti, ricordiamo che baseranno la loro costruzione ideologica sul situazionismo di stampo debordiano, costruirà delle scene in cui gli attori non avranno una identità riconoscibile, il volto sarà nullificato da maschere antigas e da passamontagna, creeranno anche l'impossibilità allo spettatore, che come dicevamo era completamente coinvolto nella messa in atto della scena, di capire e di percepire da dove venivano proferiti certi gemiti, grida e distorsioni vocali, creando con una maggiore impronta di *détournement* l'incapacità e la confusione ricettiva dell'essere umano all'interno dello spazio teatrale che diveniva simulacro di mondo e al contempo rappresentazione di una società oppressiva e indecifrabile. Scriveva Guy Debord nel suo *La Société du Spectacle* (1967) e precisamente nel paragrafo 157: «Questo vissuto individuale della vita quotidiana separata resta senza linguaggio, senza concetto, senza accesso critico al proprio passato, il quale non si trova consegnato da nessuna parte. Non si comunica.». Se allora, recuperando Giambattista Vico quando ci ricorda che la poesia non nasce come atto razionale ma da un «divino furore», questo furore vichianamente inteso si traduce in ambito teatrale anche in una vocalità che si genera da una memoria del corpo, da un'immaginazione della mente, da un'intuizione del sentire dell'individuo, da un insieme di storie del pensiero umano e attoriale a creare desiderio, pietà, rabbia, stupore, dramma divenuto azione. In Catalogna, nascerà verso la fine degli anni Settanta La Fura dels Baus. Il loro miglior momento, dal nostro punto di vista, sarà lungo tutti gli Ottanta fino al 1992 quando saranno chiamati ad aprire i giochi olimpici di Barcellona, possiamo considerare quella data come la fine della prima parte del loro teatro più diretto e incisivo. Dicevamo, che La Fura dels Baus, sarà molto vicina alla concezione dello spazio e della rappresentazione corporale dei loro coetanei torinesi CCC CNC NCN, basti ricordare le performance *Accions* (1983), o *Suz/O/Suz* (1985), anche se l'opera *Øbs* è dell'anno 2000, l'impatto visivo-sonoro sarà ancora notevole. Certi richiami alle avanguardie teatrali degli anni Settanta sono evidenti, il *Wiener Aktionismus* sarà uno di quelli; corpi ai limiti della trasfigurazione umana, accompagnati da grida strazianti e dilananti colpiscono lo spettatore coinvolto, forse suo malgrado per i più inesperti verso questa tipologia di teatro, nella messa in scena e nel percorso della realizzazione che avviene anche attraverso corpi-massa, suoni, rumori e grida degli astanti rinchiusi, per così dire, nello spettacolo. Difficile è non ricordare le serate futuriste che coinvolgevano, allora, l'ignaro comodo spettatore in attesa di un facile e digeribile teatro borghese. Certo è che nelle operazioni teatrali de La Fura dels Baus, la messa a nudo di una società sempre più disumana, idea ripresa coscientemente o meno da Marx, in cui la quasi totale maggioranza degli esseri umani è sfruttata e utilizzata come oggetti o come cavalli da tiro, è sfacciatamente plausibile. La verità storica borghese della realtà è messa in crisi da un caos spettacolare che non è altro che lo specchio delle caratteristiche principali del mondo capitalistico, ingiustizie, disuguaglianze, dispostismo, interessi particolari che vengono riprodotti in un grido di allarme e di sopravvivenza per, paradossalmente, riordinarlo in un processo oggettivo di un

mondo in una sorta di *Bildungsprozess* hegeliano dell'individuo, nel nostro caso attoriale. Non c'è più censura, testo mutilato, l'idea freudiana di un sintomo nevrotico è palesato e attuato tutto dentro il grido, l'urlo di insofferenza di una vita passata si concretizza nelle articolazioni linguistiche che non permettono comprensibilità se non nei simboli d'espressività decodificabile solo nell'attuazione come ripresa di una vita controllata e organizzata da terzi. Così La Fura dels Baus impone una emancipazione dall'oppressione, anche culturale e storica, per una praxis umana che risalti lo smascheramento di presunte oggettività sociali. L'attuazione non è altro quindi che la crisi, in senso etimologico di giudizio e di scelta, di una contraddizione di un presunto benessere spacciato come verità inappellabile. I giovani performer dell'epoca sanno o intuiscono il deleterio cammino di un neocapitalismo avanzato, in quel percorso gettano grida di possibili ricostruzioni vitali convertite in utopie e ucronie, a mostrare l'agghiacciante alienazione di un mondo preparato alla propria decapitazione esperenziale più intima e collettiva.

Volgendo lo sguardo in senso marxiano al fatto che ciò che io sono non viene determinato dall'individualità, l'alterazione massima della voce che si configura nel grido rimanda a una *Ursezene*, a una scena primaria freudiana in cui la percezione è il suo «significato» del momento, per arrivare solo poi a un pur minimo grado di comprensibilità. Il grido angosciato di un soggetto che non può vivere la comprensione nelle sue circostanze contemporanee viene così soffocato dalla sua spinta interiore, dal suo demone interno. Questa riduzione dell'individualità adottata dal capitalismo, porta in scena la scarnificazione della parola; la parola non basterà più, non può solo essere recitata, vale a dire pronunciata e mercificata, bensì deve essere strappata dal suo silenzio, dal suo suono modulato secondo i dettami delle regole sociali, la parola deve essere trasformata, alienata dal suo significato, ridotta a una dimensione di senso ulteriore e straniante, deve contenere passione e forza, allontanamento dalle regole funzionali a una comunicazione tendenzialmente atta all'intendimento mutuo.

Per una competenza sonora della lingua nel teatro d'avanguardia, al suo approccio comunicativo, deve essere percepita in senso sequenziale e non per stadi. Solo così potremmo ricercarne i suoi valori, gli interessi connessi a una dimensione sensoriale dello e nello spazio scenico in cui si esplicita la voce in tutte le sue modalità espressive in un teatro che non può non essere anche oggi alla luce delle trasformazioni di una società in piena crisi di modernità, protagonista degli accadimenti e rigeneratore di un processo di individualità sempre più nascoste, non nella massa, ma dietro tecnologie antidescrittive. La voce, parte forse effimera del corpo, è uno dei risultati della presenza, dello stare, dell'esserci dell'individuo sia nella rappresentazione scenica che in quel «gran teatro del mondo» di calderoniana memoria.

Bibliografia

BARILLI, R., GUGLIELMI, A. (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano, 1976.

BARTOLUCCI, G., *La scrittura scenica*, Lerici, Roma, 1968.

BARRAJÓN MUÑOZ, J. M., "Nieva, Arrabal y el teatro de vanguardia", in HUERTA CALVO, J. (dir.), *Historia del teatro español. II Del siglo XVIII a la época actual*, DOMÉNECH RICO, F., PERAL VEGA, E. (coord.), Gredos, Madrid, 2003, pp. 2821-2853.

CANSINOS-ASSENS, R., 1924, “Un concepto de teatro”, in REBOLLO CALZADA, M., 2004, *Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1930*, Universidad de Alcalá, 2004, Alcalá de Henares, pp. 44-77.

CCC CNC NCN, *Suicidio modo d'uso LP*, Nautilus, Torino, 1989.

DAVICO BONINO, G. (a cura di), *Manifesti Futuristi*, Bur, Milano, 2009.

DEBORD, G., *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano, (1967) 1997.

DEPERO, F., *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, a cura di LISTA, G., Abscondita, Milano, 2012.

ECO, U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, (1962) 2009.

GARCÍA LORCA, F., *El público. El sueño de la vida*, edición de MONEGAL, A., Alianza, Madrid, (1936) 2009.

GHIGNOLI, A., “La traducción teatral o la endiádis de un texto. Una reflexión comparativa”, *Mutatis Mutandis*, vol. 6, n° 2, 2013, pp. 321-330.

–, *La palabra ilusa. Transcodificaciones de vanguardia en Italia*, Comares, Granada, 2014.

–, *La traducción humanística. Reflexiones teóricas*, Comares, Granada, 2015.

–, “La lengua performativa de Llanos Gómez Menéndez: entre poesía y teatro”, *Poéticas*, vol. 3, 2016, pp. 85-99.

–, “El discurso lingüístico de la imagen en la poesía uruguaya”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 800, 2017, pp. 54-71.

GHIGNOLI, A., GÓMEZ MENÉNDEZ, LI. (dir.), *Futurismo. La explosión de la vanguardia*, Vaso Roto, Madrid, 2011.

GÓMEZ MENÉNDEZ, LI., *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la modernidad*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2008.

–, *Arco voltaico*, Amargord, Madrid, 2014.

GÓMEZ TORRES, A. M., “Historia de una recepción teatral: Los estrenos de *El público*, de Federico García Lorca”, *Revista de Literatura*, LIX, n° 118, 1997, pp. 505-519.

LA FURA DELS BAUS, *Accions. Alteració física d'un espai CD*, Línea Alternativa, Alcalá de Henares, 1997.

LYTORD, J.-F., *La Condition postmoderne : Rapport sur le Savoir*, Minuit, Paris, 1979.

MANCINELLI, L., *Il messaggio razionale dell'avanguardia*, Einaudi, Torino, 1978.

MOLINARI, C., *Storia del teatro*, Laterza, Roma-Bari, (1996) 2011.

NENCIONI, G., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna, 1983.

- OLIVA, C., *Teatro español del siglo XX*, Síntesis, Madrid, 2004.
- ONG, W., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, (1982) 2009.
- PAGLIARIANI, E., “Per una definizione dell’avanguardia”, in BARILLI, R., GUGLIELMI A. (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 338-343.
- PÉREZ-RASILLA, E., “El teatro desde 1975”, in HUERTA CALVO, J. (dir.), *Historia del teatro español. II Del siglo XVIII a la época actual*, DOMÉNECH RICO, F., PERAL VEGA, E. (coord.), Gredos, Madrid, 2003, pp. 2855-2883.
- , “Prólogo”, in GÓMEZ MENÉNDEZ, LI., *Arco voltaico*, Amargord, Madrid, 2014, pp. 13-17.
- PRETE, A., *Il demone dell’analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*, Feltrinelli, Milano, 1986.
- ROMERA PINTOR, I., SIRERA, J. LI. (eds.), *Relación entre los teatros español e italiano: Siglo XVI-XX. Actas del Simposio Internacional celebrado en València (21-22 noviembre 2005)*, Universitat de València, València, 2006.
- SANI, N., “Il pensiero sonoro della parola”, *Anterem*, n° 63, 2001, pp. 34-37.
- SINISI, S., *Dalla parte dell’occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma, 1983.