



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in Musicologia

**Vocalità e attorialità nel teatro postdrammatico.
Il caso di Demetrio Stratos e di Babilonia Teatri**

Relatore: Prof.ssa Michela Garda

Tesi di laurea di:

Angelo Virzi

Correlatore: Prof. Davide Cioffrese

Matricola 545553

Anno accademico 2024-2025

INDICE

Indice delle figure	3
1 INTRODUZIONE	5
2 METODOLOGIA.....	9
2.1 Il percorso.....	11
2.2 Soglia.....	14
2.3 Svolta performativa	18
3 STATO DEGLI STUDI.....	25
3.1 Teatrologia.....	27
3.2 Postdrammatico	40
3.3 Drammaturgie influenti	49
3.4 Performativo.....	59
4 DEMETRIO STRATOS	65
4.1 Beat generation.....	67
4.2 Area	68
4.3 Cage e Artaud.....	70
4.4 Mesostics	71
4.4.1 Analisi dei Mesostics	73
4.4.2 Test scientifici sulle capacità vocali di Stratos	75
4.4.3 Mesostic 1 [1 di 8]	82
4.4.4 Mesostic 9 [2 di 8]	84
4.4.5 Mesostic 11 [3 di 8]	85
4.4.6 Mesostic 11 [3 di 8]	86
4.4.7 Mesostic 44 [8 di 8]	87
4.5 Pour en finir avec le jugement de dieu	91
4.5.1 Cramps, Artaud, Stratos.....	91
4.5.2 Attorialità Stratos.....	94
4.5.3 Grana della voce	97
4.5.4 Invisibilità dei processi muscolari	97
4.5.5 Rumore	98
4.6 Attorialità di Stratos	103
4.6.1 Attorialità.....	107
4.6.2 Narrazione di sé	108
4.6.3 Soglia: Occidente / Oriente.....	109
4.6.4 Un'interpretazione turneriana	111
5 BABILONIA TEATRI	113
5.1 Abracadabra.....	121
5.2 Foresto	127

5.2.1	Quando la lingua cambia, cosa cambia?	131
5.2.2	Il passaggio di lingua modificherà tempo della scena e qualità del gesto?	132
5.2.3	La LIS è trattata come lingua autonoma o come traduzione?	133
5.2.4	Un'analogia tra teoria cibernetica e pratica teatrale	134
5.2.5	Il passaggio di codice produce una percezione di soglia?	135
5.2.6	Musica di Frison	136
5.2.7	A chi sembra rivolgersi ogni codice? Testo, parole, gesti, musica	139
5.2.8	I codici convergono o restano paralleli?	140
5.2.9	Matrici percettive dello spettacolo	140
5.2.10	Processo di bisociazione	141
5.2.1	In che punto la lingua smette di rappresentare e inizia ad accadere?	142
6	CONCLUSIONI	143
7	BIBLIOGRAFIA	145
8	APPENDICE.....	155

Indice delle figure

Figura 1 - Bozzetto di Demetrio Stratos su: diplofonie, triplofonie.....	12
Figura 2 - Scala di Penrose.....	59
Figura 3 - Fibbia di Demetrio Stratos	68
Figura 4 - Mesostic n. 1. Partitura posseduta da Demetrio Stratos con annotazioni.	74
Figura 5 - Scala colorimetrica delle intensità.....	77
Figura 6 - Mesostic n. 1 – overview sonogramma. Qui il testo è stato sovrainpresso.	80
Figura 7 - Sonogramma di diplofonia. Stratos, Mesostic n. 11 (v. par. 4.4.6).	88
Figura 8 - Stratos in Artaud, Pour en finir avec le jugement de dieu.....	91
Figura 9 - Disegno grafico di Demetrio Stratos, 0 tzitziras o mitziras.....	92
Figura 10 - Pour en finir avec le jugement de dieu. Manoscritto riduzione di Stratos.....	93
Figura 11 - Demetrio Stratos, A. Artaud, Pour en finir avec le jugement de dieu.	94
Figura 12 - Babilonia Teatri, Abracadabra: il Mago Scimemi.....	122
Figura 13 - Le corrispondenti metà strappate della stessa carta nelle mie mani.	123
Figura 14 - Frontalità e unisono. Castellani e Raimondi in Abracadabra.	124
Figura 15 - Frison, Bongioanni e Castellani nel Foresto al Teatro Florida (FI), 2026.....	127
Figura 16 - Palcoscenico del Teatro Cantiere Florida (FI).....	130
Figura 17 - Frison, Bongioanni e Castellani sulla scena del Foresto.	132
Figura 18 - Bongioanni in scena nel Foresto.	133
Figura 19 - Schema di regolatore della macchina a vapore.	134
Figura 20 - Frison nel Foresto.....	137
Figura 21 - Una figura musicale eseguita da Giovanni Frison nel Foresto.....	138
Figura 22 - Catellani in scena nel Foresto.....	139
Figura 23 - Jonh Cage, Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham. 1971. Partitura.	157
Figura 24 - Mesostic n. 1. [1 di 8].....	158
Figura 25 - Mesostic n. 9. [2 di 8].....	159
Figura 26 - Mesostic n. 11. [3 di 8].....	160
Figura 27 - Mesostic n. 13. [4 di 8].....	161
Figura 28 - Mesostic n. 19. [5 di 8].....	162
Figura 29 - Mesostic n. 25. [6 di 8].....	163
Figura 30 - Mesostic n. 28. [7 di 8].....	164
Figura 31 - Mesostic n. 44. [8 di 8].....	165
Figura 32 - Sezione frontale della laringe.	174

1 INTRODUZIONE

Una performer vocale nel corso di un'intervista condotta da me in ambito etnomusicologico alcuni anni fa, mi aveva comunicato l'esperienza fatta negli anni Novanta a Pontedera nel laboratorio teatrale del Workcenter di Jerzy Grotowsky.¹ Questa esperienza aveva rappresentato per lei un presupposto nell'intrapresa della sua successiva attività artistica. Matilde Politi – così si chiama l'artista – proviene dal laboratorio dell'attore i cui principi erano stati definiti da Grotowski.²

Non pare privo di legittimità l'impiego dell'affermazione di quella esperienza per porre un primo interrogativo: se dall'incontro tra il teatro – come quello di Grotowski – e il gesto vocale sia possibile indagare i processi soggiacenti al transito dall'un versante all'altro, e se siano del tutto casuali o provvisti di intenzionalità.

Fuori dal contesto della conoscenza diretta dell'interlocutrice, l'enunciazione di questa esperienza può proiettare l'impulso in un'altra dimensione, pubblica e indiretta. Attraverso la maturazione di un retroterra sensoriale procurato dal vivo della «specifica materialità dello spettacolo»³ nel seguire le performance di Matilde Politi, è sorta l'idea volta a modellizzare questa visione sotto un filtro utile ad interpretare la sperimentazione vocale mediatizzata di Demetrio Stratos e la più recente drammaturgia di Babilonia Teatri. Tutto ciò con lo scopo di testare la ricaduta di risultati funzionali alle domande e riflettere sul secondo Novecento dal momento con cui l'avanzare del teatro postdrammatico ha mostrato con tutta evidenza i segni della rottura con il teatro drammatico.

¹ VIRZI', ANGELO. «Una cantante folk palermitana: Matilde Politi». Tesi di laurea triennale, Dipartimento di Musicologia, UniPV, Cremona, 2023..

² *Ibid.*, p. 26: «La mia formazione proviene da quella dell'attore con le modalità che erano state in qualche modo individuate da Grotowski intorno a dei principi di utilizzazione del corpo, di lavoro con il corpo, che includevano anche il canto. Quindi il canto nasce da questa maniera di essere pronti fisicamente e cantare con tutto il corpo e non soltanto con una parte».

³ FISCHER-LICHTE, ERIKA. *Estetica del performativo*. Roma: Carocci, 2014, p. 134.

Queste prime ipotesi prospettano un campo di indagine su un fenomeno di trasporto di esperienze e – insieme – di trasformazione delle stesse entro vocalità e attorialità⁴ che sarà esplorato con opportune metodiche.

Si prospetta, dunque, la caratterizzazione di un processo che coniuga pratiche di diversa estrazione e provenienza. Questo profilo, tuttavia, all'origine mal si presta all'assunzione di una postura di osservazione improntata su un'ottica unidirezionale, inadeguata a esplorare compiutamente tipo e qualità delle attività aventi qualità performativa. Alcuni studi degli ambiti teatrologici e musicologici hanno certamente sensibilizzato la loro attenzione gli uni verso gli altri dalle proprie autonome posizioni, come è accaduto per l'azione teatrale connessa al trattamento della voce⁵ e di converso per la vocalità in relazione agli aspetti teatrali nella performance⁶. Allo stato dell'arte non risulta, tuttavia, un lavoro che risponda efficacemente all'intreccio di domande proposte. Si pone, pertanto, l'ipotesi della qualificazione di uno spazio intermedio, assimilabile a una soglia che, a seconda del contesto, potrebbe mostrarsi attraverso diversi caratteri di liminalità.

Muovendo dalle considerazioni di Richard Schechner sul punto in cui ammette che «il lavoro artistico preveda un periodo di preparazione e di prova» non può trascurarsi quanto egli stesso pacificamente riconosce che cioè «anche la vita quotidiana coinvolge anni di preparazione e di pratica, di apprendimento di specifiche *tranche* comportamentali» che consentono «di calibrare il proprio ruolo esistenziale a seconda delle circostanze personali e sociali». ⁷ Questa dimensione liminale designa potenzialmente un cambiamento, sia quando questo cambiamento si verifichi spontaneamente, sia quando il cambiamento sia suscettibile di essere procurato da un atto volontario. Allora la ricerca, a partire da questa evenienza, può volgere al rilievo e all'individuazione di una processualità elevabile, se del caso, a rango di paradigma.

Un assetto della ricerca consiste nel posizionare il punto di osservazione proprio sulla linea di frontiera dove si incontrano, da un lato, le esigenze dell'azione teatrale e, dall'altro, quelle della vocalità. In quest'ultima, particolare attenzione viene data al recupero della primordialità perduta nell'esperienza del canto; nell'azione teatrale,

⁴ SCHECHNER, RICHARD. *Introduzione ai Performance Studies*. Imola: Cue Press, 2018, p. 144.

⁵ KARANTONIS, PAMELA, FRANCESCA PLACANICA, ANNE SIVUOJA-KAUPPALA, e PIETER VERSTRAETE. *Cathy Berberian. Pioneer of Contemporary Vocality*. Surrey, England: Ashgate, 2014.

⁶ PETRUZZIELLO, MAURO. *Perché di te farò un canto*. Roma: Bulzoni, 2018.

⁷ SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., p. 72.

invece, l'accento è posto sulla risemantizzazione di parole, ottenuta attraverso l'invenzione di nuove lingue poetiche. La ricerca ha come obiettivo, in altri termini, di slatentizzare un processo attivo che si forma nel transito dall'esperienza del teatro delle azioni fisiche alla performance delle tecniche vocali e viceversa come accade nel caso non infrequente di artisti che accedano a nuove pratiche provenendo da altre formazioni di base.

La ricerca restituirà una più chiara comprensione della permeabilità della dimensione liminare esistente tra teatro delle azioni fisiche e vocalità contribuendo a definire una nozione compatibile con le discipline teatrologiche e musicologiche.

La generalizzazione della prospettiva necessita di un'indagine preordinata sull'oggetto della ricerca unitamente al vaglio degli studi disseminati nei territori delle due discipline. La domanda, infatti, si proietta in un universo di pratiche performative, tra le quali sussistono elementi di affinità. Nel capitolo che segue presenterò i criteri metodologici assunti alla base della ricerca. Un secondo capitolo è dedicato allo stato dell'arte limitatamente alle occorrenze del pensiero di alcune figure eminenti negli studi sul teatro e sull'estetica: Antonin Artaud, Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte. La fase analitica concluderà la ricerca applicata su una selezione di tre casi studio, di cui due di Demetrio Stratos e uno di Babilonia Teatri.

La musica si declina in voce-musica⁸ o voce-strumento allorché si alimenta delle tecniche vocali estese come nella sperimentazione di Demetrio Stratos. Se nelle performance di Demetrio Stratos la voce si emancipa dal linguaggio per farsi azione fisica e gesto incarnato, diversamente, in Babilonia Teatri la ricerca sul piano delle tecniche vocali, affronta lo stesso nodo critico nel rapporto tra voce, linguaggio e presenza spostandolo, tuttavia, dal terreno della sperimentazione sonora a quello della parola esposta come azione scenica.

⁸ FINTER, HELGA. «La voce atopica: presenza dell'assenza». In *Drammaturgie sonore*, a cura di Valentina Valentini, Roma: Bulzoni, 2012, pp. 341-362 (346). Alcuni autori adottano la locuzione "voce-strumento". Per quanto attiene a questo attributo "strumento" non si può, però, non tenere conto del punto di vista della studiosa tedesca Helga Finter sulla voce: «Antonin Artaud l'aveva esplorata in un esperimento che lo ha condotto al cuore della follia. Ma questo esperimento gli diede anche l'opportunità di ricrearsi, di proiettarsi in un nuovo corpo vocale inaudito. La voce può quindi essere concepita come *atopica*. È sensibile e fisica, prodotta da un corpo, ma allo stesso tempo non del tutto controllata e dominabile da esso, la voce è solo parzialmente controllabile. Dipendendo al contempo dal fisico e dallo psichico, oscilla tra corpo e linguaggio, senza ridursi completamente a uno dei due poli. Questo stato *tra-due* della voce, che lo psicoanalista Guy Rosolato aveva sottolineato già dal 1967, implica che la voce possa proiettare uno spazio sonoro delimitato da questi due poli. La voce è *intermediaria*, non è un media, non è uno strumento, non è un semplice organo».

Focalizzando l'attenzione su Demetrio Stratos, mi concentrerò su due sue performance e cioè:

- i *Mesostics* di John Cage;
- *Pour en finir avec le jugement de dieu* di Antonin Artaud.

Per quanto riguarda Babilonia Teatri, le osservazioni riguarderanno le messe in scena di:

- *Abracadabra*;
- *Foresto*.

2 METODOLOGIA

Il fenomeno del trasporto di esperienze dall'attorialità alla vocalità fornito dall'esperienza di Matilde Politi e la sua descrizione nella linearità testuale degli eventi – come *narrazione di sé*⁹ – non preclude che questa dinamica presentata per antecedenti e conseguenti possa diffusamente accadere in campi dove, con inversione di polarità o reciprocità, possano osservarsi analoghe processualità.¹⁰ Il semplice testo di una intervista mi stimola, come detto, a proiettare il “modello” comportamentale a un livello ‘altro’, senza pregiudizio di lettura e interpretazione, per esempio, in ragione di criteri di auto-similarità, pur in presenza di tensioni fronteggianti fra poli opposti, che è come dire: l’aver luogo dei creativi corto circuiti.

Gioverà partire, da un lato, dall’esame – in linea teorica – delle esperienze del teatro del secondo Novecento, Jerzy Grotowski¹¹ e, dall’altro, di esperienze collocabili nell’ambito della vocalità in Demetrio Stratos che ha lasciato una straordinaria raccolta di esecuzioni sotto la coinvolgente influenza di John Cage e Antonin Artaud.

Le peculiarità dei due distinti ambiti – teatro e voce – si innestano nelle funzioni di manifestazione umane connesse al respiro con i suoni che scaturiscono fondamentalmente da fisicità ed essenza della corporeità;¹² quei suoni, in altre parole, producibili con la materia impalpabile che attraverso l’interazione del sistema respiratorio, laringeo con il contributo della componente risonanziale passa dal proprio spazio interiore a quello esteriore.¹³

Nel Novecento si annoverano alcune sperimentazioni che, tralasciando i canoni del bel canto e quelle convenzioni attive nei rapporti sociali che con il parlato regolano la comunicazione del mondo civilizzato, hanno destinato la loro attenzione al recupero

⁹ DEMETRIO, DUCCIO. *Raccontarsi: l'autobiografia come cura di sé*. Milano: Raffaello Cortina, 1996.

¹⁰ Simmetria: teatro *della* voce; Polarità: teatro *contro* la voce; reciprocità: teatro *con* la voce. La migrazione di interessi degli artisti fra settori, qualunque siano, sono frequentemente osservabili negli itinerari di arte performativa.

¹¹ GROTOWSKI, JERZY. *Per un teatro povero*. Roma: Bulzoni, 1970.

¹² RICHARDS, THOMAS. *Al lavoro con Grotowski*. Milano: Ubilibri, 1993, p. 88.

¹³ FUSSI, FRANCO, ANGELO FERNANDO GALEANO, e VALENTINA CAVAZZUTI. *Vocologia artistica. La consapevolezza del canto*. Milano: Volontè, 2024, p. 261.

delle risorse della voce.¹⁴ Queste risorse sono rimaste confinate, secondo alcune critiche osservazioni dello stesso Demetrio Stratos,¹⁵ nella lallazione degli infanti allo stadio che precede l'apprendimento del linguaggio o rimaste giacenti – perché completamente rigettate nel dominio dell'inconscio – nelle manifestazioni arcaiche emergenti dal profondo del sé, quali urla e grida emesse nell'esercizio della lotta o dei riti sacrificali.

Ogni manifestazione vocale, ogni parola, ogni suono prodotto dalla voce umana, nasce e si sviluppa grazie alla complessa interazione dei sistemi corporei: il respiro, la laringe, le cavità di risonanza e la muscolatura. Senza il corpo, la voce non avrebbe né sostanza né forma, poiché è proprio attraverso la materia vivente che la vocalità prende vita. Questa connessione, spesso data per scontata, è centrale nel teatro e nelle arti performative contemporanee, dove il recupero della vocalità prelinguistica implica una riscoperta della corporeità come fonte e veicolo di espressione.

In un certo momento, come sottolineato da Mauro Petruzzello, sulla scena di Grotowski si sono affacciati numerosi suoni generati esclusivamente dalla voce degli attori, riportando così la vocalità alla sua dimensione concreta e corporea, come «borbottii, singulti, urla arrochite». Quando queste manifestazioni vocali vengono organizzate in strutture più elaborate, le voci riescono a imitare animali o fenomeni naturali, sprigionando una forza quasi arcana e spontanea, capace di evocare «densità sonora del mondo».¹⁶

¹⁴ Cfr. ELIAS, NORBERT. *Il processo di civilizzazione*. Bologna: Il Mulino, 1982. Fischer-Lichte sintetizza il lavoro di Elias con questo commento: «ha descritto il processo di civilizzazione anche come un processo di progressiva astrazione, nel quale la distanza dell'uomo dal proprio corpo, e dal corpo degli altri uomini, diventa sempre più estesa», in FISCHER-LICHTE, *Estetica del performativo*, cit., p. 163.

¹⁵ GIARDINAZZO, FRANCESCO. *La culla di Dioniso: Storie musicali del passato prossimo*. Genova-Milano: Marietti, 2009, p. 76. L'esperienza della paternità per Stratos è significativa perché attraverso lo studio della lallazione della figlia Anastassia scopre che «il bambino perde il suono per organizzare la parola». Ed anche: LAINO, ANDREA. *Demetrio Stratos: Il teatro della voce*. Milano: Casanova e Chianura, 2009, p. 9. Questa osservazione di Stratos sarà fondamentale per la sua poetica.

¹⁶ PETRUZZIELLO, cit., p. 40. Ma anche: «Jerzy Grotowski: alla ricerca di un'altra voce per il teatro. L'approccio di Jerzy Grotowski al registro sonoro dei suoi spettacoli avviene secondo una doppia meccanica di sottrazione e addizione: se, nel corso degli anni, il regista polacco elimina progressivamente fonti sonore esterne alla scena, finendo per affidarsi esclusivamente alla vocalità degli attori, allo stesso tempo si apre a stimoli e suggestioni provenienti da diverse culture per costruire il paradigma vocale dei suoi spettacoli e gli esercizi dedicati al lavoro degli attori». *ibid.*, p. 37.

2.1 Il percorso

La dimensione fluttuante delle esperienze concernenti una pratica attorale evolutasi come performance vocale non abilita, è vero, la generalizzazione di una immediata e diretta relazione di causalità temporale. Nulla impedisce, per ipotesi, che quando esistano dislocati in separate occasioni tra interposti lunghi intervalli, essi possano pacificamente leggersi in relazione di sincronia. Alla luce di questa opportunità, emerge ancor più la necessità di adottare un approccio investigativo flessibile. L'indagine, allora, viene a fondarsi su un'operazione che, mettendo in relazione le esperienze del teatro delle azioni fisiche e quelle della performance vocale, istituisca un nuovo spazio di convergenza in cui gesto e suono si configurino come articolazioni di una medesima energia performativa. Tale correlazione apre a una prospettiva di studio in cui la voce diviene "corpo", e il corpo "voce", secondo una logica di reciprocità organica in cui "corpo" e "voce" non si pongano come elementi gerarchizzati ma come fattori complementari di una stessa dinamica. In questo contesto, il teatro di cui mi concentro trova il suo fulcro di interesse nel momento di uscita di scena del teatro drammatico e nella confluenza nella lezione di «arte come veicolo» così come definita da Jerzy Grotowski.¹⁷

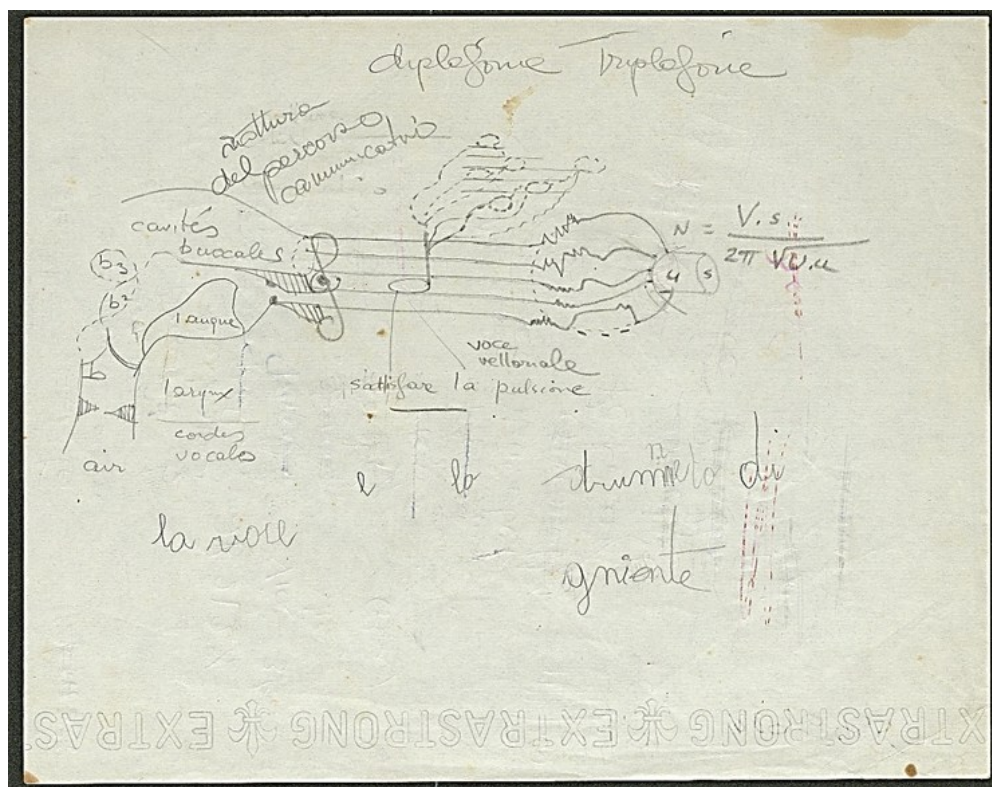
Per rendere più chiaro il quadro concettuale, l'individuazione dei termini che meglio definiscono il campo di indagine si canalizzerà su: svolta performativa, liminalità, teatro postdrammatico, vocalità, attorialità. Il momento della raccolta delle inferenze si concentrerà elettivamente sui nodi di confluenza dei modelli interpretativi assunti, il che potrebbe voler dire in altri termini, per via delle loro concatenazioni, fare la mappa di fenomeni rizomatici. Il procedimento della ricerca non è configurabile come singolo vettore¹⁸ bensì come un sistema complesso che trova riscontro in un dettaglio

¹⁷«Teatro è un termine astratto, per diventare concreto ha bisogno di un veicolo. Il veicolo più forte in ogni forma di teatro è l'essere umano. Questo individuo, l'essere umano, è sempre un'incognita. Ed è una necessità assoluta che da qualche parte esistano le condizioni eccezionali in cui questo strano essere sconosciuto - l'attore - possa essere esplorato.» BROOK, PETER. «Grotowski, l'arte come veicolo (1987)». In *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2008, pp. 22-24 (22).

¹⁸ Vedi bozzetto di Stratos tratto dalle carte dell'Archivio Stratos e anche l'interpretazione grafica dello stesso, in EL HAOULI, JANETE. *Demetrio Stratos: Alla ricerca della voce-musica*. Milano: Auditorium, 1999, p. 83. Anche a voler considerare la proprietà di indipendenza della direzione di una grandezza in un corpo isotropo, benché esso risponda in modo uguale in tutte le direzioni in cui viene sollecitato, pur tuttavia questo modello preso dalla meccanica razionale appare ugualmente insufficiente a rappresentare la dinamica cui intendo riferirmi nell'ambito della mia applicazione.

tratto da un manoscritto di Demetrio Stratos in cui la «voce vettoriale» si ‘apre’ in diplofonie o triplofonie. Pur nella sua grandezza miniaturiale, questo schizzo riveste, tuttavia, una emblematica funzione strutturale.

Figura 1 - Bozzetto di Demetrio Stratos su: diplofonie, triplofonie



Fonte: Archivio Stratos (Malagola, Ravenna)

In questa prospettiva liminale, è utile richiamare la visione proposta da Richard Schechner secondo cui «ogni comportamento, evento e azione possono essere studiati come una performance». Tra tanti dei suoi argomenti a sostegno di tale affermazione quello sviluppato intorno al ruolo delle carte geografiche dall’Età moderna ad oggi è particolarmente efficace. Come sottolinea Schechner:

produrre la mappa piatta di una terra rotonda significa sacrificare comunque un’idea accurata dal punto di vista formale. Se anche la Proiezione di Peters sembra innaturale, allora diventa giocoforza utile comprendere come la Proiezione Mercatore - e ogni altra mappa - sia una performance. [...] gli autori delle nuove mappe rispondono a esigenze precise di rappresentazione. Interpretare le mappe in questo modo, significa visualizzarle come una performance.¹⁹

¹⁹ SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., p. 92.

La riflessione di Schechner appare convincente alla luce del confronto che egli fa tra la rappresentazione cartografica di Mercatore (1569), che rispondeva a precise esigenze degli operatori del XVI sec,²⁰ e quella contemporanea di Arno Peters (1973)²¹. In epoca recente, il dibattito tra utilità tecnica fondata sull'eurocentrismo ed equità geografica registra con palmare evidenza che ogni mappa è una scelta; che in sostanza «i confini nazionali sono diventati estremamente permeabili, sia per le popolazioni sia per le informazioni e le idee».²² Da questa trasformazione consegue che le mappe più recenti non possono essere tracciate secondo i criteri tradizionali, poiché ciò che dovrebbe essere rappresentato non è solo un insieme di territori bensì un «network di relazioni». In altre parole, secondo Schechner, significherebbe tentare di mappare frattali e sequenze di numeri che cambiano continuamente forma e valore. Muovendo da ciò, Schechner incalza rimarcando come la nozione di immutabilità sia stata messa in crisi almeno dal 1927, quando Werner Heisenberg propose il «principio di indeterminazione» – da cui l'«effetto Heisenberg»²³ – per effetto del quale – conclude – un sistema complesso risulta non fotografabile con una semplice istantanea, esistendo il rischio formulato dallo stesso fisico tedesco che «la misurazione di un evento cambi l'evento stesso».

La nozione mutuata da Heisenberg torna senz'altro utile all'approccio richiesto nella mia ricerca, poiché rappresenta una pista evolutiva rispetto ai preordinati criteri del determinismo classico – secondo cui tutto è calcolabile – verso una visione della realtà che combini il rigore probabilistico con la semplicità applicativa dei metodi classici. In questo modo, appare condivisibile la nuova premessa: che la natura non permette di conoscere con esattezza tutte le proprietà di un sistema simultaneamente.

Il multiforme approccio suggerito da Schechner attinge a un'ampia varietà di discipline tra cui «arti performative, scienze sociali, studi femministi, *gender studies*, storia, psicanalisi, teoria queer, semiotica, etologia, cibernetica, teoria e cultura dei media, *cultural studies*», e comincia per sua stessa asserzione «dove il più limitato

²⁰ *ibid.*, p. 96. Le mappe di Mercatore erano costruite con esigenze di rappresentazione ad uso «dei marinai, dei mercanti, dei militari e dei colonialisti dell'Europa occidentale», Quel mondo non esiste più, ammesso che sia mai esistito davvero (va ricordato che ai tempi di Mercatore le nazioni europee erano frequentemente in guerra per il controllo territoriale).

²¹ https://libropiuweb.mondadorieducation.it/media/libropiu/contenuti/978882983853_canali_wikisussi-4/978882983854/02_geo/99/099planisferi.pdf (consultato il 18/02/2026).

²² SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., 96.

²³ *Ivi.* Werner Heisenberg (1901-76) fisico tedesco, vincitore del Premio Nobel per la Fisica nel 1932 per la formulazione della meccanica quantistica che è collegata al principio di indeterminazione.

dominio delle altre discipline termina». È profittevole, quindi, pensare a un'indagine interdisciplinare tra teatrologia e musicologia che non si sviluppi secondo sole relazioni di causa-effetto, ma attraverso una struttura non lineare, dinamica, e reticolare che si presta bene ad analizzare spazi intermedi, zone di contaminazione, e fenomeni complessi in cui le discipline si intercettano in modi non riducibili a mere sequenze logiche o storiche.

Ritenendo sconveniente l'assunzione di relazioni tra vocalità e teatralità secondo un modello assiale o vettoriale, intravedo una via produttiva nel riferirle a un campo rizomatico di tensioni e connessioni in cui le pratiche analizzate non si dispongano lungo un continuum lineare, ma si attivino in configurazioni variabili, talora convergenti, talora disallineate, le cui differenze costituiscono esse stesse un dato conoscitivo. Mi soccorre in ciò un altro modello, quello rizomatico, elaborato da Deleuze e Guattari di struttura reticolare, non gerarchica e non lineare ispirata alla botanica.²⁴ Esso si contrappone al modello dell'albero, tipico del pensiero occidentale fondato su radici uniche, tronchi e ramificazioni ordinate. Il modello rizomatico ha, inoltre, il pregio di includere nella sua struttura "organica" nodi del tutto funzionali nei processi di soglia.²⁵

2.2 Soglia

Mi soffermo, ora, a riflettere sul concetto di soglia. La prima accezione di soglia, la più comune, la trovo nel glossario delle opere edili dove con essa viene inteso il «passaggio materiale» da uno spazio funzionale a un altro.²⁶ Quando la soglia sottolinea un cambiamento di stato come l'accesso alla casa, alla scuola, alla piscina, al tribunale, al carcere, alla chiesa, a un luogo sacro, essa viene associata a un passaggio rituale o di

²⁴ P.es.: radici come quelle del bambù o del tarassaco.

²⁵ DELEUZE, GILLES, e FÉLIX GUATTARI. *Mille piani: Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Castelvechi, 2010, p. 60: «Molta gente ha un albero piantato nella testa, ma il cervello stesso è più erba che albero»; *ibid.*, p. 61: «L'albero o la radice ispirano un'immagine triste del pensiero che imita il molteplice a partire da un'unità superiore, di centro o di segmento. Infatti, se si considera l'insieme rami-radici, il tronco assume il ruolo di segmento opposto per uno dei sottoinsiemi percorsi dal basso in alto: un tale segmento sarà un «dipolo di collegamento», per differenza dai «dipoli-unità» che formano i raggi emananti da un solo centro».

²⁶ Essa viene ornata di un portale architettonico più o meno decorato in rapporto alla distinzione formale attribuita agli spazi contrastanti. Quando la soglia viene dilatata in uno spazio di accumulo allora tende ad assumere valore più simbolico che materico, divenendo spazio di attesa o di trasformazione. Penso ancora ad interconnessioni meccaniche come i giunti tra membrature artificiali; oppure viceversa ad altre membrane organiche come la pleura, il peritoneo, gli scudi protettivi, i biofilm; quella classe di elementi funzionali che consentono il movimento reciproco, cioè, tra organi contigui.

valenza psicologica. La soglia, in senso esteso, la posso notare ovunque la natura o la tecnica provvedano a soddisfare requisiti di correlazione tra elementi contigui.²⁷

La soglia, nella funzione di demarcazione delle differenze intrinseche ai processi di cambiamento, non avendo forma geometrica, non può che assumere carattere *adimensionale*. Ne consegue, perciò, in pieno accordo con Deleuze e Guattari, che laddove avvenga una «deteritorializzazione», ovverossia una decostruzione della linearità in favore di modi aperti in opposizione a modelli gerarchici e lineari del pensiero tradizionale, si sia in presenza di un fattore rizomatico. Proprio partendo da questa visione della soglia come spazio di transizione e destabilizzazione, volgo lo sguardo all'aspetto esperienziale che si manifesta in tali processi.

Fischer-Lichte introduce la sua tesi di «svolta performativa» a partire dal caso pregnante della performance *Lips of Thomas* di Marina Abramović.²⁸ A fianco dell'analisi incontrovertibile della studiosa che argomenta largamente e densamente intorno al processo performativo, intendo citare, incidentalmente, un episodio descritto dall'architetto norvegese Christian Norberg-Schultz.²⁹ Egli scrive di un americano nato in Germania il quale desiderava rivedere la casa dove era cresciuto allorché, visitando la natia Berlino alla fine della Seconda guerra mondiale, rimase smarrito e si sentì destabilizzato perché sul luogo dove era edificata la sua casa, questa non esisteva più. Poi all'improvviso, abbassando lo sguardo, riconoscendo la tipica pavimentazione del marciapiede fatta di quelle pietre su cui aveva giocato da bambino, provò una forte emozione “come se” avesse realmente fatto ritorno a casa. Questo fatto, circoscritto ad un fenomeno di natura percettiva dove nell'esperienza di soglia l'attività mnemonica collide con l'inibente realtà di fatto, genera nel soggetto un effetto di destabilizzazione che tenta di strapparli dalle sue certezze.³⁰ Ecco, in questo caso mi pare evidente come l'esperienza individuale possa indurre stati di smarrimento e di rinegoziazione del rapporto con lo spazio e gli eventi. Quel che, qui, rileva è il tipo di fenomeno che sopravviene quando si fa esperienza di soglia. È decisivo riflettere sull'istante in cui l'americano scorge il dettaglio del pavimento per riallacciarmi all'esperienza estetica

²⁷ Per la nozione di “passaggio materiale” e una esauriente analisi dei procedimenti applicati ai riti di passaggio da un luogo a un altro, cfr. VAN GENNEP, ARNOLD. *I riti di passaggio*. Trad. it. di Maria Luisa Remotti. Torino: Bollati Boringhieri, 1981, p. 15. Ed. orig.: *Les rites de passage*, Émile Nourry, Paris, 1909.

²⁸ MARINA ABRAMOVIĆ, *Lips of Thomas (Thomas Lips)*. Innsbruck, 24 settembre 1975

²⁹ NORBERG-SCHULTZ, CHRISTIAN. *Genius loci*. Milano: Electa, 1979, p. 21.

³⁰ LEHMANN, HANS-THIES. *Il teatro postdrammatico*. Trad. it. di Sonia Antinori. Imola: Cue Press, 2019, p. 113. Ed. orig.: *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999.

dello spettatore del teatro contemporaneo. Come sottolinea Lehmann, «se si tratti di realtà o di finzione, è da questa ambiguità che scaturisce l'effetto teatrale e con esso l'effetto sulla coscienza».³¹

In questo senso, la soglia si configura come uno snodo percettivo dove si incontrano passato e presente, memoria e realtà. Il senso di spaesamento si trasforma in un processo di consapevolezza dove il soggetto viene chiamato a confrontarsi con l'ambiguità tra ciò che è stato e ciò che è, tra il ricordo e l'impatto della realtà. In altre parole, l'esperienza si manifesta nell'accezione di atto performativo che mette in gioco il significato in modo nuovo.

Non è l'apparizione del reale in quanto tale a connotare l'estetica del teatro postdrammatico, ma il suo uso autoriflessivo. Questo carattere di autoreferenzialità è ciò che permette di pensare valore, luogo, significato dell'extra-estetico all'interno dell'estetico e quindi lo slittamento di questo concetto.³²

Proprio come accade nella scena teatrale postdrammatica, il soggetto si ritrova a negoziare il senso di ciò che vive, scoprendo una pluralità di interpretazioni e percorsi emotivi che non si limitano a una sola verità. Il teatro postdrammatico, dunque, non si limita a mostrare il reale, ma invita a riflettere su come la realtà venga costruita, percepita e interpretata dagli spettatori, facendo emergere quella dimensione che coinvolge direttamente la coscienza e la sensibilità di chi assiste. Una problematica centrale del teatro postdrammatico, cioè la dissoluzione del confine tradizionale tra finzione scenica e realtà, viene chiarita da Lehmann nel mostrare come questa oscillazione investa non solo la forma dello spettacolo, ma soprattutto la posizione dello spettatore, chiamato a rinegoziare continuamente il proprio ruolo e le proprie certezze percettive.³³ Lo spettatore si trova così immerso in un processo dinamico, dove la soglia tra reale e immaginario diventa il terreno fertile per una nuova esperienza estetica, un viaggio, cioè, che non offre punti fermi, ma invita a esplorare, a interrogarsi e a lasciarsi trasformare dalla complessità dell'evento teatrale.

³¹ *Ibid.*, p. 106: «Il reale è stato sempre escluso sia esteticamente che concettualmente dal teatro e ciononostante vi è inevitabilmente connesso. [...] Di questa paura e desiderio del teatro, dell'irruzione del reale nel gioco scenico abitualmente si parla solo nel caso di errori imbarazzanti, raccontati attraverso aneddoti e barzellette, il cui approfondimento sotto questo punto di vista sarebbe di qualche interesse. Il teatro è una pratica che più di altre spinge a comprendere che: Non esistono confini stabiliti tra gli ambiti estetici ed extra-estetici».

³² *Ibid.*, p. 107-108.

³³ *Ibid.*, p. 108-109.

Il ruolo dello spettatore nel teatro postdrammatico definito da Lehmann, attrae su di sé la formulazione di un criterio metodologico fondamentale per la ricerca teatrale contemporanea, segnando il passaggio da una ricezione passiva – basata sulla rappresentazione e l'immedesimazione – a una compartecipazione attiva e sensoriale.

Una provocatoria ridefinizione del ruolo dello spettatore trova una sponda, invece, nel pensiero De Marinis che, nel suo approfondimento, stigmatizza l'uso della quarta parete a partire dalla sua funzione di «scudo protettivo» tra attore e pubblico.³⁴ La ridefinizione della quarta parete, peraltro, come sottolineano Alonge e Perrelli, si inserisce nell'ampio contesto delle rivoluzioni novecentesche dello spazio scenico grazie alle nuove possibilità illuminotecniche offerte dall'introduzione della luce elettrica.³⁵ In questa incursione nello spazio teatrale, non tralascio di osservare in linea con Alonge e Perrelli, che la cosiddetta «quinta rivoluzione»,³⁶ prestando allo spettacolo fuori dai teatri all'italiana il riuso di destinazioni d'uso le più differenti, ha favorito la valorizzazione dello spazio teatrale come *spazio di relazione e di esperienza* anche con una diversa collocazione attori-spettatori e di conseguenza con una nuova e diversa fruizione da parte dello spettatore. Il ruolo dello spettatore viene incorporato nel processo di scrittura scenica ed è spesso, perciò, invitato a muoversi, interagire o prendere decisioni che influenzano la performance.

In questa breve disamina sull'uso dello spazio teatrale è irrinunciabile la menzione delle innovazioni introdotte da Grotowski³⁷ al Teatr Laboratorium, dove con la collaborazione dell'architetto Gurawski compì una rivoluzione che fa ancora oggi scuola nelle «sperimentazioni sull'organizzazione dello spazio, sempre diverso per ogni spettacolo», rivoluzione culminante con la «liquidazione del palcoscenico e platea come spazi separati».³⁸

L'architetto Gurawski spiega che:

³⁴ DE MARINIS, MARCO. *Capire il teatro: Lineamenti di una nuova teatrologia*. Roma: Bulzoni, 2008, p. 267.

³⁵ ALONGE, ROBERTO, e FRANCO PERRELLI. *Storia del teatro e dello spettacolo*. Novara: De Agostini, 2019, p. 387. Dove viene rimessa in discussione la struttura tradizionale dell'edificio teatrale, e quindi la relazione spettacolo-spettatore.

³⁶ *Ivi*. Gli stessi autori non tralasciano di osservare che «Una parte non secondaria delle esperienze più originali del teatro contemporaneo si è svolta, per necessità e/o per scelta, fuori dagli edifici canonici, in capannoni industriali, magazzini, garage, soffitte, scantinati, palestre, chiese sconsacrate, abitazioni private, oltre che in spazi all'aperto».

³⁷ CAMPO, ANTONIO. *Grotowski e la ricezione: lo spettatore*. Festival FILTE Bahia, Bahia: Repertório, Salvador, 2013, pp. 102-111 (104). Dopo alcuni tentativi iniziali di composizioni spaziali che Grotowski considera poco precisi, egli ricorda come si sia messo in un cammino «alla conquista dello spazio» grazie all'incontro con l'architetto Jerzy Gurawski, nel 1960, con il quale collaborerà per cinque anni (quindi dallo spettacolo *Sakuntala* fino al *Principe Costante*).

³⁸ *Ivi*.

Ciò che fecero fu il superamento del semicerchio nel quale gli spettatori erano stati fino ad allora confinati, per allargare lo spazio teatrale a ciò che è oltre la stessa geografia spaziale della scena e del pubblico, [...] il “teatro dello spazio”, e questo spazio è lo “spazio dell’intuizione”. Il riferimento storico, e l’ispirazione, era lo spazio dei Misteri medioevali.³⁹

Le condizioni poste nell’organizzazione dello spazio teatrale preludono al risultato della co-presenza di attori e spettatori inducendo in essi esperienze trasformative.

La capacità del teatro di generare esperienze trasformative non può essere compresa senza considerare il contesto in cui ogni spettacolo si sviluppa. Ogni periodo storico, ogni ambiente culturale contribuiscono a definire le modalità e l’efficacia con cui il teatro può operare una trasformazione sugli spettatori. In tal senso, la potenzialità trasformatrice dello spettacolo teatrale si manifesta in forme differenti a seconda delle condizioni: ciò che risulta efficace in una determinata epoca o cultura potrebbe non avere lo stesso impatto in un’altra; la trasformazione, inoltre, non avviene in modo automatico o universale, ma si costruisce e si rinnova continuamente grazie all’interazione tra opera, performer e pubblico all’interno di un determinato contesto.⁴⁰

Tra la fine del XX e l’inizio del XXI secolo, come osserva opportunamente Fischer-Lichte, le condizioni del sentimento adeguato al trasporto di un soggetto in uno stato di soglia sono mutate rispetto all’epoca in cui, nel contesto della cultura dell’intrattenimento, favorivano un «compiacimento disinteressato e libero».⁴¹ Dopo aver mostrato, con un *excursus* storico, come da un lato tra i teorici e gli artisti teatrali l’idea di «esecuzione trasformativa» sia «stata dominante dall’antichità fino al XVIII e nuovamente nel XX secolo, e dall’altro come lo spettacolo teatrale si trasformasse in un «rituale magico» mirando al conseguimento di uno stato di soglia, Fischer-Lichte perviene alla constatazione che nella contemporaneità le condizioni appaiono diverse.⁴²

2.3 Svolta performativa

Con la svolta performativa, che sposta l’attenzione dall’opera come portatrice di contenuti al processo percettivo e relazionale, l’“esperienza di soglia” non è più un fenomeno peculiare dell’arte autonoma del XIX secolo, bensì una dinamica strutturale

³⁹ Ivi.

⁴⁰ FISCHER-LICHTE, *Estetica del performativo*, cit., p. 335.

⁴¹ *Ibid.*, p. 336.

⁴² *Ibid.*, p. 337.

del teatro contemporaneo: l'evento teatrale diventa uno spazio liminale, in cui spettatori e performer possono trasformarsi, grazie a una partecipazione incarnata e relazionale. Fischer-Lichte precisa:

In questo contesto mi sentirei addirittura di affermare che uno dei motivi per cui è stata sviluppata l'estetica dell'autonomia e, in seguito, il concetto di esperienza estetica, è quello di poter descrivere un nuovo tipo di esperienza di soglia che, sotto alcuni aspetti fondamentali, è diversa rispetto all'esperienza di soglia suscitata dai rituali tramandati.⁴³

Convincente è, dunque, l'incisività con cui Fischer-Lichte interpreta le condizioni adeguate a trasportare il soggetto in uno stato di soglia, in una nuova esperienza estetica efficace, cioè: il bisogno dell'apparizione di qualcosa che disturbi i "sensi" e la "ragione", come una forma di «destabilizzazione della percezione di sé, dell'altro e del mondo»:

Agli spettacoli teatrali viene anche sempre generalmente riconosciuta una capacità di provocare un'esperienza di soglia - anche se la condizione di liminalità che ne deriva deve essere definita ogni volta in modo differente ed è provocata ogni volta con strumenti differenti.⁴⁴

Il teatro oggetto di mio interesse non risponde a quello concepito semplicemente come luogo di rappresentazione di contenuti, ma si trasforma in uno spazio di esecuzione capace di generare cambiamento sia negli attori sia negli spettatori. In questa prospettiva, il teatro acquisisce una funzione attiva e partecipativa, superando la mera funzione rappresentativa e diventando terreno fertile per la trasformazione reciproca.

Pur avendo rivendicato l'utilizzo del concetto di esperienza estetica come nuova dimensione che vada oltre l'esperienza delle liminalità, le riflessioni a proposito sull'assunzione di rilevanza centrale del rituale nello sviluppo di una concezione del teatro come «esecuzione trasformativa» di Fischer-Lichte conservano interesse particolare alla luce dell'articolazione che gli conferisce Antonin Artaud. La studiosa – citando il drammaturgo Georg Fuchs – vede dapprima emergere la convinzione che proprio attraverso la pratica rituale nel teatro sia possibile provocare una metamorfosi profonda dell'individuo borghese, trasformandolo in un "nuovo" essere umano. Questo processo di cambiamento non riguarda solo il singolo, ma si manifesta come esito della presenza partecipata e della co-presenza corporea di attori e spettatori, che insieme

⁴³ *Ibid.*, p. 335.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 336.

esperiscono la dimensione trasformativa dell'evento teatrale. Pertanto, il rituale diventa una modalità privilegiata per favorire la nascita di nuove forme di identità e la ridefinizione delle relazioni interpersonali a partire dall'interno dello spazio scenico.

L'affermazione della cultura del corpo, che tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo accompagna la svolta performativa nel teatro, porta – come già detto – a ripensare profondamente il ruolo e il senso dell'esperienza teatrale. Dunque, la svolta performativa ridefinisce il teatro come luogo di transizione e di soglia, dove la partecipazione attiva e incarnata diventa motore di trasformazione, e dove il rituale non è stato mero elemento decorativo, ma strumento essenziale per la metamorfosi collettiva e individuale. Le idee di Fischer-Lichte e Fuchs si intrecciano nel riconoscere la capacità del teatro di generare esperienze liminali, fondamentali per la nascita di nuove forme di soggettività e di relazione.⁴⁵ In questo scenario, il corpo diventa protagonista e veicolo principale di significati, contribuendo a una visione del teatro come esperienza totale:

se gli spettacoli teatrali volevano riacquistare la loro capacità di operare una trasformazione - capacità evidentemente andata perduta nel XIX secolo - dovevano orientarsi al paradigma del rituale e rendere possibili esperienze simili a quelle possibili in esso: esperienze di soglia.⁴⁶

In ultimo, è opportuno notare come secondo Fischer-Lichte anche Antonin Artaud parte dalle stesse premesse. Artaud, intorno al quale avrò modo di tornare con l'esame di una delle due performance di Demetrio Stratos, in particolare, rivolge la sua attenzione ad un radicale cambiamento del teatro mettendo in evidenza il carattere distruttivo delle dominanti concezioni del logocentrismo, del razionalismo e dell'individualismo.⁴⁷ Per superarle il teatro deve riportare l'uomo occidentale a contatto con le sue origini prelogiche, prerazionali, preindividualiste. Il rifiuto del logocentrismo si traduce in un teatro più fisico e meno verbale: «Deve trasportare lo spettatore in uno stato di trance – una “classica” situazione di soglia – e, lavorando direttamente sull'inconscio, renderlo capace di «una presa di coscienza». Per Artaud lo spettacolo teatrale deve trasformarsi in un rito di passaggio.⁴⁸ In questo modo, il teatro si propone come strumento di rinnovamento, capace di agire sulle dimensioni più profonde dell'essere umano, andando oltre la parola per coinvolgere corpo e psiche. Per rafforzare la sua idea di

⁴⁵ *Ibid.*, p. 332.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 333.

⁴⁷ *Ivi.*

⁴⁸ *Ivi.*

teatro come esperienza trasformativa, Artaud utilizza la potente metafora della peste e ribadisce continuamente che gli spettacoli teatrali debbono mirare a uno stato di soglia: «il teatro, come la peste, è una crisi che si risolve con la morte o con la guarigione». Con l'immagine della peste emerge in Artaud un altro concetto, quello del contagio: «Importa innanzitutto ammettere che, come la peste, la rappresentazione teatrale è un delirio ed è comunicativa». Come “contagio” esso non infetta soltanto l’“anima” dello spettatore, ma produce degli effetti immediati sul suo corpo, ne altera lo stato. Con questo parallelismo Artaud non fa che evidenziare, in definitiva, il potenziale del teatro di incidere direttamente sulla corporeità, superando le barriere tra soggetto e collettività.

Fischer-Lichte giunge a un superamento dalla liminalità come esperienza rituale per ridefinirne il significato e configurarla come esperienza estetica.

Ora, dopo che l'idea di teatro come esecuzione trasformativa ha ritrovato posto in questo modo nel dibattito teatrale, non sembra produttivo per la conoscenza, bensì controproducente, descrivere la particolare esperienza resa possibile dagli spettacoli teatrali - l'esperienza della liminalità - come esperienza rituale. Soprattutto se pensiamo agli spettacoli ai quali abbiamo dedicato fin qui la nostra attenzione. Piuttosto è giunto il momento di rivendicare per questo tipo di esperienza l'utilizzo del concetto di esperienza estetica, e di ridefinirne il significato in modo conseguente [...]⁴⁹

In premessa avevo prospettato la potenziale individuazione di una processualità elevabile a rango di «caso paradigmatico». Ora, la tecnica dell'analisi paradigmatica applicata al campo di indagine di una partitura musicale,⁵⁰ non può applicarsi ai Mesostics di John Cage senza costatarne l'inefficacia. Per cui mi oriento a una migrazione verso quella nozione di “caso paradigmatico” definita dallo scienziato Thomas Samuel Kuhn nel suo saggio *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*:⁵¹

⁴⁹ *Ibid.*, p. 334-335.

⁵⁰ Cfr.: BENT, IAN, e WILLIAM DRABKIN. *Analisi musicale*. Torino: EDT, 1990.

⁵¹ KUHN, THOMAS. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Torino: Einaudi, 1978. Thomas Samuel Kuhn (Cincinnati, 18 luglio 1922 – Cambridge, 17 giugno 1996) è stato un fisico, storico e filosofo statunitense. Storico statunitense e filosofo della scienza (Cincinnati 1922 - Cambridge, Massachusetts, 1996). Pensatore tra i più acuti e controversi del Novecento, a lui si deve innanzitutto quella proficua interconnessione tra storia e filosofia della scienza che avrebbe determinato, per influenza della sua opera maggiore, *The structure of scientific revolutions* (The University of Chicago, 1962), una fondamentale svolta in seno alla storia e alla filosofia della scienza. K. ha messo in evidenza le continue interazioni fra concezioni filosofico-metafisiche e prassi scientifica, che priverebbero di fondamento l'idea di una razionalità e di un metodo scientifici avulsi dal contesto storico-culturale. Di qui una concezione epistemologica secondo cui nella storia della scienza si alternerebbero fasi di “scienza normale” (paradigmi), e fasi di “scienza straordinaria”, che insorgerebbero in seguito al manifestarsi di “anomalie” nel tentativo di “forzare la natura entro le caselle prefabbricate e relativamente rigide fornite dal paradigma”: l'impossibilità di riassorbire nella scienza “paradigmatica” tali anomalie darebbe luogo a rotture rivoluzionarie e all'elaborazione e all'accettazione di un nuovo paradigma. <https://www.treccani.it/enciclopedia/thomas-samuel-kuhn/> (consultato il 17/02/2026)

in gran parte del libro il termine ‘paradigma’ viene usato in due sensi differenti. Da un lato, esso rappresenta l’intera costellazione di credenze, valori, tecniche, e così via, condivise dai membri di una data comunità. Dall’altro, esso denota una sorta di elemento di quella costellazione, le concrete soluzioni-di-rompicapo che, usate come modelli o come esempi, possono sostituire regole esplicite come base per la soluzione dei rimanenti rompicapo della scienza normale.⁵²

Nel *Poscritto* al volume, il concetto di paradigma viene ulteriormente chiarito da Kuhn distinguendone il significato sociologico, l’insieme cioè di credenze e valori condivisi da una comunità, da quello inteso come risultato concreto che funge da modello operativo. In tale prospettiva, scrive Thomas Kuhn, il caso paradigmatico non è assunto come semplice esempio illustrativo, bensì come esemplare analitico capace di rendere espliciti criteri taciti di giudizio e di orientare l’indagine attraverso una funzione modellizzante. Esso opera come struttura di riferimento che, secondo l’apertura metodologica che Kuhn riconosce alla propria teoria nel confronto con campi diversi dalle scienze naturali, organizza l’osservazione, la selezione dei dati e l’interpretazione dei fenomeni, legittimando l’estensione del concetto anche all’ambito delle discipline artistiche. Avendo fatto proprie le riflessioni di Kuhn, la prospettazione di un’ipotetica configurazione di un caso paradigmatico può apparire così un obiettivo perseguibile.

Mi soffermo un momento sul termine “rottura”, benché non elencato tra le parole chiave di questa ricerca. Esso ricorre in distinte accezioni nelle teorie degli studiosi richiamati: Kuhn, Fischer-Lichte, Lehmann, Artaud e Grotowski. Se assumo il concetto di rottura in chiave metodologica, si possono leggere le posizioni di questi studiosi non solo come teorie della frattura, ma come modelli di ridefinizione dei criteri di osservazione e descrizione degli eventi nonché di legittimità per ciò che vado a ritenere significativo. Terrò, dunque, conto del *come* cambia il suo campo di applicazione tra scienza, estetica performativa, struttura teatrale, ontologia del linguaggio e pratica attoriale. Così in Fischer-Lichte, la svolta performativa comporta uno spostamento dell’oggetto d’indagine dall’opera come struttura chiusa all’evento come processo autopoietico; con Lehmann, la nozione di postdrammatico consente di riconoscere quando un dispositivo scenico non è più leggibile secondo i presupposti formali del dramma tradizionale e richiede strumenti descrittivi differenti; in Artaud, la rottura invita a sospendere una lettura puramente semantica della scena per aprirsi a categorie come intensità, vibrazione, crudeltà, forza. In Grotowski si configura come pratica di

⁵² *Ibid.*, p. 212.

sottrazione ed eliminazione dell'apparato per far emergere l'essenzialità dell'incontro attore-spettatore; in Kuhn, infine, la rottura non riguarda semplicemente un contenuto nuovo, bensì la trasformazione delle condizioni che rendono possibile formulare problemi e produrre soluzioni.

3 STATO DEGLI STUDI

La voce, nel teatro contemporaneo, è sempre più vista come elemento performativo e identitario, capace di generare esperienze sensoriali e significati che vanno oltre il semplice veicolo della parola. Studi recenti, anche internazionali, si stanno concentrando sulla relazione tra voce e tecnologie, sulla vocalità come pratica corporea, e sull'interazione tra voce e spazio scenico. Scorro quelli più pertinenti. Con l'obiettivo di attrarre l'interesse degli studiosi, Valentina Valentini nella curatela del suo *Drammaturgie sonore*⁵³ si è proposta di tracciare il territorio delle drammaturgie il cui campo di ricerca è l'insieme di verbalità e vocalità, di musica e suono. In particolare, Valentini rileva che «la teatrologia del secondo Novecento si è occupata essenzialmente di drammaturgia letteraria, di regia, di teorie dell'attore e di visualità ma che tra i codici dello spettacolo, l'insieme di musica, suono, voce-parola, è poco indagato» dato che «gli studiosi di teatro che hanno affrontato questo territorio, si sono soffermati ad analizzare prevalentemente le poetiche e le teorie».⁵⁴ Valentini nota, inoltre, un interesse crescente per la pedagogia vocale, la riabilitazione e le tecniche di vocalizzazione, che stanno influenzando profondamente sia la formazione degli attori che la produzione teatrale.⁵⁵

Il drammaturgo Jerzy Grotowski, che dal canto suo scriveva poco, si concentrava precipuamente sulla sperimentazione diretta. Tuttavia, su Grotowski sussistono scritti dei suoi allievi come Eugenio Barba, Thomas Richards e Mario Biagini, che per via dei riferimenti al loro maestro possono essere considerati ben attendibili. Gli scritti di Barba,⁵⁶ che fu allievo di Grotowski sin dalla prima sperimentazione in Polonia negli

⁵³ Valentini, Valentina. A cura di. *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*. Roma: Bulzoni, 2012, p. 12.

⁵⁴ *Ivi*. È rilevante ricordare gli apporti alla discussione sulla voce da parte degli autori inclusi in questa raccolta. Umberto Artioli: Ha indagato le avanguardie storiche, intrecciando voce, ritmo della danza e luce nel teatro espressionista. Sottolinea la dicotomia della vocalità: il conflitto tra melodia vocale e valore semantico della parola. Maurizio Grande: Ha accompagnato Carmelo Bene con riflessioni sulla fonè, evidenziando che l'immagine sonora non è necessariamente complementare alla voce. Helga Finter: Ha studiato la corporeità della voce in scena, analizzando la presenza fisica e sensoriale in varie esperienze contemporanee. Marco De Marinis e DAMS Bologna: con Francesca Gasparini, Enrico Pitozzi, Lucia Amara, Piersandra Di Matteo e altri, ha affrontato la vocalità e il rapporto tra poesia e teatro nelle avanguardie storiche e contemporanee (Artaud, Decroux, Raffaello Sanzio, Workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richards).

⁵⁵ Cfr.: FUSSI, FRANCO, *Vocologia artistica*, cit.; ed anche: HABIBI, JACKEFF. *La logopedia incontra Demetrio Stratos*. N.D.: Logpeditore, 2014.

⁵⁶ BARBA, EUGENIO. *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*. Bologna: Il Mulino, 1993.

anni Sessanta, racchiudono importanti testimonianze, unitamente al pensiero autonomo espresso dallo stesso Barba nel prosieguo conseguente agli sviluppi del suo Odin Teatret e della definizione di *antropologia teatrale*. Anche Mauro Petruzzello⁵⁷ con il suo *Perché di te farò un canto* ha esplorato territori delle pratiche teatrali secondo una prospettiva sonora. Antonio Attisani ha riunito altri scritti di varia provenienza, nel suo *Smisurato cantabile*, nati dal bisogno di comprendere meglio ciò che accadeva al Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.⁵⁸

It was already in the sixties [...] when I found an article about Artaud somewhere in a review and I gave this to Flaszen and Grotowski, and then they started to be interested in him. They had never heard anything about him before this episode.⁵⁹

Sul versante della voce vanno ricordati il volume su *Demetrio Stratos alla ricerca della voce-musica* di El Haouli,⁶⁰ e quello dedicato a Cathy Berberian “pioniera” della contemporaneità, curato da Karantonis e altri.⁶¹ Una risorsa importante, già invocata nella sezione dedicata alla metodologia, è costituita dai *Performance Studies* con riguardo ai processi di attraversamento tra discipline. Uno specifico approccio può derivare, infine, dall’intersezione di testi apparentemente irrelati ma che possono inaspettatamente offrire punti di vista congruenti.

Tuttavia, il testo fondamentale per comprendere le trasformazioni del teatro contemporaneo a partire dagli anni Sessanta del Novecento è *Il teatro postdrammatico* di Hans-Thies Lehmann. Come afferma lo studioso, in quest’opera egli non propone una nuova scuola né un manifesto teatrale ma descrive una tendenza che ha interessato molti registi, drammaturghi e compagnie teatrali. Questa tendenza si caratterizza per l’abbandono del modello drammatico tradizionale, basato su trama, personaggi, conflitto e dialogo, a favore di nuove forme di espressione scenica:

Anche se la trasformazione strutturale della situazione teatrale, del ruolo dello spettatore nella situazione stessa, del tipo di processi comunicativi non sono ugualmente evidenti in tutti gli approcci del teatro postdrammatico, e non in ogni

⁵⁷ PETRUZZIELLO, *cit.*

⁵⁸ ATTISANI, ANTONIO. *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*. Bari: Pagina soc. coop., 2009.

⁵⁹ PETRUZZIELLO, *cit.*, p. 199. Secondo la studiosa Raymonde Temkine, Grotowski conosce alcune teorie ardaudiane nel 1964 grazie a un consiglio di Zygmunt Molik. [Erano già gli anni Sessanta (...) quando trovai un articolo su Artaud da qualche parte in una recensione e lo diedi a Flaszen e Grotowski, e poi iniziarono a interessarsi a lui. Non avevano mai sentito parlare di lui prima di questo episodio.] [Trad. mia].

⁶⁰ EL HAOULI, *cit.*

⁶¹ KARANTONIS, *cit.*

luogo, vale comunque l'affermazione secondo cui il teatro postdrammatico non è soltanto un nuovo tipo di testo della messinscena (e ancora prima non è un nuovo tipo di drammaturgia), ma un modo di utilizzo dei segni a teatro, che rimescola da cima a fondo questi due livelli teatrali attraverso una qualità strutturalmente modificata del performance text: con più presenza che rappresentazione, più condivisione che comunicazione, più processo che risultato, più manifestazione che significato, più energia che informazione.⁶²

L'utilizzo innovativo dei segni teatrali nel teatro postdrammatico, secondo Lehmann rende i confini tra teatro e pratiche come l'arte performativa – che puntano a un'esperienza autentica – sempre più sfumati. In questa prospettiva, il teatro postdrammatico può essere visto, seguendo la linea dell'arte concettuale affermatasi soprattutto attorno al 1970, come un tentativo di concettualizzare l'arte stessa: non si tratta più di rappresentare, ma di avvicinarsi direttamente all'esperienza reale, fatta di tempo, spazio e corpo, dando vita così a un teatro di natura concettuale. L'incontro diretto tra attori e pubblico, tipico dell'arte performativa, prosegue Lehmann, diventa quindi centrale, e si crea uno spazio di confine tra performance e teatro, tanto più marcato quanto il teatro si trasforma in un evento e in un atto di autorappresentazione da parte dell'artista-performer. Questo fenomeno risulta ancor più evidente se si considera che negli anni Settanta si è sviluppata anche la tendenza opposta: una progressiva teatralizzazione delle pratiche performative.⁶³

3.1 Teatrologia

Affrontare la teatrologia in senso ampio sarebbe un'impresa sproporzionata rispetto agli scopi di questo lavoro. Rimando, per un approfondimento sistematico, agli studi specialistici e ai testi di riferimento che custodiscono la storia, le teorie e le prospettive peculiari di ciascun autore. In questa sezione, dunque, citerò la teatrologia soltanto come ambito di riferimento correlato ai processi di liminalità e limitatamente ai drammaturghi influenti sul piano delle performance oggetto dei casi studio.

Antonin Artaud – innanzitutto – è una figura fondamentale nel pensiero teatrale e nelle teorie sulla voce. La sua idea della voce come strumento espressivo primordiale

⁶² LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, cit., pp. 91-92.

⁶³ *Ibid.*, p. 147.

fu capace di rompere i limiti della comunicazione razionale e logocentrica.⁶⁴ È opportuno conoscere, brevemente da vicino, la ricerca intrapresa da Artaud a motivo della scelta di una performance di Demetrio Stratos. L'esistenza di Antonin Artaud fu costellata di faticose lotte impegnate per fronteggiare, a più riprese, la sindrome psichica che lo attanagliava; lotte che erano oltretutto inasprite dalla resistenza alle cure prestategli con terapie centrate su una prassi ferma alle antiquate cognizioni cliniche di un secolo fa.⁶⁵ Quelle terapie, lungi dall'alleviarlo, provocarono in Artaud una reazione di rigetto motivata dal senso di soffocamento della propria libertà creativa. Egli percepiva che tali trattamenti, piuttosto che aiutarlo, frustravano l'espressione autentica della sua arte e della sua voce diventando ostacoli insormontabili sulla via del suo percorso visionario. La sua opposizione nasceva dal desiderio di preservare la propria integrità artistica, convinto che la vera guarigione risiedesse nell'espressione libera. Questa condizione è stata documentata attraverso il vissuto di una relazione amicale narrata nell'importante testimonianza di Jacques Prevel, allievo di Artaud, con la pubblicazione del diario *In compagnia di Antonin Artaud* in cui la corrispondenza delinea l'«incursione nella realtà della follia e dell'arte» attraverso la descrizione degli incontri e la «storia di un'amicizia maledetta e sublime».⁶⁶

Sulla travagliata esistenza di Artaud, Davide Cioffrese ha tratteggiato un sintetico quadro:

La morte, la scrittura compulsiva, la follia spossata della malattia - contesa tra l'eccesso delle allucinazioni oniriche e gli occasionali periodi di reclusione in istituzioni manicomiali, coincidenti con una restrizione del campo visivo - e l'amore verso una donna bramata come custode e balia: [...] Quattro elementi focali della vita di Artaud. Riletti, tutti, alla luce di una quinta componente, quella della quotidianità. Riletti alla luce di una visione concreta e smitizzante,

⁶⁴ Una breve serie di qualità attribuite alla voce in ARTAUD, ANTONIN. *Il teatro e il suo doppio*. A cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri. Torino: Einaudi, 2000: «roboante» (p. 29); «di intensità variabile dal tono naturale all'artificio più irritante» (p. 32); «orribilmente elevata di tono e stridente» (p. 61); «tremolante e scandita» (p. 62); «rauca, rientrata nel retrogola e nello stesso tempo tenuta in alto: voce di eunuco arrochito» (p. 62); «ossessiva ed enorme» (p. 66); «stentorea» (p. 67).

⁶⁵ DE MARINIS, MARCO. *La danza alla rovescia di Artaud: Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*. Roma: Bulzoni, 2006, p. 36, n. 22: Non è questa la sede per approfondire questo aspetto su «Artaud, la malattia e la "follia", prescindendo dalla letteratura medica». È però opportuno non trascurare la relazione che la storia della psichiatria, soprattutto nel corso del Novecento, ha intrecciato profondamente con le vicende personali di numerosi artisti, scrittori e musicisti celebri che hanno vissuto l'esperienza della malattia mentale.

⁶⁶ PREVEL, JACQUES. *In compagnia di Antonin Artaud*. Macerata: Giometti & Antonello, 2015, p. II di copertina.

capace di conferire nuova e diversa luce alla parabola di un visionario che, con deliri in apparenza folli e tormentati, ha scosso il mondo del teatro.⁶⁷

Veniamo intanto ad alcuni puntuali cenni biografici su Antonin Artaud. Nacque a Marsiglia il 4 settembre 1896, figlio di un armatore francese e di madre proveniente da una famiglia di origine greca. Studiò al Collège du Sacré-Cœur di Marsiglia, dove a quattordici anni, diede vita a una piccola rivista letteraria firmandosi con lo pseudonimo di Louis des Attides. Nel 1925 uscirono due tra i suoi testi più significativi.⁶⁸ Nel settembre 1926 Artaud, insieme con Robert Aron e Vitrac, impostò il programma di un'attività teatrale autonoma, con la fondazione del Théâtre Alfred Jarry. Nel maggio 1927, nella sala dell'Atelier offerta da Dullin, ebbero inizio le prove del Théâtre Alfred Jarry. Negli anni stessi del Théâtre Alfred Jarry Artaud si dedicò attivamente anche al cinema. Soffriva, in quegli anni, di un riacutizzato disagio fisico e psichico, di dolori violenti, cui seguivano l'uso dell'oppio e le cure di disintossicazione, probabilmente a causa di un episodio di meningite contratto all'età di dieci anni.

Nel 1931 – all'età di trentacinque anni – Artaud aveva potuto assistere, all'Exposition Coloniale, a una rappresentazione del Teatro Balinese: da questa esperienza trasse la rivelazione di una dimensione completamente nuova, o almeno diversa, del teatro. La nuova fase del pensiero teatrale di Artaud trovò espressione in una serie di interventi, conferenze e articoli apparsi sulla «Nouvelle Revue Française»⁶⁹ tra i quali il “primo manifesto” in *Le théâtre de la cruauté* (ottobre 1932) e *Le théâtre et la peste* (ottobre 1934) – raccolti poi e pubblicati in volume sotto il titolo *Le théâtre et son double* nel 1938 a Parigi per i tipi di Gallimard. Dopo questa svolta decisiva ciò che interessa evidenziare è l'ultimo periodo dell'attività di Artaud⁷⁰ allorché presentò, nel contesto di un'esposizione allestita nel luglio 1947 alla Galerie Pierre di Parigi, le sue composizioni poetiche più recenti «con una lettura movimentata da grida e rumori». Questa circostanza fu preludio al progetto di emissione radiofonica del testo *Pour en*

⁶⁷ CIOFFRESE, DAVIDE. *Il dramaturg in Italia: Un'anomalia storica tra Europa e Stati Uniti*. Milano: MIM Edizioni, 2023, p. 296. Cioffrese si riferisce alla ricerca di C. Meldolesi, R.M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano 2007, pp. 217-218.

⁶⁸ NERI, GUIDO. «Nota bio-bibliografica.» In ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, cit., XXXVII-LII, p. XL: *L'ombilic des limbes* (edizioni della «NRF», collana «Une oeuvre, un portrait», con un ritratto di Masson) che comprende anche un breve testo drammatico, *Le Jet de Sang; Le pèse-nerfs* (collana «Pour vos beaux yeux»).

⁶⁹ Ibid., p. XLIII. *Le théâtre balinaï* à l'Exposition coloniale (ottobre 1931), *La mise en scène et la métaphysique* (febbraio 1932).

⁷⁰ La biografia completa assunta a riferimento è quella di Guido Neri, in ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, cit.

finir avec le jugement de dieu «che avrebbe dovuto costituire, nelle sue intenzioni, il primo vero spettacolo del Teatro della Crudeltà»:

L'emissione, programmata per la sera del 2 febbraio 1948, venne sospesa il giorno prima dal direttore della radio, Wladimir Porché; di fronte alle proteste di Artaud, che aveva seguito minuziosamente le prove, orchestrando una straordinaria combinazione di parole, urla, rumori [...],⁷¹ venne sentito il parere di una giuria che si pronunciò in senso favorevole; ma l'emissione non fu messa in onda, nonostante la campagna di stampa sollevatasi per questo scandalo, e fu sostituita da un'audizione privata per inviti.⁷²

Artaud provato dalla sua malattia ormai esausto, semiparalizzato, fu trovato morto la mattina del 4 marzo 1948 a Ivry.

Nel 1938, al momento della sua pubblicazione, *Le théâtre et son double* di Artaud era accessibile a tutti ma richiese nuove sperimentazioni per entrare nella cultura condivisa. Julian Beck e Judith Malina – fondatori nel 1947 del Living Theatre – e Jonh Cage si sentirono ispirati dalla lettura della traduzione in lingua inglese, pubblicata nel 1958, e riconobbero in quelle pagine una sintesi delle loro ricerche e aspirazioni artistiche, creando così un legame ideale con il passato:

Julian Beck e Judith Malina si dicono folgorati dalla lettura della traduzione inglese [...] de *Il teatro e il suo doppio*, realizzata, non a caso, da Mary Caroline Richards (che era stata uno dei protagonisti di quell'evento unico e straordinario che fu l'azione di John Cage al Black Mountain College in cui per la prima volta, si dava luogo ad un'azione fuori da ogni codice artistico [...] a modello per tante sperimentazioni future) perché trovano in quelle pagine il riscontro, espresso in un folgorante stile visionario, delle loro ricerche e o delle loro tensioni artistiche e umane.⁷³

Analogo incontro teorico con Artaud avviene sia per Jerzy Grotowski che per Peter Brook⁷⁴ legati tra loro da amicizia. Peter Brook, regista inglese della stessa generazione di Beck e Malina, ha seguito un percorso professionale diverso lavorando sia nel teatro commerciale che nelle istituzioni culturali britanniche come la Royal Shakespeare Company. Inizialmente mette in scena Shakespeare con successo ma senza una forte riflessione teorica sul teatro, influenzato più da Artaud che dalla tradizione inglese. Nel 1970 si trasferisce a Parigi, fonda il Centro Internazionale di Ricerca Teatrale e si

⁷¹ *Ibid.*, p. XLVI. Partecipavano alla lettura, insieme con Artaud: Maria Casarès, Roger Blin, Paule Thévenin.

⁷² *Ivi.*

⁷³ VISIONE, DANIELA. *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*. Corazzano: Titivillus, 2010, p. 12.

⁷⁴ ALONGE e PERRELLI, *cit.*, p. 347. Peter Brook si lega di amicizia con Grotowski.

allontana dalle istituzioni teatrali, concentrandosi sull'arte dell'attore e sulle radici del fenomeno teatrale.

Daniela Visone tratteggia con queste parole l'importanza di Artaud sia per Grotowski, sia per Brook:

Artaud è lettura determinante avvenuta nel pieno di un cammino che avevano intrapreso partendo da motivazioni e ragioni tutte personali che, a un certo punto, si rispecchiano nella lettura de *Il teatro e il suo doppio*. Come a dire che non partono da Artaud ma incontrano Artaud.⁷⁵

Si tratta di una distinzione rilevante. Questo significa che la scoperta di Artaud non rappresenta il punto di partenza per sviluppare una pratica sia operativa che teorica, ma piuttosto, se non proprio una conseguenza, almeno un fattore che contribuisce alle nuove sperimentazioni. Il rapporto tra la prima e la seconda avanguardia mostra, alla luce degli studi di storia del teatro di Visone, una struttura peculiare: è il risultato di una sovrapposizione di motivazioni e di esigenze creative, più che di un percorso conoscitivo lineare.⁷⁶ Una situazione simile si verifica anche nel contesto italiano. Non si può dire che Artaud fosse completamente sconosciuto, tuttavia è con le prime traduzioni pubblicate su «Sipario» nel 1965 (precedenti alla versione integrale de *Il teatro e il suo doppio* nel 1968) che la sua figura viene messa in primo piano, inserita in un panorama di riferimenti che ne sottolineano l'importanza e quasi ne legittimano la presenza.⁷⁷ Esiste, quindi, un collegamento profondo tra l'avanguardia del primo Novecento e le sperimentazioni teatrali degli anni Sessanta che portò anche all'introduzione di nuovi termini per definire le ricerche contemporanee, come “neo-avanguardia”, mentre alla prima avanguardia venne attribuito l'aggettivo “storica”. Questo rappresentò un primo tentativo di classificazione che si sviluppava direttamente all'interno dei processi, e non era frutto di un'analisi distaccata e categorica degli studiosi.⁷⁸ Anche in questo caso, tuttavia, non è corretto immaginare che si sia trattato

⁷⁵ VISIONE, *cit.*, p. 12.

⁷⁶ *Ivi.*

⁷⁷ *Ivi.* Più specificamente Visone afferma: «il laboratorio di Peter Brook e Charles Marowitz alla Royal Shakespeare Company (significativamente intitolato al “teatro della crudeltà”), il Living Theatre, Genet ed altri che corrispondevano, così sembrava allora e non era scorretto, ad una stagione artaudiana del teatro moderno. Un Artaud dopo Artaud che faceva dello scrittore francese un autore degli anni Sessanta, tanto quanto (se non di più) degli anni Trenta.».

⁷⁸ *Ibid.*, p. 13.

di un processo lineare, coerente e universalmente accettato, come dimostra in modo evidente l'esperienza teatrale.⁷⁹

Gli esiti di una progressiva centralizzazione del corpo nel Novecento e del superamento della subordinazione del gesto al suono sono al centro dell'attenzione di Pasquale Fameli nel saggio *Il corpo risonante*.⁸⁰ Nelle ricerche ricostruite da Fameli – in forma di mappa ragionata – la traiettoria che conduce nell'arco del Novecento alle sperimentazioni vocali degli anni Settanta può essere letta come un progressivo insediamento della vocalità in una zona di soglia.

Tra gli anni Quaranta e Cinquanta, la ricerca filosofica⁸¹ pone il corpo al centro di interesse, dando impulso a una complessa serie di sperimentazioni performative. Queste ricerche mirano a mettere in discussione le convenzioni musicali, proponendo una nuova interpretazione di gesti, azioni e comportamenti, che vengono considerati come veri e propri elementi musicali, simili a sezioni di strumenti all'interno di una composizione. Nasce così secondo Fameli la “musica gestuale”, dove il gesto diventa autonomo e centrale nell'espressione musicale. Questo cambiamento si riflette anche nelle partiture, che si affidano a segni grafici e testuali invece della notazione tradizionale, dando piena libertà interpretativa all'esecutore.⁸²

In questa prospettiva, secondo Fameli, l'opera di John Cage costituisce un passaggio decisivo: con esperienze come *4'33"* la musica non è più organizzazione intenzionale di materiali sonori, ma attivazione di un campo percettivo in cui il rumore ambientale, il gesto minimo, l'azione quotidiana e la presenza del pubblico si configurano come elementi strutturali dell'evento. La liminalità si manifesta qui come spostamento della capacità di concentrazione: lo spazio acustico coincide con lo spazio reale, il silenzio si rivela “pieno”, e il confine tra composizione e ascolto si fa poroso. Anche sul versante vocale, attraverso la progressiva frammentazione del linguaggio nei *mesostici* – come osserveremo più avanti in sede analitica – la parola viene condotta fino alla soglia del fonema, dove il valore semantico si attenua a favore di una esposizione concreta e corporale della voce.⁸³

⁷⁹ *Ivi.*

⁸⁰ FAMELI, PASQUALE. *Il corpo risonante*. Pasian di Prato: Campanotto, 2013.

⁸¹ *Ibid.*, p. 67. La crescente attenzione al corpo è sostenuta dalle correnti filosofiche dell'Esistenzialismo e della Fenomenologia, insieme all'affermarsi di una visione vocale-corporea dell'espressione poetica.

⁸² *Ivi.*

⁸³ *Ibid.*, pp. 67-72.

Concordando con Fameli, posso riscontrare che tale dinamica liminale assume intensità antropologica e fisiologica con Demetrio Stratos: se Cage ridefinisce i criteri percettivi della musicalità, Stratos esplora i limiti anatomici e culturali della voce, tralasciando la scala temperata, ricorrendo a microtonalità, diplofonie e tecniche vocali extra-occidentali, e spingendo la fonazione verso l'urlo, la lallazione, il soffio di voce. In questo senso, la voce si configura come dispositivo critico che abita simultaneamente più frontiere – tra linguaggio e suono, tra cultura e natura, tra tecnica e istinto – rendendo visibile la propria condizione liminale come condizione di permanente transizione.⁸⁴

Nel continuo processo di migrazione e trasporto di esperienze, i contributi portati da artisti dalla provenienza extra-teatrale al teatro nel corso del Novecento sono rintracciabili in letteratura. Ma, come osserva De Marinis, sono davvero pochi, se non praticamente assenti, i casi che si possono paragonare a quello di Artaud: ovvero, una figura teatrale il cui percorso, esperienza e produzione hanno superato così tanto i confini del palcoscenico da essere presi in considerazione molto presto anche da altri ambiti oltre al teatro e da specialisti di discipline diverse dai teatrologi.⁸⁵

La provenienza degli attori da altri settori d'arte illustra, secondo De Marinis, il fenomeno della frantumazione dell'identità dell'attore contemporaneo.⁸⁶ Intorno a questa identità, strizzando l'occhio al saggio di Silvio D'Amico del 1929 *Tramonto del grande attore*,⁸⁷ De Marinis usa con accortezza il termine "crisi" – da cui sarebbe affetta l'identità dell'attore – correlata alle «nozioni di complessità e problematicità».⁸⁸ La prima ragione di questa crisi, pur non credendo che si tratti attualmente della più importante causa, consiste secondo De Marinis nel fatto che:

l'esplosione dell'identità dell'attore è legata [...] al ben noto fenomeno della proliferazione contemporanea delle estetiche e delle poetiche teatrali e quindi anche attoriali.⁸⁹

La seconda ragione, a sua volta:

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 86-87)

⁸⁵ DE MARINIS, MARCO. *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 29.

⁸⁶ DE MARINIS, MARCO. «Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione». Convegno: L'attore: identità e funzione, San Marino, 2005, San Marino, 2005, pp. 7-28.

⁸⁷ Testo molto spesso frainteso come a voler significare "Finalmente!" benché il senso fosse quello che «la figura del grande attore fosse in estinzione, sostituita magari da quella emergente del regista» Dalla pagina promozionale dell'editore: Andrea Mancini, *Tramonto (e resurrezione) del grande attore*, Corazzano: Titivillus, 2009 in <https://www.titivillus.it/libro/tramonto-e-risurrezione-del-grande-attore/> (consultato il 26/11/2025).

⁸⁸ DE MARINIS, MARCO. «Dopo l'età d'oro», cit., p. 7.

⁸⁹ *Ivi.*

è legata alla progressiva caduta dei generi e delle divisioni tradizionali fra i vari settori delle arti dello spettacolo vivente, o “performing arts”: teatro di prosa, teatro d’opera, danza, mimo, circo, varietà, cabaret. Qualificazioni come attore drammatico, cantante lirico, danzatore, mimo, clown, acrobata, entertainer, fabulatore etc., non sono più intese soltanto come nomi di professionalità e di competenze espressive nettamente separate ma anche, e sempre di più, come differenti specificazioni di una stessa figura artistica intesa in senso ampio, o addirittura totale, l’attore, appunto.⁹⁰

Mentre De Marinis è sicuro che oggi vi sia «in atto una trasmutazione della identità-funzione dell’attore» stila un elenco, indicativo, delle tendenze più significative della figura dell’attore, tra le quali svetta quella dell’*attore performer*.⁹¹

Mi soffermo, ancora, a condividere interpretazione proposta da De Marinis sulla definizione di *attore performer* che intercetta il nucleo tematico della mia ricerca. Nel linguaggio critico attuale, il termine “performer” crea una certa confusione, perché viene utilizzato per descrivere due figure e modalità artistiche molto distinte tra loro. Da una parte, con “performer” si indica chi è protagonista della performance, un genere che si colloca tra le arti visive e il teatro, discendente diretto dell’happening degli anni Sessanta. “Performance” e “performer” stanno diventando termini sempre più diffusi anche nel teatro, rappresentando una delle forme tipiche della scena contemporanea, caratterizzata dalla «evacuazione più o meno radicale dei principali coefficienti della teatralità novecentesca», a partire «dall’attore-creatore».⁹² Tuttavia, performance e performer sono termini usati anche in modo completamente diverso nel teatro degli ultimi decenni, riferendosi agli esiti più radicali della straordinaria esperienza teatrale e post-teatrale di Grotowski, soprattutto per quanto riguarda la sua ricerca sull’attore, ricordando che questa ricerca, iniziata con il Teatro povero negli anni Sessanta, aveva raggiunto il suo apice con l’Arte come veicolo, dagli anni Ottanta fino alla sua morte nel 1999. Nel contesto della lettura di De Marinis, performer sta a indicare l’attività dell’attore oltre e senza lo spettacolo, cioè il lavoro su sé stesso e sulle trasformazioni che esso produce, sia dal punto di vista energetico che in termini di mutamenti di coscienza e percezione.⁹³

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 7-8.

⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

⁹² *Ibid.*, p. 22.

⁹³ *Ivi.* Questo è il tema centrale e intrigante della ricerca condotta da Grotowski nel Workcenter di Pontedera dal 1986 (già avviata all’Università di California dal 1983), che continuò sotto la guida dei suoi allievi ed eredi, Thomas Richards e Mario Biagini fino alla sua chiusura del 2022.

De Marinis aggiunge anche un terzo motivo di interpretazione della frammentazione dell'identità dell'attore nel teatro contemporaneo, tema che ritroverò in sede di analisi delle performance focalizzato sulla graduale scomparsa della netta distinzione «tra professionismo e non-professionismo».⁹⁴ Incidentalmente, De Marinis richiama un recente contributo di Ferdinando Taviani⁹⁵ che affronta in modo originale la questione della «presenza dei dilettanti nel teatro moderno» – questione che è per noi invece cruciale alla luce dell'esplorazione dell'esperienza del teatro di Enrico Castellani e Valeria Raimondi di Babilonia Teatri. Taviani mostra come «dilettanti, o amatori» abbiano sempre rappresentato uno dei due «emisferi del teatro» e come, dalla fine dell'Ottocento, il loro apporto al rinnovamento teatrale sia stato essenziale, visto che a vario titolo «dilettanti, o amatori» possono essere considerati tali «quasi tutti i cosiddetti Padri Fondatori».⁹⁶ Per queste ragioni, la distinzione tra professionisti e dilettanti risulta molto più sfumata di quanto si pensi normalmente.⁹⁷

Questo abbattimento dei confini ha dato origine a una proliferazione vivace di nuove forme di identità attoriale. È un fenomeno complesso, che coinvolge non solo l'ambito artistico ma, forse ancor più, quello sociale e antropologico, tanto da attirare l'interesse di diversi studiosi negli ultimi anni.⁹⁸ Quanti degli attori attivi oggi, prova a chiedersi De Marinis – escludendo «il teatro “normale”, immobile» e ripetitivo – possono essere definiti professionisti in senso stretto, che si sostengono esclusivamente con il lavoro di attore? Pochissimi, si risponde, poiché nella maggior parte dei casi si parla di semi-professionisti, di professionisti part-time, pur essendo spesso molto preparati e competenti dal punto di vista tecnico.⁹⁹ La formazione dell'attore teatrale oggi, e non solo recentemente, avviene spesso al di fuori o addirittura in opposizione alle scuole tradizionali, in un mercato variegato e in continua espansione. Questo processo è nato dalla contestazione radicale della formazione convenzionale e dell'idea stessa di scuola di teatro, con l'intento di «descolarizzare» il teatro, passando poi alla

⁹⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁹⁵ *Ivi.*, n. 3. Ferdinando Taviani (1942-2020), professore emerito all'Università dell'Aquila, dove ha insegnato Discipline dello Spettacolo dal 1986/87 al 2012. Consulente letterario dell'Odin Teatret dal 1975, è stato tra i fondatori dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology) e della rivista di alti studi «Teatro e Storia».

⁹⁶ *Ivi.*

⁹⁷ *Ivi.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁹ *Ivi.*

teoria dell'autopedagogia, per giungere al giorno d'oggi a risultati contraddittori e paradossali: come quello di una sorta di «scolarizzazione permanente».¹⁰⁰

In relazione all'amatorialità ho condotto un'intervista, in tema di voce e sperimentazione teatrale, all'interno del laboratorio teatrale "QU.EM quintelemento" di Cremona.¹⁰¹ La raccolta, motivata con gli scopi della presente ricerca, ha indagato sulla relazione tra il gruppo e la Fondazione Barba Varley¹⁰² della quale il laboratorio costituisce sede itinerante, e in particolare sulle risorse creative che questa collaborazione porta nel contesto del «terzo teatro».¹⁰³ Il laboratorio teatrale viene descritto come uno spazio di lavoro personale, dove il teatro diventa strumento di sviluppo individuale e collettivo, non necessariamente finalizzato allo spettacolo. L'approccio si distingue da quello tradizionale e non punta alla produzione di spettacoli, ma alla formazione e alla ricerca, favorendo la partecipazione attiva e la sperimentazione. La sperimentazione vocale è un tema centrale: il gruppo riflette sul rapporto tra voce e corpo, sulla libertà espressiva e sull'importanza di non ingabbiare la voce. Si lavora prevalentemente dal vivo, senza microfoni, puntando sulla potenza naturale della voce e sull'emozione trasmessa.¹⁰⁴ Il valore della spontaneità e della credibilità sono fondanti: l'errore o la particolarità dell'accento sono visti come elementi di autenticità, preferiti alla perfezione formale. Il lavoro sulla voce parte dal corpo, dalla consapevolezza fisica, per passare all'emissione vocale. La voce, la musica, le luci e il video sono considerati elementi paritari della performance, con una partitura che ne regola l'interazione. Il laboratorio prevede l'uso di voci preregistrate e della loro interazione con la recitazione dal vivo, creando effetti di risonanza e sincronismo tra attore e registrazione. Questo metodo richiede un copione più complesso rispetto al teatro tradizionale ma permette, comunque, una certa variabilità interpretativa rendendo ogni replica unica. In conclusione, l'intervista ha offerto una panoramica sulla visione

¹⁰⁰ *Ivi*.

¹⁰¹ QU.EM. quintelemento a.p.s è un laboratorio teatrale che ha sede presso il Centro Culturale Next di Cremona. Gli intervistati sono: Paolo Ascagni, Francesca Rizzi e Danio Belloni. L'intervista ha avuto luogo il 23/10/2025.

¹⁰² Cfr.: sedi itineranti della Fondazione Barba-Varley in <https://fondazionebarbavarley.org/le-nostre-sedi-itineranti/> (consultato il 28/02/2026).

¹⁰³ Questa collaborazione è volta a portare avanti l'eredità e lo spirito di Eugenio Barba e Julia Varley. Il gruppo intervistato si riconosce come parte di questa "famiglia" teatrale, e la collaborazione è vissuta come fonte di crescita reciproca e di apertura a nuove strade.

¹⁰⁴ Tuttavia, nelle registrazioni e nella post-produzione, vengono utilizzati filtri e tecniche elettroniche per esplorare nuove sonorità, anche se la manipolazione live non è praticata.

dinamica e sperimentale del teatro del gruppo in chiave amatoriale, sulla funzione comunitaria e sociale del terzo teatro, e sulla costante tensione verso la ricerca.

Il termine antropologia ricorrerà sovente come studio olistico dell'essere umano «considerato sia come soggetto o individuo, sia in aggregati, comunità, situazioni».¹⁰⁵ La rilevanza antropologica della ricerca teatrale è stata sottolineata da Eugenio Barba nel suo *La canoa di carta*. Egli parla di antropologia teatrale come: «scienza del corpo dilatato», immagine che si andò delineando ai suoi occhi e alla sua mente osservando la capacità dei suoi attori «di entrare in un determinato scheletro/pelle [...] e di uscirne fuori».¹⁰⁶ Più dettagliatamente, Barba descrive come due termini della lingua norvegese abbiano generato l'esperienza: *kraft* che vuol dire «forza» o «potenza» e *sats* che può essere tradotto con le parole «slancio», «impulso» oppure «preparazione», «essere pronti a...». In quel gergo *sats* indicava il momento in cui si è sul punto di agire, l'istante che precede l'azione nello spazio, quando tutta l'energia è già lì, preparata ad intervenire, ma come sospesa, ancora tenuta in pugno, tigre-farfalla pronta a spiccare il volo. Diceva Barba all'attore:

«Non hai kraft» [...] «Non hai sats». Oppure: «Il tuo sats non è preciso». O ancora: «Marchi troppo i *sats*». Queste due parole guidarono il lavoro e basterebbero a spiegare i risultati che i miei compagni ed io abbiamo ottenuto. Ad esse si potrebbe ridurre il «metodo» dell'Odin Teatret. Tutta l'Antropologia Teatrale è in fondo un modo per sviluppare in termini obiettivi quelle conoscenze per le quali, nella pratica del nostro gruppo, non abbiamo bisogno che di due parole di per sé vaghe.¹⁰⁷

La sola affinità che – secondo Barba – lega invece l'Antropologia Teatrale ai campi di studio dell'antropologia culturale non riguarda i metodi o gli ambiti di ricerca, ma un atteggiamento di fondo: «la consapevolezza che quanto appartiene alla nostra tradizione e ci appare come ovvia realtà può, invece, rivelarsi un nodo di problemi inesplorati». Da questa consapevolezza deriva la necessità di uno spostamento, di un viaggio reale o simbolico, un «*détour*» che consente di riconoscere ciò che consideriamo “nostro” solo attraverso il confronto con ciò che percepiamo come “altro”. L'esperienza dello spaesamento diventa così uno strumento conoscitivo: educa lo sguardo a mantenere

¹⁰⁵ <https://www.treccani.it/enciclopedia/antropologia/> (consultato il 22/02/2026).

¹⁰⁶ BARBA, *La canoa di carta*, cit., p. 19.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 66-67.

insieme coinvolgimento e distanza critica, permettendo di osservare con occhi nuovi anche il proprio ambito professionale e culturale.¹⁰⁸

Il termine *détour* riconduce alla posizione di De Marinis nel tratteggiare i doppi di Artaud. Essi ci indurrebbero a riflettere su quale sia la relazione con la figura dell'uomo di teatro, anzi a domandarsi se questi doppi non portino a riconsiderare il significato stesso dell'espressione uomo di teatro. E tra quei doppi, tra i quali c'è il *poeta e scrittore*, il *pittore e disegnatore*, *scrittore per il cinema e attore cinematografico*, l'*esoterico*¹⁰⁹ c'è ancora, per De Marinis, l'Artaud *viaggiatore* «*antropologo sul campo*» convinto sostenitore dello *spaesamento*.¹¹⁰

L'affinità tra teatro e antropologia, tuttavia, non implica una loro sovrapposizione o identità totale. La differenza – prosegue De Marinis – non è propria soltanto di Artaud ma anche di altre studiose e studiosi che nel corso del Novecento si sono rivolti nei modi più vari all'antropologia. Il teatro, attraverso la scena, rende visibile la complessità dei comportamenti umani, mentre l'antropologia li osserva e li analizza in un contesto più ampio. È necessario, dunque, mantenere la distinzione tra i due ambiti, pur riconoscendo le numerose aree di intersezione. In questo senso si colloca anche l'affermazione dell'antropologo Piergiorgio Giacchè, che nel saggio *Una equazione fra antropologia e teatro* (1995) sostiene che «antropologia e teatro sono la stessa cosa ma non si debbono confondere». Il dialogo tra le due discipline non annulla le differenze, ma ridefinisce i confini del teatro, trasformandolo luogo privilegiato di riflessione sull'uomo e sulle sue molteplici identità.¹¹¹

Le posizioni di Eugenio Barba, pioniere della ricerca teatrale, trovano una rispondenza problematica proprio nel saggio in cui lo stesso Piergiorgio Giacchè¹¹² sviluppa la sua «audace» *Antropologia di una macchina attoriale* dedicata a Carmelo Bene.¹¹³ Qui, l'antropologo afferma che:

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁹ Con la eccezionale distinzione proposta dal critico teatrale Nicola Savarese rispetto all'«esotismo» antropologico che «Per Artaud [...] l'esotismo [...] non consiste nel rendere comprensibile e positivo ciò che è diverso ma, al contrario, nel rendere insolito ciò che è familiare». SAVARESE, NICOLA *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Bari: Laterza, 1992, p. 437, in DE MARINIS, *La danza alla rovescia*, cit., p. 35, n. 20.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 36.

¹¹² Piergiorgio Giacchè (Perugia, 1946), Professore docente di Etnologia europea: patrimonio culturale immateriale. <https://lnx.iisgubbio.edu.it/wp-content/uploads/2018/01/CURRICULUM-PIERGIORGIO-GIACCHE-per-sito.pdf> (consultato il 23/02/2026).

¹¹³ È lo stesso Carmelo Bene che definisce «audace» il libro dedicatogli da Piergiorgio Giacchè: in GIACCHE', PIERGIORGIO. *Carmelo Bene: Antropologia della macchina attoriale*. Milano: RCS, 2007, Prefazione, I-VIII.

in antropologia (e magari anche in teatro) non c'è differenza tra lo studio dell'oggetto e l'incontro fra i soggetti. Visto che poi in teatro (e perfino in antropologia) la *relazione* è comunque ingannevole e la *ricerca* – come diceva e voleva Carmelo – è finalmente impossibile.¹¹⁴

È nel rimbalzo tra queste posizioni che emerge il nodo del *disagio*. Da un lato, per Giacché, la «rivolta» appartiene alla condizione stessa dell'attore. Quel che sortisce dal rimbalzo tra le due posizioni viene articolato sul «disagio» che emerge nei seguenti termini: da un lato nella lettura dell'atteggiamento di «rivolta» che è proprio – asserisce Giacché – della

condizione o della dotazione di ogni attore di teatro che ben prima di essere avvertito come imperativo o addirittura di essere eletto a consapevole opzione – è almeno una irriflessa e salutare reazione al *naturale* disagio di una persona o di un corpo che ha il compito di contrapporsi alla scena. Anzi di dominarla, non importa se riempiendola di sé o svuotandola del tutto¹¹⁵

dall'altro, l'eco della raccomandazione dell'attore Louis Juvet che Barba nel suo *La canoa di carta* propone di leggere alla lettera: «Attore, amico mio, fratello mio, tu non vivi che di contrarietà, di contraddizioni e costrizioni. *Tu non vivi che nel contro*»¹¹⁶ ripresa dallo stesso Giacché. Poiché la danza delle opposizioni caratterizza la vita dell'attore,

nella ricerca di questa danza l'attore ha una bussola per orientarsi: il disagio. [...] il disagio diventa, allora, un sistema di controllo, una specie di radar interno che permette all'attore di osservarsi mentre agisce. Non si osserva tramite gli occhi, ma tramite una serie di percezioni fisiche che gli confermano che tensioni non abituali, extra-quotidiane, abitano il suo corpo.¹¹⁷

Credo, infine, sia utile richiamare alcune particolari concezioni dei maestri sulla formazione dell'attore.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. I.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁶ Jules Eugène Louis Juvet, 24 dicembre 1887 – Parigi, 16 agosto 1951) è stato un attore francese, una delle figure più importanti del cinema e del teatro del suo paese. <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/Jules%20Eug%C3%A8ne%20Louis%20Juvet/?search=Jules%20Eug%C3%A8ne%20Louis%20Juvet> (consultato il 27/05/2026); BARBA, *La canoa di carta*, cit., p. 44; GIACCHÉ, cit., p. 92, n. 3 «È questa una raccomandazione di Juvet che Eugenio Barba propone di leggere alla lettera, non come una «moralità» ma come una legge fisica di opposizione fra l'attore e la scena».

¹¹⁷ BARBA, *La canoa di carta*, cit., p. 44.

Alla domanda *In che modo viene formato fattore nel vostro teatro, e in che cosa consiste il suo compito nella rappresentazione?* in un'intervista¹¹⁸ del 1964 fatta da Eugenio Barba Grotowski risponde:

Ciò che colpisce quando si pensa al mestiere dell'attore, così come è praticato oggi, è il suo squallore: l'appalto su di un corpo che viene sfruttato dai suoi protettori - direttori e registi - [...]¹¹⁹

Poiché, secondo i teologi solo un grande peccatore può diventare un santo (non dimentichiamo l'Apocalisse: «Poiché tu sei tiepido, né freddo, né ardente, io ti vomiterò dalla mia bocca»), allo stesso modo, la miseria dell'attore può essere trasformata in una forma di santità. [...] Non mi fraintendete. Io parlo di "santità" da miscredente: mi riferisco ad una "santità laica".¹²⁰

Come vengono conciliate le esigenze di spontaneità e di disciplina formale?

L'elaborazione dell'artificialità - del freno della forma - è spesso basata su una investigazione cosciente all'interno del nostro organismo, di forme di cui percepiamo la trama ma la cui realtà ci sfugge ancora, e di cui presupponiamo l'esistenza già completa dentro di noi. È questo un genere di recitazione che, come forma artistica, è più vicino alla scultura che alla pittura. Quest'ultima, infatti, presuppone l'aggiunta di colori; mentre la scultura è basata sull'eliminazione di tutto ciò che oscura la forma, già esistente, in un certo senso, all'interno del blocco di marmo dove viene scoperta invece di essere costruita.¹²¹

3.2 Postdrammatico

Il testo di Hans-Thies Lehmann *Postdramatisches Theater* del 1999, arrivato in Italia vent'anni dopo,¹²² ha segnato la riflessione intorno ai nuovi paesaggi e linguaggi dello spettacolo dal vivo. L'approccio innovativo di Lehmann alle nuove tendenze teatrali emerse a partire dalla fine degli anni Sessanta si è affermato come un riferimento centrale nel dibattito internazionale sul teatro contemporaneo. Confrontandosi con i grandi teorici del dramma e della scena – da Aristotele, Hegel, Szondi e Brecht fino a Barthes, Lyotard e Schechner – il suo volume esamina in profondità anche il lavoro di

¹¹⁸ BARBA, EUGENIO. «Il nuovo Testamento del teatro». In: GROTHOWSKI, *cit.*, pp. 35-62 (41). Eugenio Barba ha fatto questa intervista nel 1964, e l'ha poi intitolata *Il Nuovo Testamento del teatro*. È stata pubblicata nel suo libro *Alla ricerca del teatro perduto* (Marsilio Editori, Padova 1965) ed anche nel *Teatrets Teori og Teknikk* (Holstebro 1/1966) e in *Théâtre et Université* (Nancy 5/1966).

¹¹⁹ GROTHOWSKI, *cit.*, p. 42.

¹²⁰ *Ivi.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 47-48.

¹²² LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, *cit.*

figure di spicco del teatro sperimentale recente, tra cui Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Heiner Müller, The Wooster Group, Needcompany e Societas Raffaello Sanzio.¹²³

Intorno alla definizione di postdrammatico, Lehmann ha modo di fornire un'avvertenza ai lettori:¹²⁴

Incominciamo col chiarire gli equivoci: il teatro postdrammatico è stato a volte interpretato in maniera erronea come un teatro *dopo* il testo o *senza* il testo. Non capisco come sia potuto accadere. In realtà, nel mio libro si afferma il contrario. Anche dal punto di vista logico è abbastanza irrazionale pensare che un autore come me, che per decenni ha lavorato su Brecht, Heiner Müller e altri drammaturghi, possa rinunciare completamente al testo e ipotizzare il suo superamento.¹²⁵

Secondo Marco De Marinis si è creduto erroneamente che il saggio di Lehmann si occupasse delle conseguenze della crisi novecentesca della forma-dramma. De Marinis sostiene che il vero oggetto di quel libro non è il superamento del testo e della parola, ma il superamento, nel teatro contemporaneo, della rappresentazione e della messa in scena.

Un superamento che, molto spesso, è messo in atto dall'interno della messa in scena contemporanea [...] sulla base ovviamente di numerose e forti sollecitazioni esterne: danza, performance art, arti visive, sperimentazioni musicali, cinema, media e new media.¹²⁶

Anche De Marinis, quindi, in appendice all'edizione italiana del saggio di Lehmann si prende la responsabilità di fornire alcune precisazioni atte a risolvere alcuni temuti «frintendimenti» sorti nell'interpretazione del profilo del lavoro.

Ho già sottolineato all'inizio i meriti e l'importanza di quest'opera del teatrologo tedesco uscita nel 1999. Si tratta adesso di fornire alcune pezze d'appoggio al riguardo, che servano anche, possibilmente, a fare chiarezza sui non pochi frintendimenti che questo libro, o piuttosto la nozione che esso lancia fin dal titolo, ha provocato nei dieci anni trascorsi dalla sua prima apparizione.¹²⁷

Il primo possibile frintendimento è che il teatro postdrammatico venga letto come una ipotesi critica e teorica sulle tendenze in atto nell'ambito delle *performing arts*, alla fine

¹²³ <https://dramaturgydatabase.hum.uu.nl/record/postdramatic-theatre/> (consultato il 15/10/2025).

¹²⁴ LEHMANN, HANS-THIES. *Cosa significa teatro postdrammatico?* Progetto Scritture per la scena, Laboratori DMS/Auditorium, Bologna: CIMES, 2010, in Guccini, Gerardo. A cura di. «Dramma vs postdrammatico: polarità a confronto». *Prove di drammaturgia*. Corazzano: Titivillus, XVI, n. 1, giugno 2010, pp. 4-7. Il testo, trascritto dalla traduzione di Sonia Antinori, è stato rivisto dall'autore.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 4.

¹²⁶ DE MARINIS, MARCO. «Il teatro postdrammatico di Lehmann: un superamento della rappresentazione e della messa in scena», in LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, cit., pp. 230-231.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 230.

del secolo negli anni Novanta; in realtà – sostiene – si tratta di un bilancio sia pure «orientato, soggettivo e parziale» e non di puri e inerti accumuli di dati e di nomi. Il secondo è che ci sia il tentativo di leggere le tendenze in atto nel presente. Il terzo è che implichi previsioni «sugli esiti possibili di alcune tendenze in atto nel momento in cui è stato scritto e pubblicato». Ciò indurrebbe a fare delle verifiche per osservare quanto queste previsioni siano state azzeccate.¹²⁸

Le premesse della presente ricerca attraversano la logica del teatro postdrammatico e rivolgono una specifica attenzione agli argomenti che Lehmann ha riservato alla ‘voce’. La voce, in particolare nella trattazione di Lehmann, avrebbe la consistenza di una scheggia generata da una «esplosione». Lehmann fornisce in tal senso un’immagine suggestiva delle prospettive che si sarebbero delineate dopo la ricezione del suo saggio sul teatro postdrammatico. Accade, in pratica, che i mezzi teatrali – rinvenibili nella forma del teatro drammatico – si emancipano dalla loro coerente «saldatura» per cristallizzarsi in singole parti distinguibili in una fotografia immaginaria:

Quel che compone il teatro (corpi, gesti, organismi, spazio, oggetti, architetture, installazioni, tempo, ritmo, durata, ripetizione, voce, lingua, suono, musica, ecc.) - tutto questo si è fatto autonomo e si trova nell’attimo dello scatto a diversa distanza dallo spazio-tempo dell’esplosione, è schizzato in direzioni differenti, ha mantenuto un riferimento più o meno evidente con la sua origine, ma al tempo stesso entra in nuove frammentarie relazioni.¹²⁹

Tornando al punto in cui la voce si *emancipa* dalla sua preesistente «saldatura» con i mezzi teatrali, trovo interessante approfondirne le modalità di connessione. Laddove, traslando la suggestiva figurazione dello scatto fotografico proposta da Lehmann, io propendo per “aumentare” la rappresentazione del fenomeno in *slow motion* attraverso le dinamiche dei mezzi di Stratos e di Babilonia Teatri.

Volgendo con Lehmann lo sguardo all’indietro, si rileva agevolmente che nel teatro dell’età moderna la rappresentazione scenica consisteva soprattutto nel recitare e nel rendere visibile ciò che era già contenuto nel dramma. Anche quando erano presenti elementi come musica e danza, il testo rimaneva l’elemento decisivo, perché racchiudeva l’intero mondo narrativo e immaginativo dell’opera. Lapidaria in tal senso è l’asserzione di Lehmann: «il teatro drammatico è dominato dalla presenza del

¹²⁸ *Ibid.*, p. 231.

¹²⁹ LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, cit., p. 10.

testo».¹³⁰ Lo scopo del teatro era creare un universo fittizio facendo leva sulla fantasia e sull'empatia degli spettatori per completare l'illusione scenica. All'ottenimento di questa illusione non serve una rappresentazione completa o continua, ma basta che ciò che il pubblico percepisce possa essere ricondotto a un mondo coerente, a una totalità. Completezza, illusione e rappresentazione del mondo sono caratteristiche essenziali del modello drammatico; di conseguenza, il teatro drammatico considera la totalità come immagine del reale. Il teatro drammatico termina quando questi aspetti non sono più la norma, ma solo una delle tante possibilità dell'arte teatrale.¹³¹

A partire dagli anni Settanta, tuttavia, diversi registi importanti hanno scelto consapevolmente di formare compagnie composte da attori provenienti da culture ed etnie molto diverse. Lo facevano perché erano affascinati dalle differenti melodie linguistiche, dai ritmi, dagli accenti e, in generale, dai modi culturali con cui ciascuno usa la voce. In questo modo la pronuncia stessa del testo, grazie alle varie caratteristiche sonore, ha generato una musicalità propria e autonoma. Questa forma di musicalità comprende anche quella introdotta nel teatro dalla poliglossia, molto diffusa nel teatro postdrammatico. Ciò che inizialmente può sembrare provocatorio o destabilizzante – come la comparsa di suoni estranei e incomprensibili – finisce per acquisire un valore proprio: diventa una ricchezza musicale e l'occasione per scoprire nuove combinazioni sonore.¹³² Sorprendentemente, però, nella esperienza dell'Odin Teatret di Barba la poliglossia è stata affrontata e risolta in negativo dove, invece, la tensione tra le lingue è stata risolta addirittura sopprimendo il dialogo.

Trovo interessante il tentativo, inerente gli studi teatrali dedicati alla voce, di organizzare e unificare le varie linee di ricerca utili ad analizzare la voce in scena nel *Voice in Modern Theatre* della ricercatrice svedese Jacqueline Martin.¹³³ In particolare, per ciò che riguarda le trasformazioni avvenute nel Novecento, Martin raccoglie temi differenti: la varietà degli stili vocali, le difficoltà legate al rapporto tra voce, testo ed emozione, la ricostruzione storica dei modi in cui gli attori hanno usato la voce, la questione dell'interpretazione contemporanea dei classici, e la necessità di rivedere le

¹³⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹³¹ *Ivi.*

¹³² *Ibid.*, p. 97.

¹³³ MARTIN, JACQUELINE. *Voice in Modern Theatre*. London and New York: Routledge, 1991. Jacquelin Martin è stata ricercatrice presso l'Istituto di Studi Teatrali dell'Università di Stoccolma.

pedagogie vocali.¹³⁴ Martin mette in evidenza come, nel corso dei secoli, la voce dell'attore abbia subito uno spostamento significativo: da una lunga tradizione in cui era guidata quasi esclusivamente dalle regole della retorica antica, si arriva al cambiamento del XX secolo, quando propaganda e pubblicità producono nuove forme di retorica, la critica letteraria e lo strutturalismo iniziano a mettere in discussione il ruolo della voce, e le nuove pedagogie e drammaturgie contribuiscono al passaggio dal testo drammatico tradizionale al *performance text*.¹³⁵

È opportuno notare che Martin affronta un arco temporale ampio, come suggerisce l'aggettivo *modern* nel titolo usato come termine che comprende sostanzialmente tutto il Novecento. Tuttavia, il suo lavoro nasce in un momento in cui la nozione di post-drammatic e la relativa area concettuale non erano ancora state formulate né accettate in modo diffuso nella comunità accademica.¹³⁶ Inoltre, di non trascurabile interesse è la menzione che Martin – nell'approccio alla voce di figure come Artaud e Grotowski¹³⁷ – fa della sperimentazione condotta da Roy Hart¹³⁸ sin dal 1962. Hart, in qualità di allievo, aveva appreso a sua volta da Alfred Wolfsohn le tecniche per il recupero della vocalità estesa che questi aveva allestito trasformando gli esiti di uno shock da stress bellico¹³⁹ patito da lui stesso nelle trincee della Prima Guerra Mondiale in situazione di assistenza sanitaria ai militi feriti.¹⁴⁰

Tornando alle pagine che Lehmann dedica al «registro sonoro nello spettacolo», non può eludersi – condividendo quanto affermato da Petruzzello – che, pur facendo

¹³⁴ PETRUZZIELLO, *cit.*, p. 22.

¹³⁵ MARTIN, *cit.*, p. 26. È utile richiamare, in sintesi, la definizione di *performance text* data da Lehmann. Nel teatro postdrammatico, il *performance text* assume una nuova centralità: diventa un processo in cui prevalgono la presenza, la condivisione, l'energia e la manifestazione rispetto alla pura rappresentazione o comunicazione. In altre parole, il *performance text* è ciò che sovradetermina gli altri livelli teatrali, trasformando il teatro in uno spazio di esperienza collettiva, dove il significato nasce dall'intreccio dinamico dei segni e delle relazioni piuttosto che dall'interpretazione lineare di un testo. Cfr. LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, *cit.*, pp. 91-92.

¹³⁶ PETRUZZIELLO, *cit.*, p. 22.

¹³⁷ MARTIN, *cit.*, pp. 48-81. Nel capitolo 3, *A Smorgasbord of Ideals*, Martin considera l'approccio alla voce di Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Roy Hart Theatre, Jerzy Grotowski e Peter Brook.

¹³⁸ Roy Hart (1926 - 1975) è stato un attore e cantante sudafricano noto per la sua voce altamente flessibile e la sua vasta gamma vocale che è derivata dalla formazione nella tecnica vocale estesa sviluppata e insegnata dall'insegnante di canto tedesco Alfred Wolfsohn.

¹³⁹ MARTIN, *cit.*, p. 64. Per Wolfsohn furono decisive le sue esperienze nelle trincee durante la Prima Guerra Mondiale, dove scoprì il potenziale della voce umana, suo malgrado, attraverso le urla dei feriti.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 63-64: «Vocal delivery lies at the very center of the artistic work of the Roy Hart Theatre which evolved from the research of its founder, Alfred Wolfsohn (1896-1962), who discovered that the voice is not the function solely of any anatomical structure, but rather the expression of the whole personality, and that through the voice all aspects of an individual could be developed». [trad. mia: L'interpretazione vocale è al centro del lavoro del Roy Hart Theatre, che si è evoluto dalla ricerca del suo fondatore, Alfred Wolfsohn (1896-1962), che scoprì che la voce non è la funzione di una sola struttura anatomica, ma piuttosto l'espressione dell'intera personalità, e che attraverso la voce tutti gli aspetti di un individuo potevano essere sviluppati.]

una sintesi di contorno rapida, Lehmann solleva questioni meritevoli di uno studio approfondito per comprendere le modalità costruttive delle forme teatrali del secondo Novecento non più centrate sul testo drammatico. Ulteriori accenti, sulla modalità con cui Lehmann individua il «fulcro» del suo ragionamento sulla componente sonora in scena, si riallacciano alle teorie della studiosa greca Elene Varopoulou. Nel far ciò, Lehmann trova argomenti per una musicalizzazione che come tratto caratteristico della «tavolozza stilistica postdrammatica»¹⁴¹ rappresenterebbe uno dei segni teatrali del livello della rappresentazione del *performance text*.

In un intervento a Francoforte nel 1998 sulla musicalizzazione di tutti i mezzi teatrali nel nuovo teatro, Helene Varopoulou ha dichiarato: – La musica per gli attori e per i registi è diventata una struttura autonoma del teatro.¹⁴²

Non si tratta dell'evidente ruolo della musica e del teatro musicale, ma di un'idea ulteriore di teatro come musica. Forse è significativo che una donna di teatro come Meredith Monk, nota per le sue installazioni spaziali di poesie sonore e visive, una volta abbia detto: Io sono arrivata dalla danza al teatro, ma è stato il teatro che mi ha portato alla musica.¹⁴³

A partire dalla svolta performativa degli anni Sessanta, per Fischer-Lichte, il teatro, le azioni e la *performance art* hanno sviluppato una serie di procedimenti che richiamano espressamente l'attenzione sulla produzione performativa della materialità all'interno dello spettacolo e che – proprio come in un laboratorio di sperimentazione – mettono intenzionalmente in evidenza i singoli fattori che la condizionano e le modalità della sua realizzazione. Questo vale sia per la dimensione corporea dello spettacolo che per la sua dimensione spaziale e sonora. Dagli anni Sessanta in poi, con la cosiddetta svolta performativa, il teatro, le pratiche artistiche e la *performance art* hanno introdotto metodi che puntano deliberatamente l'attenzione sulla «produzione performativa della materialità» che avviene in scena. Queste pratiche, applicabili sia agli aspetti fisici dello spettacolo, sia a quelli relativi allo spazio e al suono, mettono in rilievo gli specifici elementi che influenzano tale produzione e le diverse modalità con cui essa si manifesta. Per Fischer-Lichte le riflessioni intorno a *corporeità, spazialità, sonorità e temporalità* si collocano, quindi, dentro questi procedimenti.¹⁴⁴ La discussione di Fischer-Lichte

¹⁴¹ LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, cit., p. 92 e PETRUZZIELLO, cit., pp. 22-23.

¹⁴² VAROPOULOU, HELENE. *Musikalisierung der Theaterzeichen*. Vortrag bei der 1. Internationalen Sommerakademie Frankfurter am Main. agosto 1998. Manoscritto non pubblicato.

¹⁴³ LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, cit., p. 97.

¹⁴⁴ FISCHER-LICHTE, cit., p. 134.

sulle «atmosfera», nell'alveo dei procedimenti di *spazialità*, prende avvio dalla teoria del filosofo tedesco Gernot Böhme e dalla sua definizione delle atmosfere come «spazi, nella misura in cui essi sono irrorati dall'essere presente delle cose, degli esseri umani o da costellazioni ambientali, vale a dire dalle loro estasi».¹⁴⁵ La posizione di Fischer, secondo Petruzzello, non è casuale: la studiosa tedesca sostiene infatti che sono soprattutto le sonorità a creare e modificare rapidamente l'atmosfera. Come gli odori, il suono attraversa lo spettatore, che non può difendersi, e dissolve i confini del suo corpo.

Le atmosfere, come sostiene a ragione Gernot Böhme, sono senza luogo ma sono profuse a livello spaziale. Non appartengono esclusivamente agli esseri umani o agli oggetti che sembrano emanarle, né a coloro che entrano nello spazio e le avvertono attraverso il proprio corpo.¹⁴⁶

L'interessante riflessione di Fischer sulle atmosfere si conclude con questa asserzione: «L'atmosfera, a teatro, è la prima cosa che colpisce lo spettatore e che “tinge” la sua percezione rendendogli possibile una particolare esperienza della spazialità».

Nei paragrafi dedicati a suono e voce, Fischer-Lichte offre una breve storia della loro evoluzione teatrale. Ricorda che dal Seicento alla fine dell'Ottocento la voce è governata dalle norme della retorica e della declamazione e deve essere al servizio delle parole restando profondamente legata al linguaggio verbale. Dal Naturalismo in poi questo legame viene messo in crisi: la parola può ingannare, mentre il corpo – e la voce come parte del corpo – esprime sempre una verità. Con il teatro e la *performance art* degli anni Sessanta lo scarto fra voce e linguaggio si accentua ancora di più, fino a creare una tensione evidente.¹⁴⁷ Per Fischer-Lichte la voce sviluppa in scena le forme della sua materialità: fisicità, spazialità e sonorità. Il rapporto tra corpo e voce diventa particolarmente intenso nel grido, nel sospiro, nel gemito, nel singhiozzo e nel riso, che considera veri “processi di incarnazione”:¹⁴⁸ segni prodotti attraverso un coinvolgimento totale del corpo, che si piega, si contorce o si tende. Inoltre, la voce sfuggirebbe a qualsiasi tentativo di ridurla a un sistema di segni stabili, perché può

¹⁴⁵ BÖHME, GERNOT, *Atmosphäre. Essays zur neuen ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995, p. 33. La traduzione qui riportata proviene da FISCHER-LICHTE, *cit.*, p. 203, del cui volume Tancredi Gusman è il traduttore; PETRUZZIELLO, *cit.*, p. 23, n. 26.

¹⁴⁶ FISCHER-LICHTE, *cit.*, p. 202-203.

¹⁴⁷ PETRUZZIELLO, *cit.*, p. 23-24.

¹⁴⁸ FISCHER-LICHTE, *cit.*, p. 219.

essere linguaggio senza essere significante. In essa si manifesta l'essere corporeo di chi la emette e contemporaneamente essa si rivolge all'essere corporeo di chi la riceve.¹⁴⁹

Una possibile interpretazione logica del processo che dopo gli anni Sessanta nell'ambito dello spettacolo tende a unificare il concetto "voce-corpo", sia nelle performance del teatro postdrammatico sia nelle performance della sperimentazione vocale musicale, può essere letta come il frutto di una crisi della rappresentazione e del linguaggio come codice separato dal corpo, che coinvolge più ambiti artistici contemporaneamente.

Il concetto di voce-corpo rappresenta un nodo in cui convergono teatro, musica, filosofia e politica dell'arte. È la materializzazione di un'esigenza di autenticità, di presenza reale, di rottura dei codici espressivi tradizionali. In questo senso, l'unificazione di voce e corpo riflette una trasformazione radicale del concetto di performance, che diventa atto incarnato, evento sensibile, esperienza condivisa più che narrazione o interpretazione.

Ma in quale spazio si muove questo corpo? Lehmann non esita a manifestare la sua interpretazione dello spazio teatrale che viene sollecitato da innovative istanze drammaturgiche. Quali? Il teatro di tipo "drammatico" richiede spazi scenici di grandezza intermedia. Ambienti eccessivamente ampi o troppo ristretti risultano problematici per il funzionamento del dramma, perché viene compromesso in entrambi i casi il meccanismo del rispecchiamento. Lo spazio teatrale, infatti, può operare come uno specchio in cui il pubblico – considerato come un insieme omogeneo – può riconoscersi in modo diretto e coerente nell'universo altrettanto unitario della rappresentazione. Affinché questo rapporto ideologicamente fondato su presupposti illusori di equivalenza e identificazione possa realizzarsi, presuppone che tanto il mondo degli spettatori quanto quello del dramma siano separati, chiusi e dotati di una propria identità autonoma. Solo così si garantisce una chiara delimitazione dei confini nella produzione e nella ricezione dei segni, condizione indispensabile perché si attivi il processo di identificazione tra soggetti concepiti come simili.¹⁵⁰

Un teatro che, invece, non fonda la percezione sulla comunicazione di segni, ma su ciò che Jerzy Grotowski chiamava la "vicinanza dell'organismo vivo", si pone in

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 23-24.

¹⁵⁰ LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, cit., p. 168.

contrasto con la distanza e il livello di astrazione su cui si basa il dramma. Quando la separazione tra attori e spettatori si riduce al punto che la presenza fisica e psicologica – fatta di respiri, sudore, tensioni muscolari, sguardi e movimenti – prevale sulla comprensione concettuale, nasce uno spazio caratterizzato da una forte tensione centripeta: il teatro diventa allora un’esperienza di scambio energetico condiviso, più che un sistema di trasmissione di significati.¹⁵¹

La progressiva musicalizzazione del teatro postdrammatico implica una riconfigurazione dello statuto della voce. Nel momento in cui la coerenza drammatica si dissolve e la centralità del testo viene relativizzata, la parola non è più la struttura portante della rappresentazione. Di conseguenza, la voce dell’attore non è più subordinata alla funzione di trasmissione semantica, ma si emancipa come fenomeno acustico autonomo. La vocalità si configura allora come materia sonora, dotata di ritmo, timbro, intensità, altezza, durata: parametri che appartengono più al dominio musicale che a quello strettamente linguistico. Questa trasformazione comporta uno spostamento ontologico: la voce non è più soltanto segno che rimanda a un significato, ma evento che accade nello spazio e nel tempo della scena. La sua presenza non è garantita dal contenuto che veicola, bensì dalla sua qualità percettiva. L’attore non “dice” soltanto un testo: lo legge come una partitura, lo articola come tessuto ritmico, lo modula come materiale sonoro. La scena diventa così luogo di attraversamento e la vocalità si offre come esperienza di soglia, in cui il senso può emergere, sospendersi o dissolversi a favore della qualità timbrica, ritmica, respiratoria. In questa prospettiva, la vocalità come spazio liminale trova una declinazione radicale tanto nella ricerca parossistica sul suono della voce condotta da Demetrio Stratos, quanto nella pratica scenica di Babilonia Teatri, dove la parola è esposta come materia ritmica e corpo sonoro.

Secondo Hans-Thies Lehmann, l’introduzione delle tecnologie elettroniche nella pratica musicale contemporanea non produce soltanto un ampliamento tecnico delle possibilità sonore, ma determina la «musicalizzazione» come trasformazione strutturale del linguaggio scenico. Poiché il suono è composto da una molteplicità di parametri – frequenza, timbro, volume, armonici – oggi interamente manipolabili mediante sintetizzatori e campionature, il teatro può intervenire non più solo sulla successione dei suoni, bensì sull’intero spazio acustico come materiale compositivo. Ne deriva una

¹⁵¹ *Ivi.*

concezione non lineare dell'organizzazione musicale e drammaturgica: il piano sonoro non accompagna l'azione secondo uno sviluppo progressivo, ma si articola per stratificazioni, sovrapposizioni e texture complesse. Un esempio emblematico è *Roaratorio* (1979) di John Cage e Merce Cunningham, dove la costruzione sonora si intreccia alla lettura di brani da *Finnegans Wake* di James Joyce, testo che in ambito letterario ha inaugurato una forma di scrittura fondata sul «superamento dei confini delle lingue nazionali, la condensazione e la moltiplicazione dei significati possibili, la costruzione musical-architettonica. I segni teatrali postdrammatici si collocano nella tradizione di questo tipo di texture».¹⁵²

3.3 Drammaturgie influenti

Il momento in cui Stratos realizza le sue performance vocali si attesta sul finire degli anni Settanta. Ma l'azione di rottura dal teatro precedente nel mondo dello spettacolo si aggregava e si consolidava già a partire dalla fine degli anni Cinquanta. In avvicinamento al momento in cui entra in scena Stratos, e dopo oltre trent'anni Babilonia Teatri, ritengo più che opportuno concentrare l'attenzione su alcuni profili di drammaturgie.

In opposizione al processo di mercificazione al cui centro sta il “teatro prodotto”, come occasione di svago e mondanità destinato a un pubblico attratto dal grandattore, comincia a partire con il primo *happening* una reazione volta al recupero del rapporto reale tra attori e pubblico, riproponendo la funzione rituale dello spettacolo.¹⁵³

Nel suo scritto *Il teatro e il suo doppio*, Antonin Artaud identifica il linguaggio del teatro nella «materializzazione visuale e plastica della parola». Artaud cerca di spiegare come il teatro possa liberarsi dalla soggezione alla parola scritta o parlata, cioè dal predominio del testo letterario, per tornare a essere un'arte autonoma che comunica attraverso immagini, gesti, suoni, movimenti, ritmi e presenze fisiche.¹⁵⁴ Secondo lo stesso Stratos, Artaud rappresenta il tramite tra le prime esperienze sonore condotte dalle

¹⁵² *Ibid.*, p. 98.

¹⁵³ ALONGE e PERRELLI, *cit.*, p. 345.

¹⁵⁴ ARTAUD, *cit.*, pp. 185-186.

avanguardie storiche e la loro ripresa nel secondo dopoguerra.¹⁵⁵ È Stratos che dice di Artaud: «con lui non è più solo la voce che sperimenta ma anche il corpo dentro la voce. Di lui ci resta un documento straordinario, la vera e propria performance che avrebbe dovuto andare in onda alla radio francese nel 1948».¹⁵⁶ John Cage già nell'allestimento nel 1952 dell'*happening* presso il Black Mountain College¹⁵⁷ che prevedeva la «sovrapposizione simultanea di più performance» aveva «riconosciuto l'influsso del teatro di Artaud».¹⁵⁸ E intorno alla poetica di Cage, lo storico della musica Michele Porzio in una monografia organica intitolata *Metafisica del silenzio* ha unito un'indagine sulle opere e quella sui temi filosofici del compositore americano.¹⁵⁹ Porzio, nelle sue pagine, fa emergere l'attitudine di Cage al non essersi fermato al «semplice processo acustico del comporre» ma di aver considerato i connotati visivo-teatrali e gestuali propri della musica. Inoltre, grazie agli insegnamenti tratti dallo zen, Cage ha sviluppato una forma di compenetrazione dell'esperienza dell'arte con quella della quotidianità.¹⁶⁰ Sull'onda di questa sperimentazione, Cage realizza, così, il primo pezzo teatrale *Water Music* dove destruttura il tradizionale ruolo del musicista:

Nel corso dei sei minuti e 40 secondi della sua durata il pianista deve alternare i compiti dell'esecutore musicale [...] a quelli, nettamente prevalenti, del performer teatrale. Secondo le istruzioni di una meticolosa scansione cronometrica dettagliata sino ai millesimi di secondo e quindi di paradossale e immaginaria esattezza, l'esecutore deve compiere azioni quali manipolare la sintonizzazione di una radio, mescolare un mazzo di carte da gioco facendole schioccare, sbattere il coperchio del pianoforte, percuoterne le corde e prepararlo con quattro materiali predisposti, suonare tre diversi fischietti, versare dell'acqua da un recipiente a un altro. Lo spartito stesso diventa un elemento teatrale e visuale.¹⁶¹

¹⁵⁵ Audiovisivo: *Demetrio Stratos Suonare la voce*, 2010. Commento dello speaker a 1'54". Tratto da: https://www.youtube.com/watch?v=ZC3IWYPYQHI&list=RDZC3IWYPYQHI&start_radio=1&t=219s (consultato il 5/03/2026).

¹⁵⁶ *Ivi*.

¹⁵⁷ Il Black Mountain College (BMC) era un college privato di arti liberali a Black Mountain, North Carolina. È stato fondato nel 1933 da John Andrew Rice, Theodore Dreier e molti altri. Il college era organizzato ideologicamente intorno alla filosofia educativa di John Dewey, che enfatizzava l'apprendimento olistico e lo studio dell'arte come centrale per un'educazione artistica liberale.

¹⁵⁸ «Sulla scia di questo prototipo l'artista Allan Kaprow organizzava nel 1959 a New York il primo happening della storia dell'arte», in MANTOAN, DIEGO. *Il primo happening della storia dell'arte*, Rai Radio 3, Wikiradio, 4 ottobre 2023. <https://www.raiplaysound.it/audio/2023/10/Wikiradio-del-04102023-52396503-8518-42d6-90a5a62e07365755.html> (consultato il 18/11/2025). Nello stesso 1959 che vede il primo affermarsi dell'*happening*, abbiamo, sempre a New York - con The Connection di Jack Gelber - il primo importante successo del Living Theatre, fondato nel 1947 a New York da Judith Malina (1926-2015), in Enciclopedia Treccani online, <https://www.treccani.it/enciclopedia/living-theatre> (consultato il 2/06/2026).

¹⁵⁹ PORZIO, MICHELE. *Metafisica del silenzio*. Milano: Auditorium, 1995, p. IV di copertina.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 150.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 149.

La tendenza intrapresa da Cage volgerà da un lato a «contaminare la musica con lo spirito del teatro» e dall'altra a tradurre in «chiave squisitamente musicale le nuove idee» il cui principio comune consiste:

nell'alterare l'intenzione iniziale dell'ego mediante una moltiplicazione delle intenzioni tale da sfuggire al controllo di qualsiasi volontà di potenza individuale. Nel caso di *Water Music* ciò è evidente ogni qualvolta il pianista abdica ai suoi compiti nobili di esecutore di arpeggi e accordi per abbassarsi ad azioni umili che non richiedono perizia tecnica, come suonare un fischietto o versare dell'acqua da un recipiente a un altro.¹⁶²

Diviene, in base a ciò, inequivocabilmente chiara la comprensione della radicalità e dell'aspetto della partitura dei *Mesostics* di Cage.

Nella visione di Cage l'arte diviene una via per raggiungere *self alteration* e *changing of the mind*, alterazione di sé e del proprio modo di pensare.¹⁶³ Attraverso la propria musica Cage vuole indurre tali trasformazioni anche nella mente degli ascoltatori:

[...] va premesso che per Cage l'arte non è affatto un mezzo di *self expression*: ha poco a che fare con l'espressione di idee o sentimenti elaborati da un individuo e tradotti in suoni, colori o parole organizzati secondo la sua volontà. In genere si pensa che l'arte non possa essere altro che questo; nella sua visione diviene invece una via che conduce, beninteso attraverso un'esperienza di specifico significato estetico, a ciò che egli chiama *self alteration* e *changing of the mind*: l'alterazione di sé, il cambiamento della mente, del nostro modo di pensare. Per questo la complessa parabola della sua poetica porta a un sofferto, graduale ma infine completo e irrevocabile distacco dalla modernità e quindi dalla nozione del fare arte propria e tipica del nostro tempo.¹⁶⁴

Queste forme d'avanguardia teatrale a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta attuate oltre oceano condividono, con gli esperimenti in continente europeo, il desiderio di superare il teatro borghese tradizionale e ricercare un nuovo rapporto con lo spettatore. Il Teatro Povero di Grotowski si muove nella Polonia di fine anni Cinquanta su piani estetici e metodologici spesso opposti. L'*happening* teatrale, avendo coinvolto con il suo linguaggio tutte le arti, supera la tradizionale funzione di queste arti. Dunque, mentre l'*happening* tende a portare il teatro nella vita, Grotowski porta la vita all'interno di un rito teatrale.

¹⁶² *Ibid.*, p. 150.

¹⁶³ *Ibid.*, p. X.

¹⁶⁴ *Ivi.*

Nel corso del Novecento la progressiva perdita di identità del teatro rispetto al dispiegarsi del potere del cinema prima, e della televisione dopo, fa riflettere Jerzy Grotowski sulla inferiorità tecnologica del teatro rispetto ai due *media* – cinema e televisione – per concludere che il teatro deve ammettere i suoi limiti, evitando scenografie, effetti luminosi e sonori, costumi, trucco ecc. Grotowski poneva, allora, la questione se il teatro fosse stato davvero necessario.¹⁶⁵ Era una domanda retorica mossa dalla constatazione dell'incremento tecnico dei mezzi a disposizione del cinema e della televisione già dei primi anni Sessanta. Se, per assurdo, «un giorno tutti i teatri fossero liquidati», congetturava Grotowski, un'alta percentuale di persone non ne verrebbe a conoscenza per diverse settimane; ma «se venissero eliminati cinema e televisione», seguiva, «il giorno dopo tutta la popolazione sarebbe in sommossa».¹⁶⁶ Continua, Grotowski, dicendo che molti uomini di teatro sono consapevoli del problema, ma propongono la soluzione sbagliata: dal momento che il cinema supera il teatro sul piano tecnico, pensano che si debba rendere il teatro più tecnico. Così creano nuovi palcoscenici, organizzano spettacoli con cambi di scena velocissimi, luci sofisticate, scenografie complesse, e così via, ma il teatro non potrà mai raggiungere il livello tecnico del cinema o della televisione. Rinunciando a tutto il teatro, lo si scopre ricco della presenza viva, in carne e ossa, dell'attore. Non ci rimane allora che un attore “santo” in un teatro povero.¹⁶⁷ Solo così – accettandosi come teatro povero – ritroverà la propria specificità rispetto al cinema e alla televisione.¹⁶⁸

L'impatto di Grotowski sul teatro contemporaneo è particolarmente sorprendente poiché il tutto si concentra in meno di dieci anni, intervallo di tempo curiosamente analogo a quanto occorso alla sperimentazione di Stratos. Il Teatro Laboratorio nasce nel 1959, ma è con *La tragica storia del dottor Faust*¹⁶⁹ nel 1963 che ottiene i primi riconoscimenti e attenzione. L'ultimo spettacolo ideato da Grotowski, *Apocalypsis cum figuris*, risale al 1969. Il regista polacco continua a rappresentarlo anche negli anni Settanta, ma solo come memoria di un periodo passato, dato che aveva ormai smesso di dirigere. È curioso che, per trent'anni, fino alla morte nel 1999, Grotowski sia stato profondamente ammirato da almeno metà del mondo teatrale,

¹⁶⁵ GROTOWSKI, *cit.*, p. 50.

¹⁶⁶ *Ivi.*

¹⁶⁷ *Ivi.*

¹⁶⁸ ALONGE e PERRELLI, *cit.*, p. 348.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 349. Adattamento da Marlowe.

nonostante non fosse più attivo nella creazione di nuovi spettacoli. A un certo punto della sua vita smise di realizzare spettacoli teatrali, ma continuò comunque a lavorare con le persone. Per trent'anni, fino alla sua morte, proseguì la sua ricerca sull'azione psicofisica attraverso numerosi esperimenti parateatrali, chiamati in modi diversi, che però si possono considerare tutti come percorsi di lavoro interiore, anche in senso iniziatico.¹⁷⁰

Il principale allievo di Grotowski – nel senso autentico del termine – è Eugenio Barba,¹⁷¹ una figura dal percorso avventuroso: emigrato in Scandinavia, lavora come operaio e marinaio mentre frequenta l'università di Oslo. Quando ottiene una borsa di studio per la Polonia, può seguire per due anni, dal 1962 al 1964, il lavoro di Grotowski. Nel 1964 fonda a Oslo l'Odin Teatret, formando una compagnia con attori rifiutati dalle scuole tradizionali di recitazione. Nel 1966 trasferisce il teatro nella cittadina danese di Holstebro, dove può contare su un finanziamento stabile.¹⁷² Come ha osservato Marco De Marinis, si tratta «dell'unico vero teatro di outsiders»¹⁷³ composto da autodidatti che riescono ad affermarsi nonostante una posizione iniziale di marginalità e svantaggio: a Oslo non hanno la dizione impeccabile degli attori diplomati; a Holstebro non conoscono nemmeno la lingua locale.¹⁷⁴ La soluzione a questo doppio ostacolo cioè, trasformare una debolezza in un punto di forza, in modo semplice e brillante come l'uovo di Colombo, sarà quella di creare spettacoli che non si basino principalmente sul dialogo.¹⁷⁵

Il primo grande successo del gruppo, *Min Fars Hus (La casa del padre)*, debuttò nel 1972 secondo questa logica e intraprese una lunga tournée molto fortunata. Lo spettacolo incontrò anche qualche opposizione, com'è naturale, ma contribuì in modo decisivo a dare notorietà internazionale a Barba. In origine il progetto avrebbe dovuto essere un lavoro sulla vita di Fëdor Michajlovič Dostoevskij (1821-1888), ma il risultato finale fu in realtà il prodotto dell'incontro tra la personalità dello scrittore russo e il collettivo dell'Odin. Gli attori – secondo il metodo di Barba, derivato da Grotowski – durante il lunghissimo periodo di prove creavano improvvisazioni basate su spunti che

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 350.

¹⁷¹ Eugenio Barba (Brindisi, 29 ottobre 1936).

¹⁷² ALONGE e PERRELLI, *cit.*, p. 350.

¹⁷³ «Il ritorno dell'Odin Teatret», UniBo Magazine, 13 marzo 2013, https://magazine.unibo.it/it/articoli/il_ritorno_dellodin_teatret (consultato il 2/06/2026).

¹⁷⁴ Anche se il norvegese deriva dal danese.

¹⁷⁵ ALONGE e PERRELLI, *cit.*, p. 350.

essi stessi trovavano studiando la biografia e le opere di Dostoevskij. Lo stimolo iniziale poteva dar luogo a una sua rappresentazione diretta ma anche a un'immagine del tutto opposta, nata per contrasto e volutamente distante. Da questo processo emergeva una ricca serie di azioni teatrali che solo in seguito il regista rivedeva, correggeva e soprattutto montava insieme. *Min Fars Hus* fu un avvenimento teatrale anche perché non conteneva alcun testo scritto dall'Odin. Subito dopo *Min Fars Hus*, Barba avviò la pratica dei "baratti", cioè interventi dell'Odin Teatret in zone periferiche (come Salento, Barbagia, Perù ecc.), concepiti come incontri fra culture diverse: l'Odin metteva in scena i propri spettacoli, improvvisazioni, danze e giochi di strada, e gli abitanti del posto ricambiavano – secondo la logica dello scambio – con le loro canzoni, danze e racconti, tratti dal patrimonio popolare e dalla loro storia. In certi contesti, come in America Latina, queste attività assumevano un forte valore politico, in opposizione alle dure dittature allora presenti in quei paesi.¹⁷⁶

Non a caso fu proprio Barba, nel 1976, a proporre il manifesto del Terzo Teatro – definito *terzo* rispetto al teatro tradizionale e commerciale da una parte, e al teatro d'avanguardia, chiuso in sé stesso, dall'altra – che trovò grande risonanza, in quegli anni, nel variegato mondo dei teatri di base e dei gruppi giovanili, spesso molto politicizzati».¹⁷⁷

Il significato profondo della creatività di Barba va compreso nella sua energia vitale prorompente, passionale e talvolta selvaggia, che ha soprattutto una natura lirica più che drammaturgica. I suoi spettacoli migliori sono composizioni poetiche che non comunicano attraverso il discorso razionale, ma tramite il susseguirsi di immagini e suoni. È un teatro fortemente musicale, costruito su sapienti contrasti di lunghi silenzi, improvvise accensioni e melodie struggenti. È anche un teatro ricco di colori, ispirato ai luminosi paesaggi meridionali del Salento, terra d'origine di Barba. Le messinscène di Grotowski possono essere filmate anche in bianco e nero (perfino *Il principe costante*, dove il mantello-sudario del protagonista perde poco pur non mostrando il suo rosso scarlatto); invece gli spettacoli di Barba, se ripresi in bianco e nero, risultano completamente impoveriti. I loro suoni e colori sono infatti l'espressione di una

¹⁷⁶ BARBA, EUGENIO. *Bruciare la casa*. Milano: Ubulibri, 2009, p. 70.

¹⁷⁷ ALONGE e PERRELLI, *cit.*, p. 351.

travolgente, personale e autobiografica pulsione vitale, che si colloca all'opposto del gusto per la sofferenza interiore e dell'ascesi di tipo gnostico tipici di Grotowski.¹⁷⁸

Deve ricordarsi che Grotowski guarda a uno spettatore che nutre autentiche esigenze spirituali e che desidera realmente auto-analizzarsi, per mezzo di un confronto diretto con la rappresentazione. A Grotowski interessa uno spettatore "che non si arresta ad uno stadio elementare di integrazione psichica, pago della sua angusta, geometrica stabilità spirituale, che sa esattamente ciò che è bene e ciò che è male e ignora il dubbio".¹⁷⁹

Nella sperimentazione teatrale dagli anni Sessanta in poi nel nostro Paese si inquadra non come un semplice esponente, ma come un anticipatore di una radicale destrutturazione del linguaggio teatrale la figura di Carmelo Bene. Attraverso il concetto di teatro "irrappresentabile" mette in scena il rifiuto della rappresentazione teatrale tradizionale, proponendo un teatro che non mostra né racconta, ma accade, liberando la scena dal significato e dalla mimesi: l'attore si sottrae all'identificazione con il ruolo, lasciando emergere la voce, il suono e il ritmo come puro evento scenico, impossibile da imitare o riprodurre. La sua attenzione e produzione più recente è stata, a giudizio dell'antropologo Piergiorgio Giacché, «la più autonoma e autentica, ancorché tristemente adulta e disperatamente liminare».¹⁸⁰ Il punto di vista di Giacché si inarca in una domanda indiretta quando asserisce che è inspiegabile il motivo per cui ci si ostina a non riconoscere che:

come e più di Jerzy Grotowski, anche Carmelo Bene ha compiuto, in anni e con atti sapientemente terminali, una ricerca o una fuga extra-teatrale [...] restando in scena, svuotando il corpo alla voce e al suono senza trapianti in conto terzi, ma in prima e con tutta la sua persona. Come si addice a un attore. Di grido.¹⁸¹

Come anche altri - per altri versi e con altre esperienze - hanno già indicato, quel teatro che abbandona o che nega la rappresentazione diventa «veicolo» di conoscenza e di crescita dell'attore e per l'attore.¹⁸²

Giacché articola le sue asserzioni assumendo la definizione che Peter Brook ha dato dell'ultima fase di ricerca extra-teatrale di Jerzy Grotowski, ossia l'arte del teatro come

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 351-352.

¹⁷⁹ Da un'intervista di Eugenio Barba fatta nel 1964, poi intitolata *Il Nuovo Testamento del teatro*. L'intervista è stata pubblicata nel suo libro *Alla ricerca del teatro perduto* (Marsilio Editori, Padova 1965) ed anche nel *Teatrets Teori og Teknikk* (Holstebro 1/1966) e in *Théâtre et Université* (Nancy 5/1966), in GROTOWSKI, *cit.*, pp. 36-62 (49).

¹⁸⁰ GIACCHÉ, *cit.*, p. VIII.

¹⁸¹ *Ivi.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 28

«veicolo», per una ragione precisa. Se si confrontano il teatro dell'irrapresentabile di Bene e la ricerca sull'arte del Performer di Grotowski, emerge chiaramente che la differenza non riguarda tanto il metodo, quanto l'impostazione e lo scopo, cioè il *telos* della ricerca. Al di là del «teatro della rappresentazione» esistono almeno due alternative: da un lato chi, come Grotowski, sceglie una posizione diametralmente opposta ma dialogica; dall'altro chi, attraverso una opposizione radicale, respinge completamente la legittimità della rappresentazione. Questa distinzione mette in luce la libertà e l'importanza di una cultura teatrale «minoritaria», poiché entrambe le strade sfidano i consueti percorsi della scienza sociale e si propongono come «veicoli» innovativi per la conoscenza antropologica.

Eugenio Barba parte da una prospettiva distinta. L'antropologia teatrale, secondo Barba, è lo studio dei comportamenti pre-espressivi dell'attore, ovvero di ciò che precede e determina l'azione scenica, a prescindere dalle differenze culturali. Barba individua nell'«extra-quotidianità» dei movimenti e delle energie fisiche e mentali dell'attore la chiave per comprendere il teatro come fenomeno universale e interculturale, ponendo l'accento sul corpo, sulla presenza e sulle tecniche che permettono all'attore di trasformarsi in «veicolo» di significati che travalicano la mera rappresentazione.

Mentre la posizione descritta nel testo di Giacché mette in rilievo il *telos* della ricerca teatrale come scelta di campo tra dialogo e opposizione alla rappresentazione, Barba propone un metodo di indagine che si concentra sul processo di apprendimento e sulle «regole segrete» dell'arte dell'attore. Entrambi gli approcci riconoscono il teatro come mezzo privilegiato per esplorare l'identità e la conoscenza antropologica, ma Barba si distingue per il suo intento di sistematizzare e universalizzare tali processi, cercando le costanti che accomunano le pratiche teatrali di tutte le culture.¹⁸³

In sintesi, se Grotowski e Brook vedono il teatro come «veicolo» per la conoscenza e la trasformazione personale, sfidando la rappresentazione tradizionale e promuovendo una cultura teatrale alternativa, Barba interpreta il teatro come luogo di incontro tra culture e discipline, dove l'antropologia teatrale diventa lo strumento per decifrare i codici universali della presenza scenica. Entrambi i pensieri contribuiscono a una visione del teatro che va oltre la rappresentazione, ma si differenziano per la

¹⁸³ GIACCHÉ, *cit.*, p. 28, n. 31.

modalità di approccio: la dialettica tra opposizione e dialogo nel testo selezionato, e la ricerca delle costanti corporee e tecniche in Barba.

Dalla preziosa definizione del «teatro povero» di Jerzy Grotowski alla teoria dell'«actual» di Richard Schechner, la essenzialità o la liminarietà del teatro è stata forse fin troppo sottolineata e appunto *difesa*, influenzando una politica culturale e una ricerca teatrale che ha per anni privilegiato pratiche di orgogliosa autoemarginazione e teorie basate sulla definizione del teatro come «differenza».¹⁸⁴

Se proviamo a leggere il fenomeno del pop nella sua evoluzione storica e nella sua diffusione attuale e globale, individuiamo alcune tracce costanti nelle quali è particolarmente rilevante la dimensione della performance.¹⁸⁵ I concetti di “performance” e “pop”, messi a confronto nella loro tensione reciproca, impongono subito di precisare il loro significato: è possibile delineare una scena che si possa definire pop? Quali sono i fenomeni che meriterebbero di essere esplorati e quali strumenti metodologici e analitici sarebbero adatti a questo scopo? Certamente, il termine pop rimanda in maniera naturale sia al mondo delle arti visive sia a quello musicale.

Un numero monografico di «Prove di drammaturgia» ha cercato di stimolare la riflessione. Ed è in questo contesto che lo studioso di arti performative Fabio Acca in considerazione dell'interrogativo che a suo dire proviene da un'area legata ai *performance studies*, ha ricordato il punto di vista espresso in risposta da Lehmann in un incontro del 2009 a Bologna:

In Germania si usa il termine “teatro pop” per diverse forme ed esperienze, ad esempio, per il teatro di René Pollesch. Ci sono molti gruppi che fanno un teatro vicino alla cultura pop, riuscendo ad afferrarne temi, che presentano, a volte, un'estrema profondità. Ci sono giochi e allusioni a Internet e ad altri aspetti dei mondi in cui viviamo; si fa riferimento al fatto che non esiste più una suddivisione tra la sfera lavorativa e quella del privato. Ma, attraverso la risata della cultura pop, si solleva uno sguardo particolarmente sensibile e consapevole alle tragedie in cui siamo immersi. Trovo che, molto spesso, tutto questo sia più vitale dei grandiosi spettacoli delle grandi istituzioni teatrali, dove la tradizione viene riprodotta per sé stessa.¹⁸⁶

Per Lehmann è fondamentale evidenziare quella che, per gran parte del teatro postdrammatico, potrebbe chiamarsi

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 65, n. 40.

¹⁸⁵ SPAZIANTE, LUCIO. «La Performance Pop come performance “diffusa”, ovvero i Teatri dell'immaginario». *Prove di drammaturgia*, XVII, n. 1, Settembre 2011: pp. 13-17 (13).

¹⁸⁶ DEGASPERI, GIORGIO. «Un teatro postepico» in LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, cit., pp. 229-230.

l'asse del teatro, intendendo con tale espressione quella linea di contatto che si stabilisce tra l'attore, o colui che agisce, e il pubblico. Linea assolutamente predominante rispetto all'asse della messa in scena, cioè al dialogo fra i protagonisti che avviene all'interno del dramma realizzato. Può trattarsi di una reazione conflittuale, polemica o provocatoria, di un dibattito virtuale o anche reale, di momenti di lotta e opposizione; oppure può essere un contatto festoso, com'è proprio del teatro pop.¹⁸⁷

Prendendo in esame il fenomeno pop attraverso esempi emblematici come i Beatles, emerge chiaramente che il gruppo di Liverpool, ormai universalmente riconosciuto come appartenente al territorio dell'arte, ha generato una performatività peculiare e un'idea di corpo che si sono rivelate estremamente influenti, capaci di orientare i comportamenti e le pratiche espressive di intere generazioni. La performance pop, quindi, si configura come un intreccio complesso di tecniche di presenza scenica, costruzione e manipolazione sia reale che fittizia dell'identità artistica, e circolazione di pratiche rappresentative che spaziano dal «*live act*» alla narrazione, includendo anche partiture performative che affondano le radici direttamente nella tradizione teatrale.¹⁸⁸

Si possono citare artisti come David Bowie, che ha saputo integrare nella propria estetica elementi del teatro Kabuki, il trasformismo e le tecniche mimiche, dando vita a una contaminazione originale tra cultura musicale pop e linguaggi teatrali. Demetrio Stratos, invece, ha portato avanti un'esplorazione radicale della performatività vocale, caratterizzata da una forte impronta cageiana e artaudiana, contribuendo a ridefinire il concetto di voce come strumento artistico. In tempi più recenti, Lady Gaga ha introdotto nella canzone pop pratiche di travestimento e mutazione del corpo, attingendo a tecniche proprie della performance e della body art, dimostrando come la dimensione performativa sia diventata centrale anche nel panorama musicale contemporaneo.¹⁸⁹

In sintesi, la performance pop si rivela un terreno fertile per la sperimentazione e la contaminazione tra arti, dove il corpo, l'identità e la rappresentazione vengono costantemente ridefiniti attraverso linguaggi e tecniche provenienti dal teatro e dalla performance, delineando nuovi modi di essere e di fare arte che influenzano profondamente la società e la cultura.

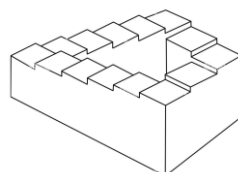
¹⁸⁷ LEHMANN, HANS-THIES. *Cosa significa teatro postdrammatico?* Progetto Scritture per la scena, Laboratori DMS/Auditorium, Bologna: CIMES, 2010, in *Prove di drammaturgia*, XVI, n. 1, Giugno 2010: pp. 4-7 (6).

¹⁸⁸ ACCA, FABIO. «Performing Pop: 10 punti per un inquadramento teorico». *Prove di drammaturgia*, XVII, n. 1, settembre 2011: pp. 5-12 (6).

¹⁸⁹ *Ivi*.

Come osserva Laura Peja il teatro ha superato i confini del teatro tradizionale. “Il teatro” come singola realtà non esiste più: al suo posto c’è una pluralità di forme, esperienze e prospettive diverse che si incontrano, si scontrano, si intrecciano o si ignorano. Questo ha creato tra il 1945 e il 1978 in Italia un panorama complesso e variabile, simile alla scala di Penrose¹⁹⁰: un percorso infinito in cui non è chiaro dove cominci o finisca la salita e la discesa.¹⁹¹

Figura 2 - Scala di Penrose



Fonte: www.alamy.it

3.4 Performativo

La “svolta performativa” rappresenta la più importante cerniera su cui ruotano gli eventi dello spettacolo contemporaneo dove «i confini tra arte e vita vengono forzati» e diventano luogo di «provocazione e analisi».¹⁹² Il concetto di performativo negli ultimi decenni si è affermato nel campo di studi che ha fatto seguito all’estetica proposta da Fischer-Lichte. Nel definire questo concetto, la studiosa condividendo inizialmente sia la teoria degli atti linguistici di John Austin¹⁹³ sia gli studi di genere della filosofa americana Judith Butler, dai quali ha tratto un «quadro di riferimento adeguato all’analisi dei fenomeni estetici» in grado di modificare la realtà, ha poi ampliato e

¹⁹⁰ La scala di Penrose, anche nota come scala infinita o impossibile, è un esempio di illusione ottica, descritta dai matematici inglesi padre e figlio Lionel e Roger Penrose insieme ad altri oggetti impossibili in un articolo pubblicato nel febbraio del 1958. Si tratta della rappresentazione bidimensionale di una rampa di scale che muta la propria direzione di 90 gradi quattro volte mentre la si sale o la si scende, per ritornare al punto di partenza in un giro infinito. Sebbene non sia possibile realizzare un oggetto tridimensionale di questo genere, l’immagine di Penrose riesce a darne l’illusione falsificando la prospettiva. <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/penrose/?search=penrose> (consultato il 27/05/2026).

¹⁹¹ PEJA, LAURA. «Dentro e fuori dai teatri». in *Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia, vol. II, I media alla sfida della democrazia 1945-1978*, a cura di Fausto Colombo e Ruggero Eugeni, Milano: Vita e Pensiero, 2015, pp. 43-59. (44).

¹⁹² GUSMAN, TANCREDI. «Introduzione». In FISCHER-LICHTE, *cit.*, Roma: Carocci, 2014, pp. 9-19.

¹⁹³ AUSTIN, JOHN L. *Come fare cose con le parole*. A cura di Carlo Penco e Marina Sbisà. Trad. it. di Carla Villata. Genova: Marietti, 1987. Ed. orig.: *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, New York, 1962.

sviluppato il concetto di *performativo* per preferirgli quello di *spettacolo*.¹⁹⁴ Tuttavia, questo concetto di spettacolo – suggerisce Tancredi Gusman, curatore dell'edizione italiana di *Estetica del performativo* – deve qui essere inteso non tanto e non semplicemente come «ciò che si offre allo sguardo»¹⁹⁵ quanto piuttosto, secondo la definizione di Max Hermann,¹⁹⁶ in quel «senso del *play* inglese e dello *Spiel* tedesco che si produce nell'interazione di attori e spettatori». ¹⁹⁷ Cosicché, il concetto di spettacolo dovrà intendersi di conseguenza in base alla nozione di *performativo* di Fischer-Lichte che introduce il concetto di *loop autopoietico di feedback*.¹⁹⁸

Superata la distinzione tra il prodotto di «qualche cosa che si dà prima dalla sua esecuzione», attraverso l'influenza e l'azione reciproca tra gli attori e gli spettatori uniti in uno scambio di percezioni e trasformazioni «lo spettacolo si auto-produce, in modo ogni volta nuovo e non pianificabile» costituendo quello che Fischer-Lichte definisce il *loop autopoietico di feedback*, vale a dire un processo di reiterata ricerca e adattamento di senso nel corso della performance:

Qualsiasi cosa facciano gli attori ha delle ripercussioni sullo spettatore e qualsiasi cosa facciano gli spettatori ha ripercussioni sugli attori e sugli altri spettatori. In questo senso si può affermare che lo spettacolo viene regolato e prodotto da un loop di feedback autoreferenziale e continuamente in divenire, il cui andamento non è completamente predeterminato e pianificabile.¹⁹⁹

La *svolta performativa* proposta da Fischer-Lichte capovolge il momento fondante del carattere artistico dello spettacolo che non è radicato nella messinscena intesa come produzione performativa della materialità dello spettacolo pianificato nell'*opera* o nella partitura, ma nel suo «inteatramento», nel «qui e ora» dell'esecuzione effettiva, in definitiva: «nel mezzo».²⁰⁰ Circa questa condizione di “mezzo” Fischer-Lichte considera «uno spazio interstiziale» dove l'esperienza estetica durante lo spettacolo teatrale si descrive come «esperienza di uno stato di soglia capace di operare

¹⁹⁴ Nel testo italiano *spettacolo* diviene la traduzione più efficace di *Aufführung* nell'originale da Fischer-Lichte. Tancredi Gusman lo ha adottato «su precisa indicazione della stessa Fischer-Lichte» salvo alcuni singoli casi in cui ha preferito fare ricorso a “esecuzione”. Inoltre, Gusman precisa: *spectaculum* non semplicemente nel senso dell'etimo latino *spectaculum*.

¹⁹⁵ Cfr. la voce *Spettacolo* in PAVIS, PATRICE. *Dizionario del teatro*, Zanichelli, Bologna 1998.

¹⁹⁶ GUSMAN, *cit.*, 2014, p. 11. Max Herrmann, padre fondatore, a inizio Novecento, della Theaterwissenschaft.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁸ *Ivi.*

¹⁹⁹ FISCHER-LICHTE, *cit.*, p. 68.

²⁰⁰ GUSMAN, *cit.*, p. 14.

trasformazioni in chi la compie», facendo con ciò leva sul concetto di *liminalità*, mutuato dal contesto della ricerca di Victor Turner sui rituali.²⁰¹

Per servirsi di termini tradizionali, in uno spettacolo – continua Fischer-Licthe – vigono regole precise per la “produzione” e la “ricezione.” Mentre gli attori agiscono, gli spettatori percepiscono le loro azioni e reagiscono ad esse in parte attraverso «processi interiori di tipo immaginativo e cognitivo», ma particolarmente con una serie di comportamenti più o meno evidenti.²⁰² Queste reazioni vengono percepite non solo da altri spettatori ma anche dagli attori i quali – avvertendole, sentendole o vedendole – reagiscono anch’essi materializzando il *loop*.²⁰³

Fischer-Licthe approfondisce il concetto di *loop di feedback* per sottolineare come, nella pratica teatrale sia «poco utile, per l’analisi degli spettacoli, una separazione anche solo euristica tra estetica della produzione ed estetica della ricezione».²⁰⁴ In altre parole, secondo la studiosa, la continua interazione tra attori e spettatori rende le due dimensioni inseparabili: quello che accade sulla scena non può essere compreso soltanto analizzando l’azione degli attori o la reazione del pubblico, perché entrambe si influenzano reciprocamente e si trasformano costantemente nel corso della performance. Di conseguenza, per analizzare veramente uno spettacolo, è necessario abbandonare questa tradizionale distinzione e considerare la performance come un processo dinamico e circolare in cui produzione e ricezione si intrecciano.

Posta la condizione che gli spettacoli sono fuggevoli e transitori, nell’autopoiesi del *loop di feedback* non può eludersi il fatto che negli spettacoli si usino scenografie, accessori, e costumi che sono di fatto “materiali” che rimangano tali e quali anche dopo il loro uso. Un momento dialettico sorge dal confronto suscitato da Fischer-Lichte con il punto di vista di Peggy Phelan, secondo cui lo spettacolo dopo la sua fine non può essere «salvato» e non potrà più essere riprodotto esattamente tale e quale.²⁰⁵ È peraltro quell’«incessante tentativo di documentarli» che, secondo la posizione di Phelan, conferma «l’abisso invalicabile tra lo spettacolo» e una sua qualsiasi riproduzione; affermazione che – condivisibilmente – Fischer-Lichte si adopera a confutare perché

²⁰¹ FISCHER-LICHTE, *cit.*, p. 301.

²⁰² *Ibid.*, p. 67.

²⁰³ *Ivi.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 133.

²⁰⁵ *Ivi.*

proprio attraverso una documentazione sarà in seguito «possibile parlare degli spettacoli». Ne consegue una particolare attenzione alla produzione della materialità:

A partire dalla svolta performativa degli anni Sessanta, il teatro, le azioni e la *performance art* hanno sviluppato una serie di procedimenti che richiamano espressamente l'attenzione sulla produzione performativa della materialità all'interno dello spettacolo e che - proprio come in un laboratorio di sperimentazione - mettono intenzionalmente in evidenza e a fuoco i singoli fattori che la condizionano e le modalità della sua realizzazione. Questo vale sia per la dimensione corporea dello spettacolo che per la sua dimensione spaziale e sonora.²⁰⁶

I procedimenti sopra accennati consentono, dunque, la messa a fuoco dei processi creativi messi in atto dallo spettacolo relativamente alla sua materialità. La cospicua analisi che Fischer-Lichte conduce sulle specificità dei materiali come *corporeità*, *spazialità*, *sonorità* e *temporalità* offre l'opportunità di considerarne il senso attraverso il varco dell'aspetto performativo della sonorità cui è collegata la mia ricerca sulla vocalità. Nel teatro la sonorità:

non viene prodotta esclusivamente, e nemmeno prevalentemente, attraverso voci che parlano, cioè attraverso un linguaggio composto di parole. Il teatro, come spazio acustico, si produce piuttosto anche attraverso la musica, le voci [...] e i diversi tipi di rumori, elementi che hanno un peso differente a seconda del genere e delle epoche. In questo un'importanza particolare è senza dubbio riservata alla voce dell'attore.²⁰⁷

Dagli anni Sessanta il compito degli spettacoli di trasmettere significati agli spettatori diviene una problematica ripresa dalle analoghe questioni poste già dalle avanguardie storiche negli anni Venti. Gli artisti del teatro e della *performance art* pur non trovando «una risposta univoca» continuano a interrogarsi, tuttavia, sul rapporto percorribile in ogni spettacolo tra «materialità e segnicità».²⁰⁸ La relazione del gesto con il suo contesto è stata una delle preoccupazioni basilari delle poetiche del Novecento. Scrive Luciano Berio:

Gli innumerevoli «objets trouvés» dadaisti in musei o in eleganti salotti, dislocati ossia in nuovi ambienti, sfruttano - tra l'altro - esattamente questa relazione con il contesto.²⁰⁹

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 134.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 214.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 241.

²⁰⁹ BERIO, LUCIANO. «Del gesto vocale (1967)». In BERIO, LUCIANO. *Scritti sulla musica*. A cura di Angela Ida De Benedictis, Torino: Einaudi, 2013, pp. 58-70 (61).

Il gesto è un elemento linguistico già storicamente formato. Possiamo analizzarlo come segno, ma questa riduzione non basta perché il gesto conserva una dimensione mitica e storica che lo rende espressione. Non è solo qualcosa che significa, ma qualcosa che porta con sé un senso già sedimentato. Il gesto diventa eticamente significativo solo quando viene riattivato criticamente nel presente. Non vale come citazione del passato, ma come scelta situata. Il suo senso dipende dal contesto, dal soggetto e dalla posizione storica in cui viene compiuto.

In ogni situazione basata sulla comunicazione verbale o iconica è facile separare l'oggetto principale dal suo contesto. Nella musica vocale, tuttavia, le cose si fanno un poco più complicate per il fatto che la relazione testo-e-contesto può essere definita meno facilmente.²¹⁰

Nel definire cosa intende per “gesto”, Berio si volge a esaltare lo Sprechgesang di Schönberg nel *Pierrot lunaire*.

Nella musica vocale, il primo vero e compiuto segnale del nuovo stadio dello sviluppo musicale è dato dal *Pierrot lunaire*. In questo lavoro, Schönberg propose per la prima volta una continuità tra voce che parla e che canta, cioè tra la voce controllata e ridotta concettualmente ai suoi aspetti periodici e la voce considerata nei suoi aspetti acusticamente più complessi. Nel *Pierrot lunaire* è compiuto il primo tentativo di integrare e di assorbire musicalmente un più ampio spettro di variazioni distintive del continuum vocale.²¹¹

Ma l'intuizione di Schönberg

di assorbire musicalmente gli aspetti più discontinui della voce doveva aspettare molti anni prima di rivelare in pieno la sua ricchezza. Doveva attendere sino a che il pensiero musicale fu pronto ad accettare strutturalmente quelle caratteristiche vocali che erano state escluse dal sistema tonale.²¹²

Ora, grazie in parte all'esperienza della musica elettronica [...] il compositore può collocare la voce umana nel pieno del continuum sonoro, mettendola in relazione con altri suoni non sulla base del meccanismo di produzione o delle convenzioni della pratica esecutiva, ma sulla base della struttura fisica. Vocali e consonanti non devono più essere considerate come suono e rumore (nel senso che l'uno era più “musicale” dell'altro), ma come strutture sonore relativamente periodiche e relativamente complesse che devono essere sviluppate, combinate, messe in relazione con altre strutture di suono.²¹³

²¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

²¹¹ BERIO, *Scritti sulla musica, cit.*, p. 63.

²¹² *Ibid.*, p. 64

²¹³ *Ivi.*

4 DEMETRIO STRATOS

Efstratios Demetriou, italianizzato come Demetrio Stratos, nasce ad Alessandria d'Egitto nel 1945 e vi trascorre i primi dodici anni della sua vita per trasferirsi successivamente a Cipro. I contesti ambientali in cui vive sono segnati da pluralità linguistica e fonetica marcata da specifiche caratteristiche locali. Le lingue greca, francese, inglese e araba, che coesistono nella esperienza quotidiana di Stratos tra ambito familiare formazione scolastica e spazio urbano, configurano fin dall'infanzia un ambiente sonoro complesso e stratificato. A questa condizione si affianca una precoce educazione musicale, incentrata sullo studio del canto e della fisarmonica²¹⁴ che contribuisce a definirgli un rapporto privilegiato con il suono e con la vocalità. Il poliglottismo originario e la formazione musicale concorrono a orientare Stratos verso una concezione della voce non riducibile alla funzione semantica del linguaggio, ma intesa come fenomeno acustico e corporeo regolato da strutture culturali e, al tempo stesso, suscettibile di essere esplorato oltre tali limiti. La sua ricerca nasce e si sviluppa dunque come un'indagine sulle possibilità timbriche, articolatorie e performative della voce, spesso in tensione con il linguaggio inteso come sistema normativo.

Stratos è immerso nel “traffico” della cultura mediterranea. Essere nato ad Alessandria lo apparenta alla figura di una specie di “portiere” privilegiato, collocato in una simbolica soglia, destinato a vivere l'esperienza del “passaggio” dei popoli, con le sue diverse etnie e le intense pratiche musicali.²¹⁵ Dall'accumulo di queste esperienze, scaturirà e si svilupperà la sua concreta sperimentazione vocale²¹⁶ di cui analizzerò i *Mesostics* di John Cage e *Pour en finir avec le jugement de dieu* di Antonin Artaud.

Prima di addentrarmi nell'analisi delle performances, ritengo necessario marcare alcuni momenti chiave dell'attività di Stratos a partire dal suo ingresso in Italia. Egli vi si trasferisce nel 1962 per intraprendere gli studi di Architettura al Politecnico di Milano nella cui città inizia a suonare in gruppi musicali studenteschi. Ciò avviene fino al 1967

²¹⁴ Stratos frequenta il Conservatoire National d'Athènes, dove studia fisarmonica e pianoforte, e la British Boys School, scuola di lingua inglese. Questi dati sono tratti dalla cronologia della vita di Stratos, in EL HAOULI, *cit.*, pp.73-76.

²¹⁵ LAINO, *cit.*, p. 8 e 54.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

anno in cui si unisce al gruppo I Ribelli per incidere, su disco 45 giri, il singolo *Pugni chiusi* che rende Stratos popolare al grande pubblico.

Nel contesto delle sperimentazioni vocali del secondo Novecento, la voce di Stratos si impone per qualità espressive posizionate ai confini tra il canto e il grido. Ne fu testimone il compositore Giorgio Gaslini²¹⁷ chiamato nel 1969 a portare in scena al Teatro Regio di Parma la sua opera *Un quarto di vita*,²¹⁸ il quale ricorda che, nella fase iniziale del progetto, aveva avvertito l'esigenza di individuare interpreti non lirici capaci di esprimersi con una vocalità estranea all'impostazione operistica tradizionale. Ascoltando materiali discografici e registrazioni provenienti da tutta Italia, una delle prime intuizioni di Gaslini ricadde proprio sul cantante di *Pugni chiusi*, artista fino a poco prima sconosciuto, ma già dotato di una carica emotiva fuori dal comune: «ecco, questa è la voce che mi serve». Gaslini colse nella vocalità di Stratos «la sua rabbia, la sua capacità comunicativa», ma soprattutto il timbro vocale «che stava tra il gridato, il cantato, il parlato e l'urlo»²¹⁹ che gli parve perfettamente coerente con l'identità drammaturgica dell'opera. Pur costretto in seguito a modificare le scelte di cast per vincoli teatrali e produttivi, Gaslini riconobbe che quella prima intuizione si era rilevata fondata.²²⁰

Letta oggi retrospettivamente, tale testimonianza conferma come Stratos, fin dagli esordi, incarnava una concezione radicalmente nuova della voce: non mero strumento melodico, ma organismo sonoro multiforme e dirompente, capace di condensare energia primordiale e tensione sperimentale, anticipando così le direzioni che ne faranno una figura centrale della vocalità estesa e della ricerca timbrica europea.²²¹ La voce di Stratos era veicolo di profonde emozioni e già trasmetteva la sua corporeità anche solo tramite l'ascolto acusmatico. Le premesse che in seguito, dopo averlo ascoltato per caso in radio, suscitarono l'interesse di John Cage per l'interpretazione dei suoi *Mesostics* si muovevano sulla stessa onda di quelle che avevano mosso già Gaslini verso Stratos.

²¹⁷ Giorgio Gaslini (Milano, 22 ottobre 1929 – Borgo Val di Taro, 29 luglio 2014) è stato un pianista, arrangiatore e compositore italiano.

²¹⁸ Giorgio Gaslini, *Un quarto di vita - "Opere da strada"*, in scena il 19 gennaio 1969 al Teatro Regio di Parma.

²¹⁹ Mario Giusti, *Giorgio Gaslini (musicista jazz)*, intervista condotta dall'autore nella sezione II. *Demetrio e gli altri. Interviste con...* in GIUSTI, MARIO. *Demetrio Stratos*, Milano: Mursia, 1979, pp. 53-59.

²²⁰ *Ibid.*, p. 53-54.

²²¹ *Ivi.*

Nel 1972 Stratos fonda il gruppo degli Area. È nel *sound* progressivo degli Area che Stratos trova il giusto ambiente per mettere in scena un *unicum* tra presenza fisica e vocalità cominciando ad attuare senza indugi la sua sperimentazione.

Nell'itinerario artistico di Stratos è ravvisabile una progressiva slatentizzazione delle sue intuizioni. Stratos prende consapevolezza attraverso una ricerca costante tra scienza, arte e impegno sociale, del suo intento di voler trasformare la comunicazione umana in esperienza sonora totale.

A partire dai dati cronologici è possibile appuntare i cambiamenti²²² che segnano le tappe di un progetto poetico unitario in grado di tenere insieme continuità e trasformazione mentre, di converso è evidente come le categorie estetiche che intervengono a qualificare l'esperienza di Stratos tendono a mutare così come muta la ricezione, la risposta e l'atteggiamento dello spettatore.

4.1 Beat generation

L'uscita del 45 giri *Pugni chiusi* dei Ribelli nel 1967 portava alla ribalta la voce di Demetrio Stratos. La peculiarità del cambiamento di Stratos ascrivibile eminentemente allo sviluppo delle tecniche vocali, tuttavia determina la consistenza del personaggio. In particolare, agli esordi Stratos²²³ appare ancora inscritto negli stereotipi

²²² EL HAOULI, *cit.*, p. 73 segg.

1963: Muovendo dalle feste della "Casa dello studente" di Milano, inizia poi a esibirsi in locali da ballo. E per caso che, dovendo sostituire il cantante del gruppo, bloccato da un banale incidente d'auto, da tastierista Stratos inizia a cantare; il nuovo repertorio approda così al soul, al blues e al rhythm'n'blues.»

1967: Si unisce al gruppo rock I Ribelli.

1970: Collabora con Jan Broad, in un gruppo di Rhythm and blues.

1971: Incide il singolo Daddy's Dream per la Numero Uno, neonata etichetta discografica di Lucio Battisti, Mogol e Sandro Colombini. Il suo possibile coinvolgimento in produzioni musicali di tipo commerciale si conclude con quest'unico episodio.

1972: Fonda il gruppo Area con Giulio Capiozzo (batteria), di cui in una prima formazione, fanno parte anche Eddie Busnello (sax), Patrick Djivas (basso), Leandro Gaetano (pianoforte), Johnny Gambizzi (chitarra).

1973: Con la Cramps Records esce il primo album degli Area *Arbeit macht frei* nella formazione ormai assestata di cui fanno parte Demetrio Stratos (voce, organo Hammond, Steel drum), Giulio Capiozzo (percussioni), Patrizio Fariselli (pianoforte e tastiere), Ares Tivolazzi (basso e trombone) e Giampaolo Tofani (chitarra e sintetizzatore VCS 3).

1974: Stratos si avvicina al pensiero e all'opera del compositore statunitense John Cage. Interpreta i Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham.

1978: Gli Area, lasciano la Cramps e approdano alla nuova etichetta Ascolto (CGD), per la quale incidono quello che sarà l'ultimo album con Demetrio Stratos, 1978, *gli dei se ne vanno, gli arrabbiati restano!* Come solista invece, Stratos prosegue il lavoro con la Cramps di Gianni Sassi e nello stesso anno realizza il disco *Cantare la Voce*.

1979: A Parigi registra una sua libera interpretazione di *Pour en finir avec le jugement de dieu* di Antonin Artaud.

²²³ In una videoregistrazione del 1966, filmata nella scalinata di Piazza di Spagna a Roma, Stratos esegue uno *shake* con il gruppo Beat Generation.

allora dominanti: tutti i musicisti del gruppo I Ribelli vestono, per uniformità controllata, abbigliamenti di taglio pulito. Come osserva opportunamente Jacopo Tomatis nelle pagine della sua *Storia culturale della canzone italiana* il maggior elemento di novità di quegli anni è il successo clamoroso dei Beatles e di altri gruppi inglesi la cui onda beat e il cui modello estetico si riversarono in Italia a metà anni Sessanta con il termine *British invasion*.²²⁴ È evidente, invece, l'abbandono di quegli stereotipi nel 1972 con la formazione del gruppo Area sia nella elaborazione di una cifra stilistica musicale sia tramite la libertà di abbigliamento informale caratterizzato da personalissimi accessori quali gilet e fibbia a piastra di tradizione mediorientale alla cintura finemente decorati, oggi questi ultimi donati dalla vedova di Stratos Daniela Ronconi Demetriou e custoditi nell'Archivio Stratos.²²⁵

4.2 Area

In Italia, tra il 1962 e il 1979, l'attività artistica di Demetrio Stratos ebbe luogo in un contesto di grandi trasformazioni sociali e forti tensioni politiche che influenzarono profondamente il clima culturale e la spinta alla sperimentazione.

Figura 3 - Fibbia di Demetrio Stratos



Fonte: Archivio Stratos (Ravenna)

Negli anni Settanta, com'è noto, alla spinta rivoluzionaria del decennio precedente si sommarono le lotte operaie, il femminismo e l'attivismo dei movimenti radicali, mentre cresceva un diffuso senso di disillusione verso lo Stato e i partiti

²²⁴ TOMATIS, JACOPO. *Storia culturale della canzone italiana*, Milano: Il Saggiatore, 2019, p. 283 e 308.

²²⁵ Basta osservare sul web il video di un matrimonio tradizionale in Tessaglia per avvicinare l'uso di Stratos a indossare le fibbie della tradizione del mondo ellenico.

tradizionali. Furono anche gli anni più bui della violenza politica, segnati dagli Anni di Piombo, con scontri armati e un clima sociale di paura che resero l'arte e la musica spazi sempre più politicizzati. In questo periodo, la ricerca vocale e sonora, come quella portata avanti da Stratos con gli Area nella scena musicale, assunse non solo un valore artistico, ma anche culturale e politico: un modo per esplorare nuovi confini della comunicazione, mettere in discussione i linguaggi del potere e trasformare l'atto performativo in un gesto di emancipazione, sperimentazione e rottura.²²⁶ È proprio, a partire dall'esperienza musicale con gli Area che Stratos inizia con frequenza a sondare il rapporto con la parola a mezzo di recitativi incorporati nelle performance musicali del gruppo²²⁷ tra i quali spiccherà – secondo il linguista Enzo Caffarelli, seguendo «le indicazioni di Berio nell'affiancamento voce-musica elettronica»²²⁸ – quello venato del sapore «sinistro e provocatorio» di *L'abbattimento dello Zeppelin*.²²⁹

Anche il coinvolgimento degli spettatori cambia progressivamente come appare evidente in un audiovisivo girato in un concerto del 1976 in cui gli Area allungano verso il pubblico due cavi collegati al sintetizzatore *Tcherapnin*.²³⁰ Giampaolo Tofani, chitarrista degli Area, si era reso conto, infatti, che il sintetizzatore, attraversato da una sequenza continua di impulsi e collegato a una resistenza variabile come quella del corpo umano, modificava i suoni producibili. Da questa scoperta nasce negli Area l'idea di far “scendere”, così, i cavi dal palco per collegare il maggior numero possibile di persone, tanto da creare una catena umana sufficiente a mandare il sintetizzatore “fuori controllo” e ottenere ogni sera un risultato sonoro diverso, determinato dalle variazioni di temperatura e di resistenza dei corpi coinvolti.²³¹ Nello stesso 1976 mentre l'orientamento del gruppo si muove in un processo compositivo fondato sulla ricerca timbrica e performativa,²³² viene pubblicato *Metrodora*, primo disco di Stratos come solista, risultato delle sue ricerche sulla voce.

²²⁶ Per un'ampia descrizione del contesto sociale in cui si concretizzò la produzione musicale degli Area cfr. TRAMBUSTI, LUCA. *Consapevolezza: gli Area, Demetrio Stratos e gli anni Settanta*, Roma: Arcana, 2009.

²²⁷ LAINO, cit., p. 20.

²²⁸ TRAMBUSTI, cit., p. 58.

²²⁹ *L'abbattimento dello Zeppelin*, traccia B3 (6'45"), in Area, *Arbeit Macht Frei*, 1973, Cramps Record (v. <https://www.discogs.com/it/release/1721698-Area-Arbeit-Macht-Frei-Il-Lavoro-Rende-Liberi> (consultato il 2/01/2026)).

²³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=IOk7zWoDhY&t=125s> (consultato il 2/01/2026).

²³¹ LAINO, cit., p. 79.

²³² Audiovisivo: *Area - Teatro Out Off 1977*, interviste di Massimo Villa a Demetrio Stratos, Patrizio Fariselli e Ares Tavolazzi in <https://www.youtube.com/watch?v=3nB02Rw9KLk> (consultato il 2/01/2025).

4.3 Cage e Artaud

La voce di Stratos, come «essenza del corpo» dove consonanti e vocali si confondono in un processo di liberazione, confluisce e si condensa nel corso del 1974 con l'interpretazione di 8 mesostici tra i *Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham*²³³ per voce non accompagnata e microfono di John Cage²³⁴ e quindi, nel 1979 con *Pour en finir avec le jugement de dieu* di Antonin Artaud. Nella performance di Cage la voce è di fatto sottratta alla centralità del significato linguistico mentre in quella di Artaud emerge da una scrittura ancora semanticamente strutturata. L'indagine su entrambi i pezzi individuerà le componenti timbriche e gestuali, evidenziando le strategie interpretative che mettono in crisi, in ogni caso, la funzione comunicativa tradizionale del linguaggio. Queste due performance costituiscono un osservatorio privilegiato per comprendere le modalità attraverso cui Stratos elabora una pratica vocale radicale, collocata al confine tra musica, corpo e parola.

Per dirla con Fischer-Lichte, Stratos mette in atto un «processo di *contagio*» che, attraverso la percezione, trasmette allo spettatore le emozioni percepite nel performer e rende possibile in questo modo il «loop autopoietico».²³⁵ In ciò si realizza la sostituzione della rappresentazione con la presenza.

²³³ Come risulta dalla voce biografica dedicata a Merce Cunningham nell'Encyclopædia Britannica, Cunningham incontrò John Cage alla Cornish School di Seattle già negli anni '30, e la loro relazione – sia artistica che personale – divenne una delle collaborazioni più longeve e innovative nel panorama delle arti performative del XX secolo.

²³⁴ I Mesostics sono inclusi nel disco, che inaugura la collana "Nova Musica" della Cramps Records, dedicato alla musica del compositore americano. EL HAOULI, *cit.*, p. 74.

²³⁵ FISCHER-LICHTE, *cit.*, p. 330.

4.4 Mesostics

John Cage aveva iniziato nel 1967 a comporre due tipi di opere classificabili come poemi. Jackson Mac Low²³⁶ che fu interlocutore creativo e teorico di Cage – da questi al pari profondamente influenzato nell'estendere il concetto di indeterminazione alla poesia – precisa che il primo tipo ebbe luogo come sequenze asintattiche di lettere, sillabe, parole, frasi o periodi tratti dal Journal del filosofo e naturalista americano Henry David Thoreau²³⁷ e assemblate attraverso le operazioni casuali dell'I Ching;²³⁸ il secondo come poemi in cui le lettere di un nome scorrono nel centro di ciascuna strofa, cioè quando la prima lettera di una parola o di un nome appare nel primo verso, e quando nello stesso verso non appare la seconda lettera di quella stessa parola o nome che appare invece nel verso successivo, e via di seguito, per i quali Cage adottò il termine *mesostics*. Secondo Mac Low, in particolare, fu il letterato Norman O. Brown che suggerì a Cage il termine mesostici per distinguere tali poemi dagli acrostici, nei quali un nome o altre «parole indice» scorrono lungo un lato piuttosto che nel mezzo dei versi.²³⁹

Il principio di composizione tipografica dei *Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham* impegna lo spazio di una pagina per ciascun mesostico. Cage, infatti, nel proporsi di scrivere mesostici sul nome di Merce Cunningham, trovava che la lunghezza stessa del nome fosse un ostacolo. La soluzione era quella di “fare in modo che le lettere si toccassero sia verticalmente che orizzontalmente” di modo che la poesia diventasse

²³⁶ Jackson Mac Low (New York, 1922-2004) è stato un poeta, compositore e artista di performance. Mac Low fu tra i principali innovatori della poesia aleatoria e collaborò artisticamente con John Cage. <https://jacksonmaclow.com/> (consultato il 27/11/2025).

²³⁷ Henry David Thoreau: Scrittore statunitense (Concord, Massachusetts, 1817 - ivi 1862). Tra i grandi protagonisti del “rinascimento americano” (1850-55), fu personalità di spicco del movimento trascendentalista, ispirato agli insegnamenti dell'amico e concittadino R. W. Emerson. Il suo capolavoro è *Walden* (1854), intensa riflessione sull'armonia del mondo naturale e sul rapporto organico che l'individuo deve ripristinare con esso, resistendo alla spersonalizzazione della società moderna. In: Enciclopedia Treccani online, <https://www.treccani.it/enciclopedia/henry-david-thoreau/> (consultato il 29/12/2025). Pubblicato a cura di B. Torrey e F.H. Alien (Dover, New York 1962).

²³⁸ RICHARD, WILHELM. A cura di. *I Ching*, Milano: Adelphi, 1991. L'I Ching è un sistema simbolico di 64 esagrammi che descrive il mutamento come principio universale. La consultazione avviene tramite procedure casuali, generando configurazioni non intenzionali ma strutturate: un modello di “caso regolato” che Cage adotta per legittimare il caso come metodo decisionale nella composizione musicale.

²³⁹ MAC LOW, JACJSIB. *Qualcosa sugli scritti di John Cage*, in *John Cage*, a cura di Gabriele Bonomo e Giuseppe Furgheri, Milano: Marcos y Marcos, 1998, p. 394.

una “cascata” o un “ideogramma”.²⁴⁰ Per realizzare questa fusione della verticale e dell’orizzontale della serie *Cunningham Cage* «utilizzò oltre settecento tipi di caratteri di differenti dimensioni disponibili nelle serie trasferibili Letraset²⁴¹ e, naturalmente, li sottopose alle operazioni casuali dell’*I Ching*». ²⁴² Il risultato è che nessuna riga è costituita da più di una parola o di una sillaba. La stringa verticale di ogni mesostico diventa quindi, e sovente, difficile da riconoscere per via della grande differenza nelle dimensioni delle lettere che la compongono.

La partitura di Cage del 1971 fornisce tutte le istruzioni utili alla esecuzione dei mesostici compresa l’indicazione di non dover fare nessun tentativo di chiarirne la struttura.

Un’esecuzione includerà almeno cinque mesostici distinti (ma può presentarli tutti, sebbene l’opera completa debba essere un programma completo: da un’ora e mezza a tre ore). A seconda del numero di mesostici eseguiti e della durata totale stabilita, intervallare ciascuno con il silenzio (ad esempio, nel caso in cui si decida di eseguirli tutti in un periodo di tre ore, assegnare circa tre minuti a ciascun mesostico più il silenzio successivo (eccezione: l’ultimo); ad esempio, si impiegano venti secondi, seguiti da due minuti e quaranta secondi di silenzio; un singolo mesostico più il silenzio successivo equivalgono ad almeno un minuto e mezzo; un’esecuzione più breve durerà quindi poco meno di sette minuti e mezzo).

Queste differenze di carattere e dimensione possono essere utilizzate per suggerire una linea vocale improvvisata con variazioni di intensità, qualità, stile, ecc., senza seguire alcuna regola convenzionale. Le parole e le sillabe non devono essere rese chiare: piuttosto, si deve prestare attenzione a ogni lettera (senza però separarla dalla lettera che la segue; una data lettera può essere vocalizzata in molti modi; non cercare di stabilire alcuna regola di pronuncia).

Il tempo è libero, tuttavia [...] ogni mesostico, quando eseguito, dovrebbe essere coerente: come un singolo grido, urlo o evento vocale, escludendo silenzi più lunghi di quelli necessari per respirare (eccezione: segni di punteggiatura a fine riga), e la respirazione, se necessario, avviene alla fine di una parola o sillaba.²⁴³

²⁴⁰ CAGE, JOHN. *Writings '67-'72*. Hanover (New Hampshire): Wesleyan University Press, 1973, Introduzione, pp. ix-x.

²⁴¹ Letraset è qui utilizzato come generalizzazione dei caratteri trasferibili. La tecnica su cui sono basati i trasferibili fu sviluppata principalmente da tre aziende a partire dal 1960: la britannica Letraset, la francese Mecanorma e la italiana Reber R41. I trasferelli o trasferibili a secco sono un foglio di polimero adesivizzato e termosensibile sul quale vengono stampati, con degli inchiostri speciali, disegni, simboli, alfabeti e decorazioni. Lo sfregamento permette a ciò che vi è stampato sopra di “trasferirsi” sul supporto desiderato senza avere alcuno spessore. (https://www.4graph.it/blog/graphic-nostalgia-i-trasferibili-letraset/?srsltid=AfmBOor2D-aeYwZaVc35yZI8z8P_AnUWDZjNAD8NTS8Q59sw-YCrR600 (consultato il 3/06/2026)).

²⁴² MAC LOW, *cit.*, p. 397.

²⁴³ CAGE, JOHN. *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham* (partitura), New York: Henmar Press Inc, 1971.

4.4.1 Analisi dei Mesostics

Il criterio dell'analisi dei *Mesostics* si pone come obiettivo di sondare le relazioni tra:

- la struttura testuale;
- l'organizzazione temporale;
- il comportamento spettrale del suono vocale.

L'analisi dei *mesostics*, scritti da John Cage per il coreografo Merce Cunningham,²⁴⁴ considera sia la forma poetica che le implicazioni sonore ed estetiche.

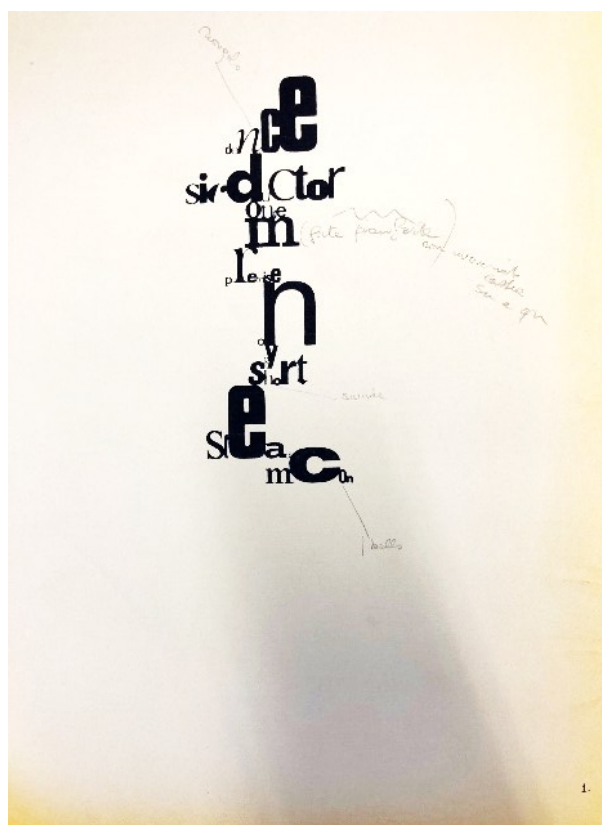
Negli anni 1973-74, grazie alla sua intensa ricerca sulla voce e alla sua crescente reputazione nella scena sperimentale, Stratos si avvicinò all'opera di Cage. In quel periodo la casa discografica Cramps Records di Milano stava curando una collana dedicata alla musica di Cage. In questo contesto venne registrata e pubblicata la selezione degli otto tra i *Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham* interpretati da Stratos.²⁴⁵ Cage spesso lasciava ampia libertà interpretativa all'esecutore, concependo infatti la performance come parte integrante dell'opera stessa. Stratos, con le sue tecniche vocali non convenzionali, risultava perfetto per questo tipo di partitura vocale aperta e fisicamente impegnativa.²⁴⁶ Lo stile di vita di Cage era il presupposto essenziale alla realizzazione delle sue composizioni. La struttura emergeva dall'interazione tra caso e disciplina, piuttosto che dalla volontà espressiva.

²⁴⁴ Merce Cunningham (Centralia, 1919 – New York, 2009) è stato un danzatore e coreografo statunitense. Un cospicuo elenco delle sue attività è pubblicato nella *brochure* degli eventi in programmazione al Roundabout Theatre di New York dal 14 al 26 marzo 1978, posseduta da Demetrio Stratos e custodita oggi nell'Archivio Stratos. CUNNINGHAM, MERCE. *Merce Cunningham and Dance Company*, New York: Coundabout Theatre Company, 1978 Musical Advisor: John Cage. Roundabout Theatre Company, Roundabout Stage One, 333 West 23rd St, New York. Programma eventi dal 14 al 26 marzo 1978.

²⁴⁵ Montanari Ermanna e Pitozzi Enrico, a cura di, *Noi non crediamo nello stile/La ricerca vocale di Demetrio Stratos 1970-1979*, Ravenna: Malagola Mostre, 2023, p. 21. Con il supporto di figure legate alla musica d'avanguardia Fluxus come Juan Hidalgo, Walter Marchetti e Gianni-Emilio Simonetti. Alla Festa del Proletariato Giovanile al Parco Lambro di Milano, Stratos presenterà i *Mesostics* di Cage davanti a oltre 15.000 spettatori. <https://www.demetriostratos.org/cronologia> (consultato il 28/12/2025).

²⁴⁶ WATERHOUSE, BRENT. «Strati, piano, rizoma. John Cage e la filosofia di Gilles Deleuze e Félix Guattari». Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni Culturali, Bologna, 2012, p. 142.

Figura 4 - Mesostic n. 1. Partitura posseduta da Demetrio Stratos con annotazioni.



Fonte: John Cage, *Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham*, - (concessione Archivio Stratos Ravenna)

Tabella 1 - Struttura del Mesostic n. 1.

<i>Riga</i>	<i>Testo</i>	<i>Risultato</i>
1	dence	c
2	sicductor	u
3	once	n
4	In	n
5	premise	i
6	on	n
7	gy	g
8	short	h
9	stead	a
10	mucon	m

Fonte: In proprio.

La poetica di Cage opera in una tensione irrisolta e usa regole organizzative rigorose nella struttura del mesostico come schemi, vincoli, procedure. Allo stesso tempo, lascia come parte attiva del processo creativo che il caso, l'indeterminazione e l'esecuzione influenzino apertamente il risultato, per cui niente è completamente controllato o chiuso. È un equilibrio non pacificato ma produttivo, in cui il vincolo genera forma mentre il caso genera possibilità. Fin dall'avvio del ciclo, il Mesostico n. 1 chiarisce che il rapporto tra testo e suono non sarà di tipo rappresentativo, ma processuale fondato su una tensione costante tra l'organizzazione e l'apertura. Il primo mesostico si configura più come una soglia estetica che come un inizio tematico. In esso, la scrittura di Cage non introduce un contenuto, ma istituisce una condizione: quella di un linguaggio sottratto alla linearità discorsiva e restituito alla sua dimensione strutturale. La performance di Demetrio Stratos assume tale condizione come campo operativo, collocando la voce in uno spazio di sospensione tra articolazione linguistica e pura materialità sonora.

4.4.2 Test scientifici sulle capacità vocali di Stratos

Mappare la vocalità di Stratos è un'operazione complessa. Le abilità di Stratos nella utilizzazione del sistema fono articolatorio, come vero e proprio strumento musicale generatore di particolari «effetti acustici» essenzialmente con la sola laringe, sono state oggetto di test scientifici condotti con l'assistenza specialistica di Franco Ferrero presso Centro di Studio per le Ricerche di Fonetica di Padova nel 1976.²⁴⁷ Nella relazione, lo specialista Ferrero ha distinto due classi di «vocalizzi»: quelle realizzate «a corde vocali vibranti» e quelle realizzate «a corde vocali ferme o addotte». La prima comprendente suoni *modulati, difonici, soffio vibrati e pulsanti*; la seconda suoni *tenuti, modulati, bitonali*. L'esame dell'elaborato di Ferrero, compilato secondo la tecnica specialistica, presupporrebbe competenze disciplinari esorbitanti l'obiettivo della presente ricerca. Poiché l'inventario delle capacità fisiologiche fonatorie di Stratos non trova qui la sua sede elettiva, dispongo in calce al testo il documento stilato da Ferrero²⁴⁸ (cfr.: Appendice). Il fulcro della presente ricerca risiede – come anticipato –

²⁴⁷ FERRERO, FRANCO. «Analisi spettrografica di alcuni vocalizzi di Demetrio Stratos». Estratto dal Bollettino italiano di audiologia e foniatria, Vol. V, n. 1, Gennaio-aprile 1982 in EL HAOULI, *cit.*, pp. 87-92.

²⁴⁸ Per un esauriente trattazione anatomico fisiologica della laringe in funzione della vocalità cfr.: FUSSI, *cit.*

nell'esplorazione della liminalità e degli stati di soglia. L'orientamento dell'analisi dei sonogrammi, pur riconoscendo la centralità della letteratura foniatica sul piano anatomico-funzionale, non mira a riesaminare l'argomento e dà per acquisiti i test eseguiti da Franco Ferrero; si concentra invece sulla varietà degli effetti generati dall'esecuzione. Adotterò quindi un approccio che interpreti la restituzione dei dati strumentali in corrispondenza dei suoni, distinguendo in concreto tra vocali e consonanti che rispecchiano diverse modalità di produzione articolatoria. Le vocali, come si vedrà chiaramente, mostrano bande di energia orizzontali definite,²⁴⁹ mentre le consonanti si manifestano come eventi transitori, rumori, o interruzioni del flusso sonoro come, ad esempio, per le palatali, dentali, fricative, esplosive, mute, aspirate. I sonogrammi consentono, con adeguati ingrandimenti *in* o *out*, di cogliere sia la macro-morfologia strutturale panoramica del mesostico (*overview*) sia il dettaglio spettrale. Saranno di immediata lettura i valori dei parametri relativi a intensità, ampiezza e frequenza nonché quelli relativi all'attacco, alla durata di ciascun evento. Questo approccio permette di restituire una descrizione dell'interpretazione di Stratos fedele alla partitura di Cage, nelle relazioni tra la dimensione di ciascun carattere a stampa e la matrice aleatoria della composizione stessa.

Procederò ad un'analisi del comportamento spettrale attraverso una selezione di *sonogrammi*. L'obiettivo è di commentare le differenze all'interno del mesostico che si presenta nel complesso come una stratigrafia di eventi, ciascuno frequentemente del tutto indipendente dall'antecedente e dal seguente. Questo approccio si fonda sulla caratteristica distintiva tra i fonemi che si presenta con una consecuzione imprevedibile di forme.²⁵⁰ Nella pratica analitica, ai sonogrammi possono essere asservite tavolozze colorimetriche di conversione in tempo reale delle misure di intensità dei suoni in informazioni visive chiare e immediate.

²⁴⁹ Le bande che indicano le risonanze del tratto vocale sono chiamate formanti (F1, F2, F3). Per un approfondimento cfr. *Ibid.*, pp. 33-48.

²⁵⁰ Utilizzerò il software SpectraLayers atto a trasformare gli eventi della traccia audio in sonogrammi, un'immagine del suono attraverso un'interfaccia grafica. Sonogramma e spettrogramma sono termini simili con la differenza che: Spettrogramma è il termine tecnico corretto e più comune per la rappresentazione grafica dell'evoluzione di un suono nel tempo (frequenza vs. tempo vs. intensità). Il sonogramma è un tipo specifico di spettrogramma, spesso usato in fonetica e bioacustica, che mostra le armoniche e le formanti del parlato (o di altri suoni) nel tempo, utilizzando colori o intensità per l'ampiezza, ed entrambi sono fondamentali per l'analisi audio e vocale. Cfr.: DI FEDERICO, RICCARDO. *Analisi ed Elaborazione del Suono*, 1999, Unipd in <https://www.dei.unipd.it/~musica/IM/Cap4.pdf> (consultato il 27/12/2025).

Figura 5 - Scala colorimetrica delle intensità.



Fonte: Interfaccia SpectraLayers. Palette colori "Turbo".

È appena il caso di accennare che un sonogramma, oltre al fatto di costituire una misurazione tecnica, può figurare²⁵¹ alla stregua di un *landscape*, come un paesaggio immaginario che consente di “vedere” il suono creando un’esperienza estetica, non disgiunta dal carattere eminentemente sonoro legato al concetto di *soundscape*.²⁵²

Il principio di fedeltà è evidente per contrasto con la *variazione* del Mesostico n. 9, dove Stratos scioglie l’aderenza alle istruzioni di Cage per improvvisare forme di vocalizzi che evocano la sua completa autonomia. Indipendenza e imprevedibilità che, invece, tendono a rarefarsi fino quasi a scomparire nella lingua parlata convenzionale, dove la corrispondenza al codice linguistico garantisce un’associazione immediata tra suono e valore semantico, consentendo la decodifica istantanea del messaggio.

Il mesostico è di fatto una successione di eventi discreti. La plasticità fluida dell’atto del parlare si compartimenta in cellule proporzionate al suono di ogni fonema, in un processo di trasformazione confinato all’interno della durata di ciascun fonema, mentre tra di essi si stabilisce un reciproco rapporto di soglia. L’aleatorietà insita nel “getto dei dadi” il cui risultato di un lancio non influenza il risultato del lancio successivo, essendo ogni “getto” un evento indipendente, trova nell’interpretazione di Stratos un alleato concretamente fattivo.

L’analisi spettromorfologica mette in evidenza una gestualità vocale frammentata, instabile e oscillante tra suoni armonici e rumori. Tuttavia, proprio alla luce del modello autopoietico proposto da Fischer-Lichte, malgrado l’asimmetria di cui è affetto l’ascolto acusmatico dei *Mesostics* di Stratos come risultato di un processo di

²⁵¹ Grazie ai tools di configurazione dei presets del software SpectraLayers.

²⁵² Sul quale il compositore Murray Schafer ha dato «un impulso decisivo». CESTINO, GIOVANNI. «Leggere oggi “Il paesaggio sonoro”». In SCHAFER, R. MURRAY. *Il paesaggio sonoro*, San Giuliano Milanese: Ricordi - Lim, 2022, pp. 7-30 (13).



Così, nella manipolazione dei sonogrammi in 3D dove è possibile evidenziare l’ampiezza del punto come coordinata apparentemente uscente dal piano, è possibile interpretare, secondo il modello del *landscape*, le soglie come profondi canyons.

mediatizzazione cristallizzato in una registrazione, tali caratteristiche non si esauriscono in una descrizione interna del suono, ma operano come dispositivi performativi che attivano una trasformazione percettiva dello spettatore-ascoltatore.

Stratos fa pause di respiro inferiori a mezzo secondo. La sequenza di vocalizzi appare priva delle legature che abitualmente unificano le parole. È aborrita ogni forma di monotonia. Le intenzioni di Cage e di Stratos puntano a sospendere le abitudini e gli automatismi per abitare lo spazio del silenzio e recuperare la sonorità primordiale ancestrale perduta.

Quando si guarda un sonogramma in prospettiva spettromorfologica, nel senso proposto da Denis Smalley, non esiste una qualità immediata che permetta di dire “questo è classico” e “questo è musica concreta”. Gli strumenti di analisi sono dispositivi neutrali: registrano e visualizzano il suono senza sapere da dove provenga. Tuttavia, le differenze emergono comunque perché dipendono dal modo in cui il suono è stato pensato e costruito. Nella musica classica, basata su scrittura sintagmatica e organizzazione motivica,²⁵³ i tracciati tendono a essere più stabili e leggibili: si vedono chiaramente le tracce degli armonici, gli attacchi delle note, una certa regolarità nella distribuzione nel tempo. Al contrario, nelle pratiche elettroacustiche – a partire dalle intuizioni di Pierre Schaeffer – il suono si presenta spesso come una materia in trasformazione: più continuo, meno segmentato, a volte sospeso tra suono e rumore, con forme che assomigliano più a masse o nuvole che a linee definite. In questo senso, i *Mesostics* di Demetrio Stratos rappresentano un caso particolarmente interessante, perché stanno nel mezzo. La voce non è più solo portatrice di parole,²⁵⁴ ma diventa materiale sonoro da esplorare. Nei sonogrammi si vedono più centri spettrali che convivono, instabilità controllate, fenomeni che non sono né semplicemente suoni determinati né puro rumore. Ed è proprio qui che l’analisi spettromorfologica mostra uno dei suoi pregi: non tanto nel classificare, quanto nel seguire il processo. Il sonogramma permette di vedere come il suono cambia, si trasforma, si stratifica nel tempo. Nei *Mesostics*, in particolare, rende evidente come il linguaggio perda progressivamente la sua funzione referenziale, lasciando emergere una vocalità decostruita, in cui il processo stesso diventa la vera forma dell’esperienza sonora:

²⁵³ Per i riferimenti ai criteri compositivi della musica tonale, in particolare nella formazione di motivi, frasi e temi, si rimanda a SCHÖNBERG, ARNOLD. *Elementi di composizione musicale*, Suvini Zerboni, Milano, 1969.

²⁵⁴ Ricordo l’interesse che Giorgio Gaslini aveva rivolto alla qualità della voce di Stratos.

Demetrio inaugura il tempo del frammento o il tempo del rumore che rendono presente l'istante in cui avviene un'intersezione di eventi sonori casuali. Perciò non è ammessa la voce come una linearità precostituita simbolicamente da certe costruzioni oggettivanti (come nella lirica). In questo caso la voce non si lascia imbavagliare, perché vuole gemere di piacere.²⁵⁵

Il *testo* dei *Mesostics* è composto in lingua inglese. Non si dimenticherà che l'esecuzione dei segni scritti è ricondotta alla lingua originale. Pertanto, come nel semplice caso del pronome "I" udiremo "ai".²⁵⁶

Prendendo come principio la composizione di Cage 4'33", dove la liminalità si manifesta nello spostamento dell'attenzione e lo spazio acustico si sovrappone a quello reale, il silenzio acquista un senso di pienezza e il confine tra composizione e ascolto si fa poroso. Questo aggiunge un ulteriore elemento di comprensione della poetica dei mesostici. Dal punto di vista della voce, nei mesostici il linguaggio si frammenta fin quasi all'incomprensibile e viene ricondotto, con un procedimento – che definirei frattale – fino al livello del fonema, in cui la voce emerge nella sua dimensione più concreta e fisica.

Informazioni visive di un sonogramma dei *Mesostics* sono tipicamente:

- Salti improvvisi di registro;
- Emissioni multifoniche;
- Frequenti e rapide variazioni timbriche;
- Zone di rumore controllato.

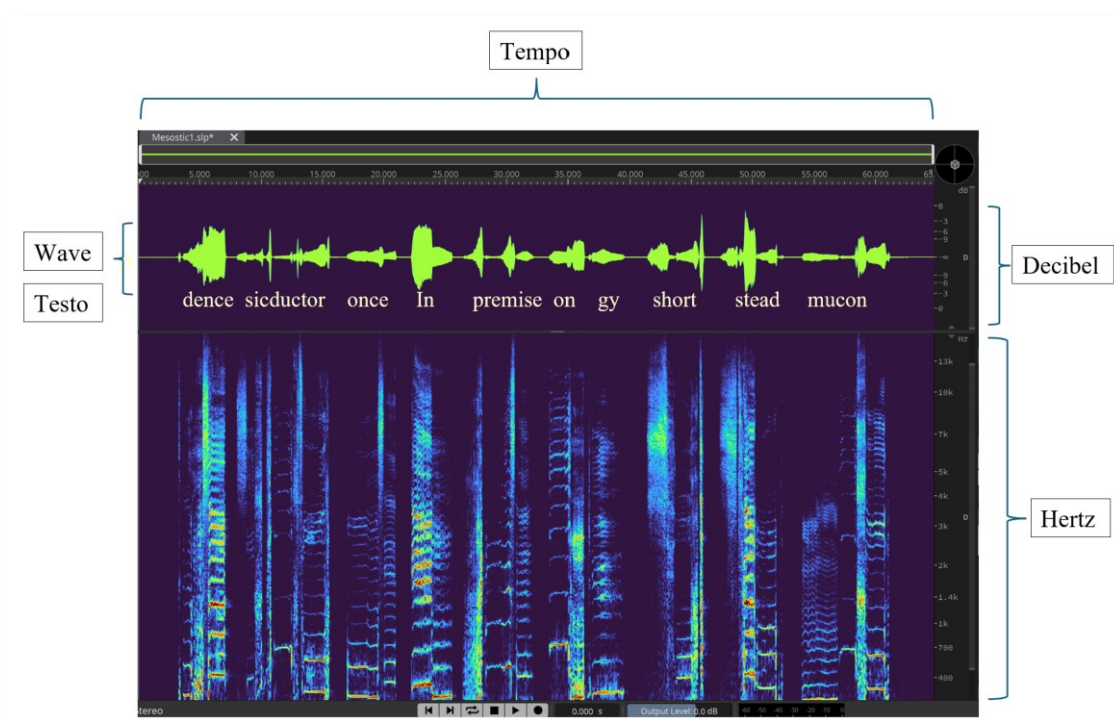
Sotto l'aspetto strettamente pratico, il protocollo di analisi spettromorfologica prevede il settaggio delle preferenze di risoluzione più adatte alla resa dell'immagine (*pixels*) e delle unità di misura più confacenti (secondi; Hertz; Decibel).

L'ascolto di tutti gli otto *Mesostics* di Stratos tramite interfaccia spettrografica è di straordinario interesse per la modalità di esecuzione che appare unica.

²⁵⁵ EL HAOULI, *cit.*, p. 24.

²⁵⁶ p.es. nel Mesostic n. 13, riga 5; audio *timestamp* 00:29:89.

Figura 6 - Mesostic n. 1 – overview sonogramma. Qui il testo è stato sovrainpresso.



Fonte: Screenshot da SpectraLayers in proprio.

Cosa osservare e cosa ascoltare durante l’ascolto? L’esperienza di ascolto tramite il software include la componente visiva. Allora ogni fase di ascolto può corrispondere a una “presa”. Momento per momento è possibile scrutare in trasparenza i suoni. È possibile associare a un suono o rumore qualità “estetiche” superficiali: pattern, texture, linee, curve, ecc. corrispondenti alle frequenze armoniche o inarmoniche,²⁵⁷ con l’opportunità di riportare alla luce un micro-universo nascosto tra le pieghe del suono.

In Appendice sono riportate le viste d’insieme (*overview*) di tutti gli 8 Mesostics²⁵⁸ che permettono di osservare la struttura globale; mentre di seguito descrivo le caratteristiche di una selezione di suoni organizzata in pagine distinte, corredata di un pannello dati fisici, del particolare della partitura, di un dettaglio spettromorfologico e di un ulteriore pannello con formule interpretative.

²⁵⁷ Le armoniche sono frequenze ad altezze multiple di fattori interi della nota fondamentale, mentre le inarmoniche lo sono per multipli non interi della fondamentale. Per un approfondimento sul ruolo che ha assunto l’inarmonico nell’analisi spettrale dei suoni prodotti dagli strumenti, si veda VERRANDO, GIOVANNI. *La nuova liuteria: orchestrazione, grammatica, estetica*, Milano: Suvini Zerboni, 2012.

²⁵⁸ I Mesostics delle performance di Stratos tratti da John Cage, *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham*, sono i nn.: 1, 9, 9 var, 11, 13, 19, 25, 28 e 44.

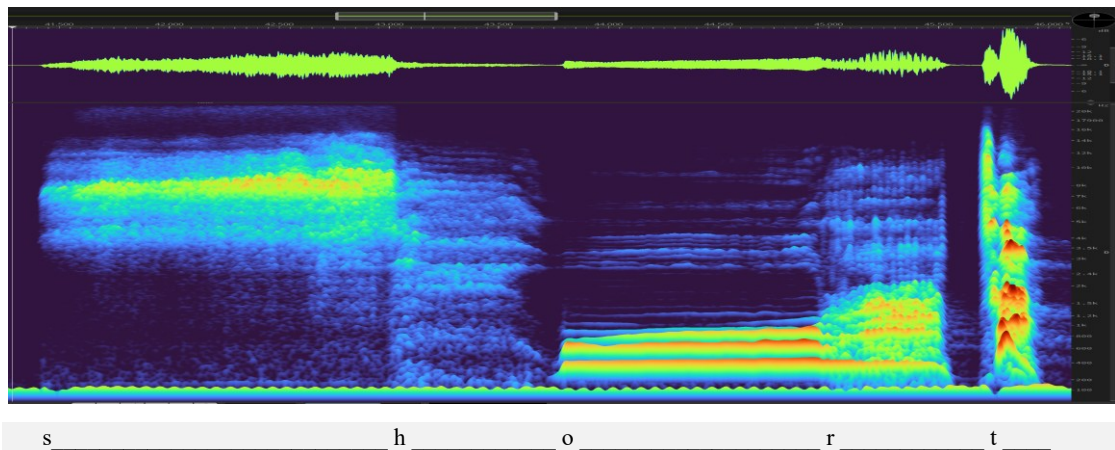
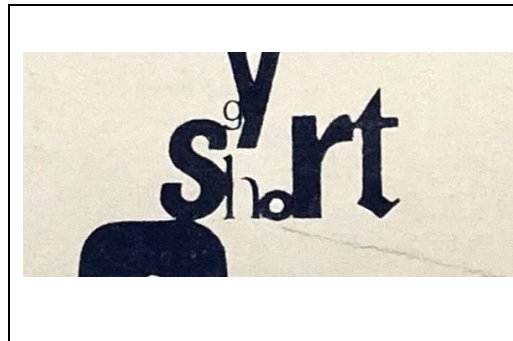
Prima di inoltrarmi nell'analisi vera e propria faccio una puntualizzazione circa l'impiego dell'International Phonetic Alphabet (IPA).²⁵⁹ L'uso dello standard IPA nella presente analisi non risponde a un'esigenza di classificazione fonemica in senso stretto, ma si configura come dispositivo descrittivo preliminare, utile a individuare nuclei di riconoscibilità all'interno di un materiale sonoro altamente trasformato. In linea con la prospettiva spettromorfologica di Denis Smalley,²⁶⁰ i fenomeni vocali vengono considerati come unità temporali e timbriche in evoluzione, la cui identità eccede la dimensione linguistica. I simboli IPA funzionano pertanto come tracce della relazione tra suono e la sua origine vocale, mentre l'analisi si sviluppa principalmente attraverso parametri spettromorfologici. In questo quadro, la trascrizione fonetica – inevitabilmente situata nella competenza percettiva di parlante italiano – non limita, ma piuttosto orienta l'ascolto, rendendo esplicito il passaggio dal fonema al suono.

²⁵⁹ L'alfabeto fonetico internazionale (IPA) è uno standard accademico creato dall'Associazione fonetica internazionale. L'IPA è un sistema di notazione fonetica che utilizza un insieme di simboli per rappresentare ogni suono distinto che esiste nella lingua parlata umana. Comprende tutte le lingue parlate sulla terra. Il sistema è stato creato nel 1886. <https://www.internationalphoneticalphabet.org/> (consultato il 7/04/2026).

²⁶⁰ SMALLEY, DENIS. «La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono (II)», *Musica/Realtà*, vol. XVII, n. 50, luglio 1996, pp. 87-110. Un ringraziamento va al dottorando Paolo Bertinelli che in qualità di tutor, in un breve incontro telematico il giorno 2 aprile 2026, mi ha fornito preziosi consigli sul modo di interpretazione spettromorfologica secondo i criteri di Denis Smalley.

4.4.3 Mesostic 1 [1 di 8]

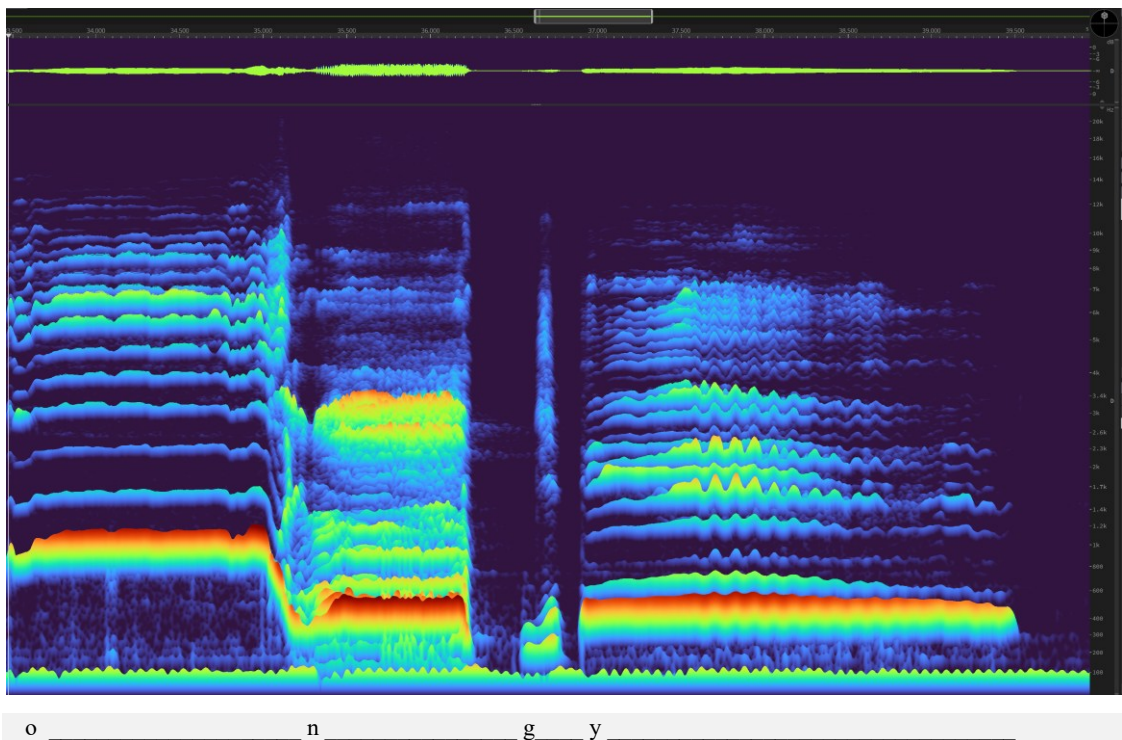
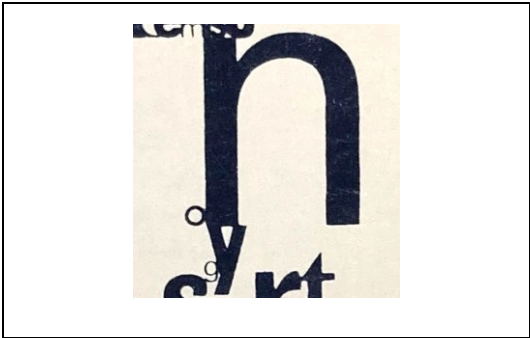
Mesostic	1
Testo	<i>Short</i>
T° secondi	00:00:41.287
Durata secondi	00:00:04.796
Ampiezza max dB	- 4
Frequenze Hz	40 ÷ 20000
3D pixel	X=0; Y=90



Evento	Classificazione ²⁶¹	Effetto	Spettro
s	Fricativa alveolare	Sibilato	Nuvola alta
h	Fricativa epiglottidale sorda	Aspirato	Granulosità bassa
o	Vocale semichiusa arrotondata	Aperto	Armoniche basse
r	Vibrante uvulare	Rotacismo	Componente rumorosa
t	Eiettiva occlusiva	Esplosivo	Colonna

²⁶¹ La classificazione è ispirata al modello standard IPA.

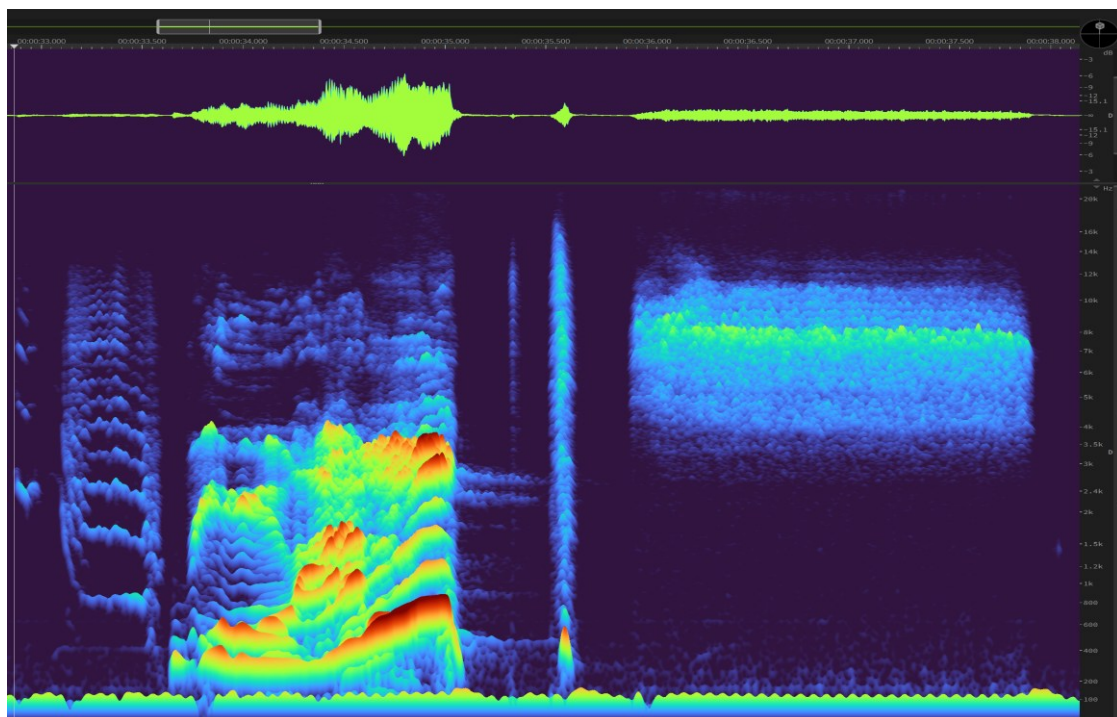
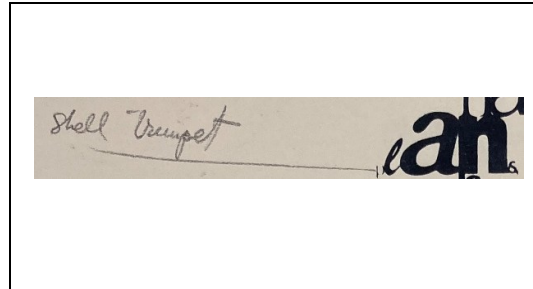
Mesostic	1
Testo	<i>on gy</i>
T° secondi	00:00:33.476
Durata secondi	00:00:06.473
Ampiezza max dB	- 12
Frequenze Hz	40 ÷ 14000
3D pixel	X=0; Y=90



Evento	Classificazione	Effetto	Spettro
o	Vocale centrale chiusa arrotondata	Ululante	Ricco di formanti
n	Alveolare nasale	Grugnito	Misto rumore
g	Affricata postalveolare sonora	Dolce	Pinnacolo
y	Vocale centrale chiusa non arrotondata	Vibrante	Rico di formanti

4.4.4 Mesostic 9 [2 di 8]

Mesostic	9
Testo	<i>plants</i>
T° secondi	00:00:32.834
Durata secondi	00:00:05.239
Ampiezza max dB	- 12
Frequenze Hz	40 ÷ 17000
3D pixel	X=0; Y=90

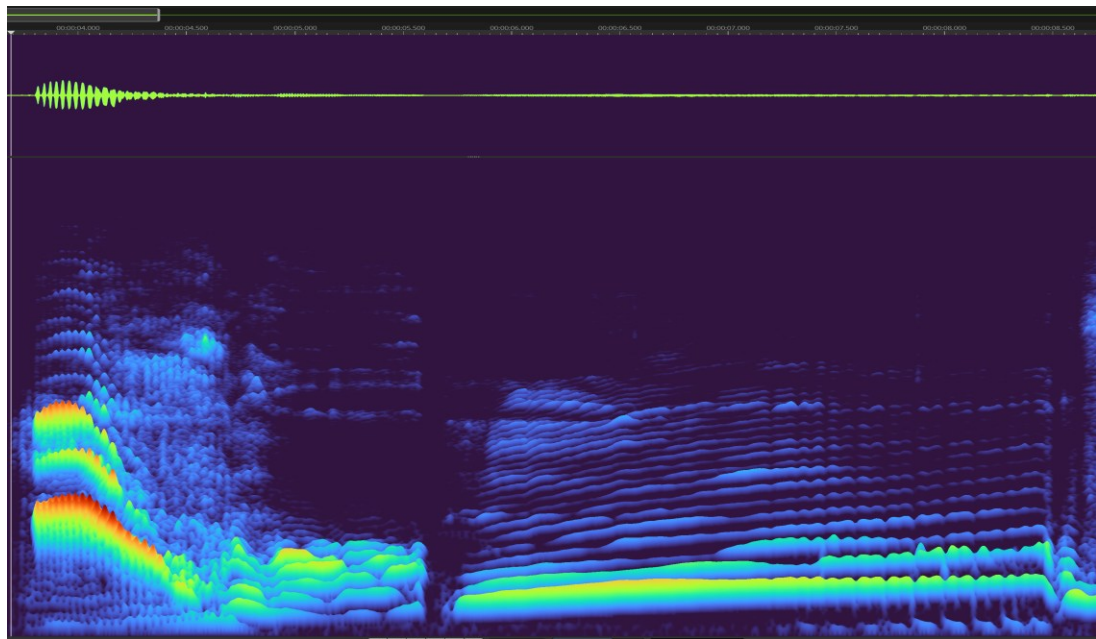


p _ _ _ _ _ la _ _ _ _ _ n _ _ _ _ _ t _ _ _ _ _ s _ _ _ _ _

Evento	Classificazione	Effetto	Spettro
p	Eiettiva bilabiale	Attacco Pernacchia	Disancorato Alto integrato
la	Approssimante laterale velare Vocale posteriore aperta	Legato	Spinta in alto
n	Velare nasale	Vibrante	Energia su due ottave
t	Dentale alveolare	Rumore secco	Colonna
s	Fricativa alveolare	Granulare	Volo

4.4.5 Mesostic 11 [3 di 8]

Mesostic	11
Testo	<i>From</i>
T° secondi	00:00:03.701
Durata secondi	00:00:05.371
Ampiezza dB	- 9
Frequenze Hz	40 ÷ 16000
3D pixel	X= 0; Y= 90

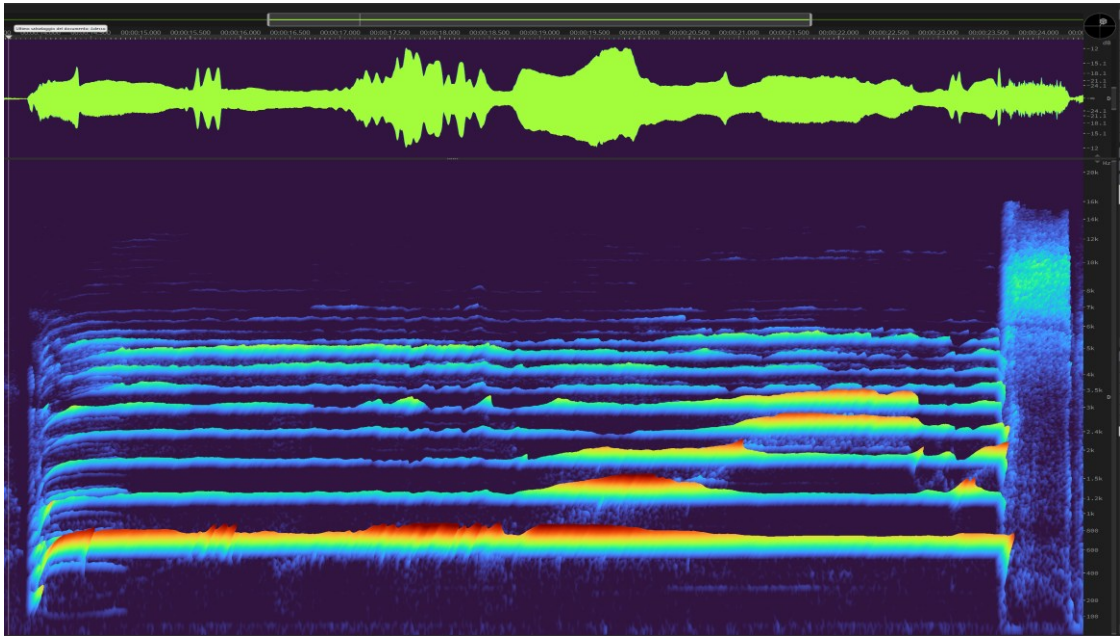


Fr _____ o _____ m _____

Evento	Classificazione	Effetto	Spettro
fr	Fricativa labiodentale Vibrante uvulare	Frullato glissato	Energia in flessione
o	Vocale semichiusa posteriore	Vibrato	Fluttuante
m	Nasale bilabiale	Muto	Tessitura in salita

4.4.6 Mesostic 11 [3 di 8]

Mesostic	11
Testo	<i>works</i>
T° secondi	00:00:13.752
Durata secondi	00:00:10.675
Ampiezza max dB	- 12
Frequenze Hz	40 ÷ 7000
3D pixel	X = 30; Y = 90

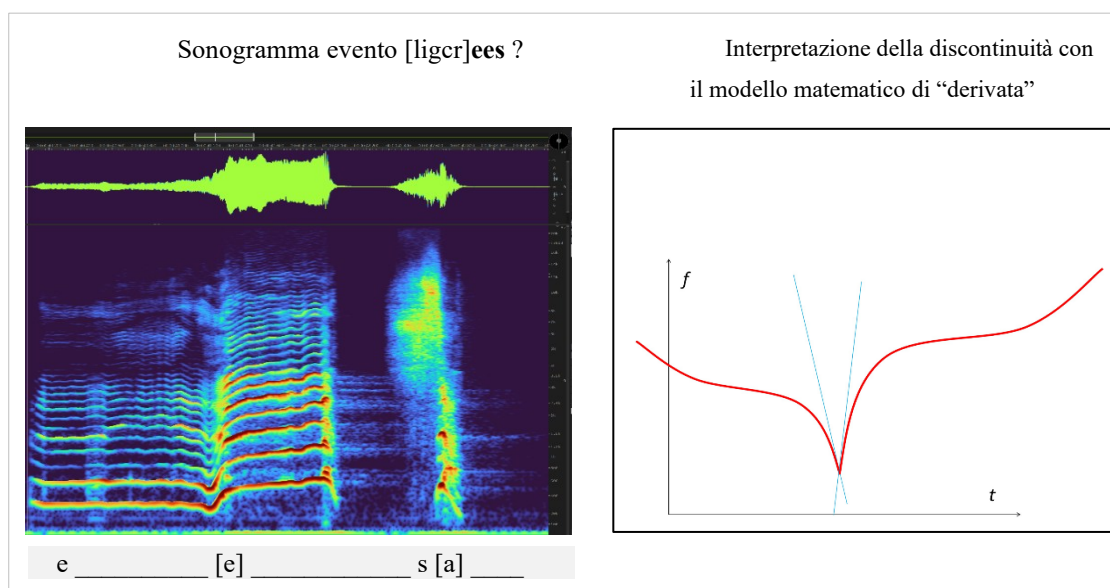


w o rks

Evento	Classificazione	Effetto	Spettro
w	Approssimante labiovelare sonora che volge a vocale centrale chiusa	Lineare stabile	Ricco di armonici
o	Vocale semichiusa posteriore	Diplofonia	Spostamento energia sulle formanti alte
rks	Aggregato consonantico	Trasformazione	Salto su rumore

4.4.7 Mesostic 44 [8 di 8]

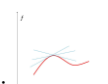
Mesostic	44
Testo	<i>ligcrees</i>
Inizio	00:00:40.044
Durata	00:00:03.238
Ampiezza dB	- 3
Frequenze Hz	40 ÷ 20000
3D pixel	X=0; Y=15



262

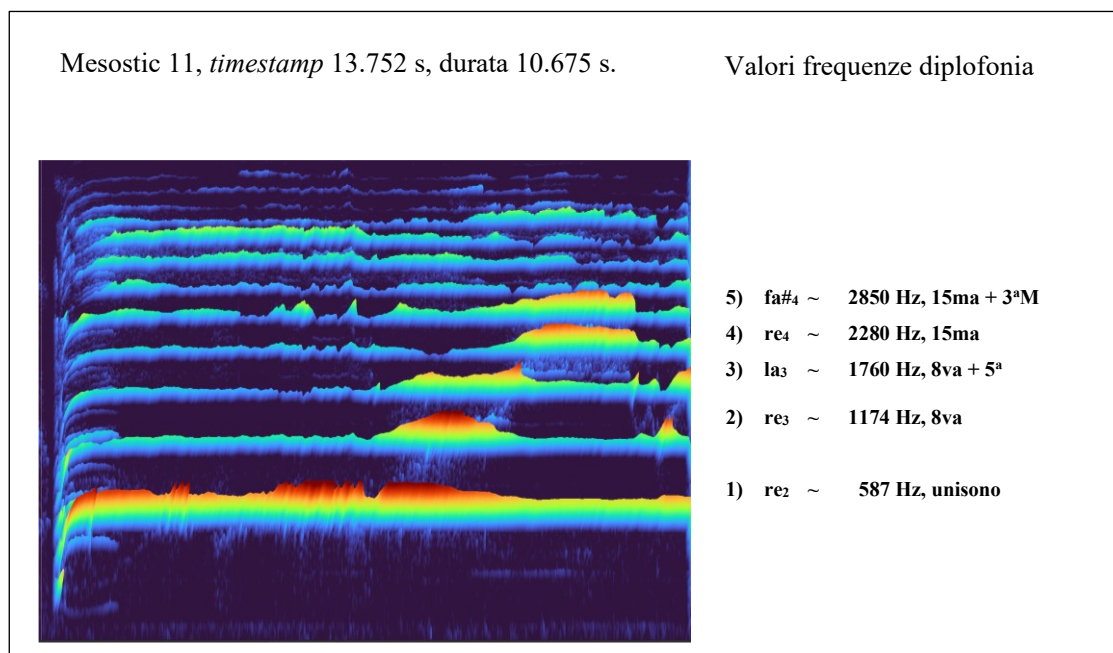
Evento	Classificazione	Effetto	Spettro
e	Vocale semichiusa centrale	Trascinato	Texture armonica bassa
[e]	Vocale semichiusa anteriore	Lancio reverberato	Lancio di energia sulle formanti più alte
s	Fricativa alveolare	Granulare	Nuvola
[a]	Vocale aperta centrale	Legato	Energia verso terra

²⁶² Un evento che presenta continuità è invece interpretabile con il seguente schema:



Emblematico è il sonogramma sopra documentato del Mesostic 11, testo *works*, *timestamp* 00:00:13.752, in cui è evidente il risultato ottenuto con una diplofonia. Stratos ottiene questi suoni emettendo un suono nasale e inserendo vi sopra una liquida.

Figura 7 - Sonogramma di diplofonia. Stratos, Mesostic n. 11 (v. par. 4.4.6).



Fonte: Traccia audio da Archivio Stratos. (Interpretazione grafica con SpectraLayers, in proprio).

Il primo suono è rappresentato dalla fondamentale linea in basso fornita di maggiore energia. Da questa linea l'energia si estende progressivamente alla seconda e alla terza, per trasferirsi alla quarta e alla quinta.

La designazione delle emissioni sonore dell'apparato fonatorio è in linea, per quanto possibile, con la nomenclatura foniatrica proposta nel citato manuale di *Vocologia artistica*²⁶³ che ha, peraltro, il pregio di includere anche un contributo esemplificativo modellato sulla vocalità Demetrio Stratos.²⁶⁴ Determinante è l'uso del *vocal tract*.²⁶⁵ Il *vocal tract* non genera il suono, ma lo risuona e lo scolpisce. Le diverse forme del risonatore creano diversi valori di formanti che determinano il timbro

²⁶³ FUSSI, *cit.*

²⁶⁴ BRUNI, ELEONORA. «Il rumore vocale oltre la vocalità convenzionale: il rumore e le strutture sovraglottiche» in FUSSI, *cit.*, pp. 251-265.

²⁶⁵ Il *vocal tract* (o tratto vocale) è l'insieme delle cavità risonanti del corpo umano - faringe, cavità orale e nasale - che si estendono dalle corde vocali fino alle labbra. Agisce come un risonatore naturale e filtro, modellando il suono laringeo in vocali, consonanti e timbro vocale tramite variazioni di forma e volume. Per un approfondimento cfr: *ibid.*

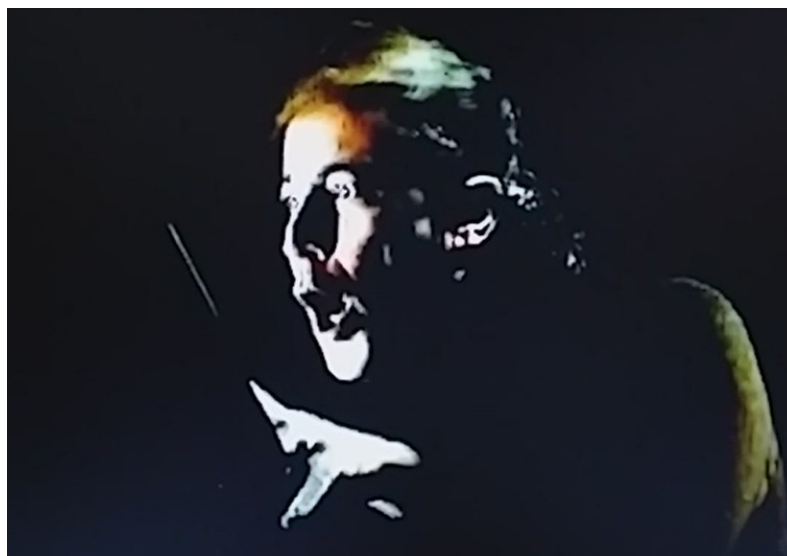
distintivo nel caso di ciascuna vocale.²⁶⁶ Nelle emissioni bifoniche: il *vocal tract* viene riconfigurato in modo estremo e dinamico; le formanti si sintonizzano sugli armonici invece che sui fonemi; uno o più armonici vengono enormemente amplificati e percepiti come toni separati; producendo l'impressione di due o più voci/note simultanee. Le consonanti sono eventi di costrizione del *vocal tract* che: rompono o saturano il sistema formantico; producono rumore o esplosioni prive di risonanze stabili.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 291.

4.5 Pour en finir avec le jugement de dieu

4.5.1 Cramps, Artaud, Stratos.

Figura 8 - Stratos in Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*



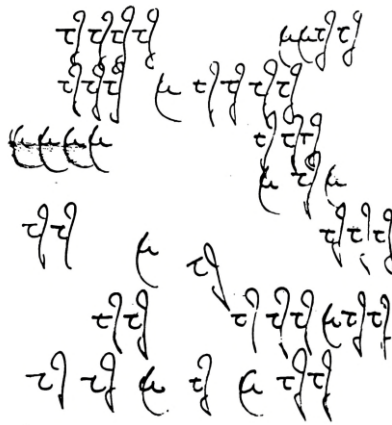
Fonte: Archivio Stratos (Ravenna)

Con un'iniziativa di rilievo la Cramps Record pubblicò nel 1978 una raccolta di sette dischi²⁶⁷ dal titolo *Antologia storico-critica della poesia sonora*.²⁶⁸ Nella medesima raccolta coesistono due registrazioni rispettivamente delle voci di Artaud e di Stratos: nella sezione “L’urlo: Antonin Artaud” con la traccia di *Pour en finir avec le jugement de dieu* di 24’05” nel suo testo integrale e nella sezione “La poesia sonora oggi” la voce di Stratos con la traccia di *O Tzitziras O Mitziras* di 4’01”.

²⁶⁷ Con il titolo di Futura edizioni discografiche Cramps di Milano presentano una raccolta (sette dischi) di incisioni di «poesia sonora», a cura di Arrigo Lora-Totino e con una introduzione di Renato Barilli.

²⁶⁸ *Antologia storico-critica della poesia sonora* a cura di Arrigo Lora-Totino, Antologia composta da n.7 dischi. Cramps Records, Milano. Demetrio Stratos nel disco n. 7 interpreta: *O Tzitziras o Mitziras*. (registrata negli studi “Fono-Roma sound recording” di Milano nell’ottobre del 1976).

Figura 9 - Disegno grafico di Demetrio Stratos, 0 tzitziras o mitziras.



Fonte: (EL HAOULI, Demetrio Stratos: Alla ricerca della voce-musica 1999)

Quello che accade tra Artaud e Stratos è un incontro chiave «dal punto di vista musicale e della performance, prima che dalla letteratura».²⁶⁹ La performance di Stratos di *Pour en finir avec le jugement de dieu*, corrispondente a una sua libera riduzione dell'originale di Artaud, agisce su una base testuale munita ancora di portato semantico. Risale al 1978 l'incontro di Stratos con Artaud avvenuto a seguito della pubblicazione da parte della Cramps Record di *Futura*, una antologia di esempi di poemi sonori.²⁷⁰ Come ha spiegato il produttore Gianni Sassi,²⁷¹ il curatore della raccolta Arrigo Lora Totino²⁷² aveva scelto di documentare, tra i poeti nel cui lavoro l'aspetto fonetico fosse stato preponderante, anche Antonin Artaud.²⁷³ I risultati raggiunti da Stratos dimostrano fino a che punto il suo impegno artistico si fosse spinto nel rifacimento «del vocabolario vocalico del performer» e come il suo interesse per la performance lo portasse a occuparsi di un testo teatrale.²⁷⁴ Così, in febbraio 1979 Stratos è a Parigi per interpretare Antonin Artaud. In quella circostanza Stratos si intrattiene in una conversazione con il

²⁶⁹ LAINO, *cit.* p. 115.

²⁷⁰ *Futura*, 1978, Cramps Record, Sezione: L'Urlo, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, 24'05". <https://www.discogs.com/it/master/65573-Various-Futura-Poesia-Sonora> (consultato il 2/01/2026).

²⁷¹ SASSI, GIOVANNI. «L'iperbole vocale di Demetrio Stratos», in EL HAOULI, *cit.* p. 104. Come ricorda Janete El Haouli, Gianni Sassi fu "deus ex-machina" e fondatore della Cramps Records, la casa discografica degli Area dei quali fu anche «vero e proprio sesto componente del gruppo», *ibid.*, p. 74.

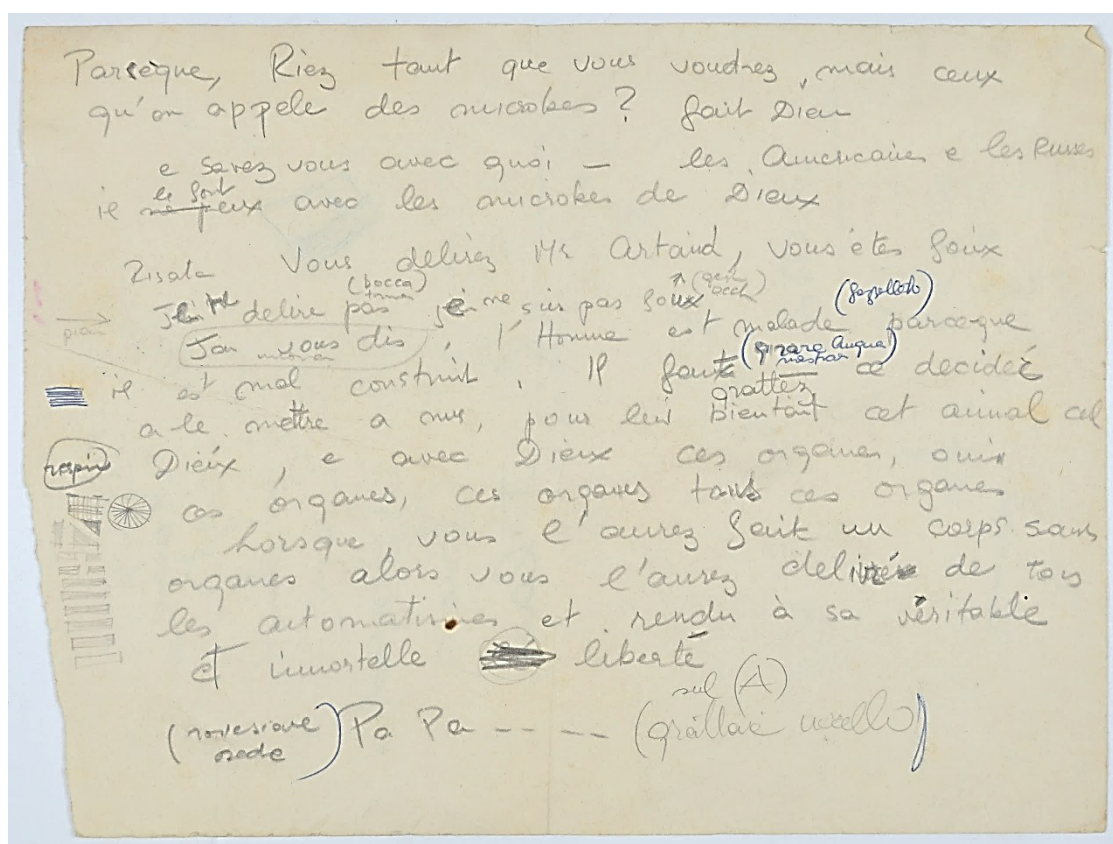
²⁷² Arrigo Lora Totino (Torino, 1928 – Torino, 2016) è stato un artista e poeta italiano, considerato uno dei padri della poesia sonora italiana. «Il curatore Arrigo Lora Totino, ha scelto quello di documentare solo poeti nel cui lavoro l'aspetto fonetico fosse preponderante, come Filippo Tommaso Marinetti, Vladimir Majakovskij, Tristan Tzara, Antonin Artaud. Tra i contemporanei, il tedesco Franz Mon, l'italiano Adriano Spatola, il francese Bernard Heidsiek.» (Andrea Sassi in un'intervista rilasciata a Panorama, 26 settembre 1978. Cit. in <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/collective/7928.html> (consultato il 1/12/2025).

²⁷³ LAINO, *cit.*, p. 87.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 135.

musicologo Daniel Charles²⁷⁵ all'interno della trasmissione *Poesie ininterrompue* (18-25 marzo) organizzata da France Culture e presenta il proprio spettacolo solista includendo nella performance il frammento dell'opera radiofonica di Artaud *Pour en finir avec le jugement de dieu*, la cui registrazione effettuata dall'autore nel gennaio 1948 per un'emissione radiofonica fu però censurata all'ultimo momento dalle autorità per timore - nella Francia di allora - di uno scandalo.²⁷⁶ Nel documento audio di Radio France del 1979 l'esecuzione della riduzione di Stratos si concretizza in una performance di due minuti.²⁷⁷

Figura 10 - *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Manoscritto riduzione di Stratos.



Fonte: Archivio Stratos, Ravenna.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 107 e n. 121. «Daniel Charles sarà impegnato in prima linea come studioso nel commentare la portata dell'eredità artistica lasciata da Stratos a dieci anni dalla sua scomparsa in "Omaggio a Demetrio Stratos", convegno tenutosi a Milano e in cui parteciparono gli studiosi Umberto Fiori, Milly Graffi, Gigliola Nocera, Michele Porzio nonché lo stesso Charles».

²⁷⁶ *Ivi.*

²⁷⁷ Il documento della registrazione della performance di Stratos a Radio France, unitamente ai materiali cartacei e audiovideo di interesse per la ricerca, mi sono stati messi a disposizione dall'Archivio Stratos presso il Centro di studi internazionale sulla voce Malagola di Ravenna, con la gentile collaborazione del dott. Marco Sciotto.

Figura 11 - Demetrio Stratos, A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

Parce que, riez tant che vous voudrez mai ceux qu'on appel[l]e des microbes? Fait Dieu et sauvez vous avec quoi le americaines e[t] les russes il le font avec le microbes de Dieux “Vous délirez Mr Artaud, vous êtes foux” J'ai vous dis “J'ai ne delire [délire] pas, je ne suis pas fou. L'homme est malade parce que il est mal construit.” Il faut ceux decider [décider] a [à] le mettre a [à] nus, pur lui bientôt [bientôt] cet animal cul. Dieu, e avec Dieu ses organes, oui ses organs, ses organs, tous ses organs lorsque vous l'aurez fait un corps sans organs alors vous l'aurez delivré de tous le automoatismes et rendu à sa veritable et immortelle liberté. Pa Pa	Perché, ridete pure quanto volete, ma quelli che chiamiamo microbi? Dio li ha creati. E voi sapete cosa ci fanno gli americani e i russi con i microbi di Dio “Voi delirate, signor Artaud, voi siete pazzo.” Io vi dico “Io non sto delirando, io non sono folle. L'uomo è malato perché è mal costruito. Bisogna mettere a nudo questi, per lui presto questo animale ... ? Dio, e con Dio i suoi organi, sì i suoi organi, i suoi organi, tutti i suoi organi quando voi l'avrete fatto un corpo senza organi allora voi l'avrete liberato di tutti gli automatismi e restituito alla sua vera e immortale libertà. Pa Pa ...
--	---

Fonte: Trascrizione e traduzione, mia, della traccia audio (Radio France).

4.5.2 Attorialità Stratos

Nella sua esibizione attoriale Stratos non recita il testo in senso tradizionale ma lo traduce in azione vocale. Non intendo Stratos come uomo di teatro, ma come produttore di una condizione teatrale. Seguendo Lehmann, il teatro postdrammatico non è definito dal testo o dalla scena istituzionale, ma dalla centralità della presenza, del corpo e del suono come evento. In questo senso, le performance vocali di Stratos producono una teatralità senza dramma.

Stratos incarna la poetica di Artaud: una voce corpo che oltrepassa la parola e il senso per farsi pura energia. Stratos non proviene dall'esperienza teatrale ma attraverso la resa nelle sue performance di ciò che era connaturato nella cultura musicale e nei materiali intrinseci della sua stessa esistenza l'ha prodromicamente veicolata; materiali che si sono ritrovati nella esperienza condivisa con John Cage, grazie alla libertà che il compositore lascia al performer nel dare forma musicale ai mesostici, e successivamente

con quella partecipata nella breve riscrittura di Antonin Artaud in una «ritrovata e perfetta *musicalità*».²⁷⁸

È Artaud a sostenere che, esistendo una poesia per i sensi, il linguaggio scenico indipendente dalla parola deve soddisfare i sensi e che questo linguaggio fisico e concreto è veramente teatrale «nella misura in cui i pensieri che esprime sfuggono al linguaggio articolato».²⁷⁹ L'attorialità di Stratos non è rappresentazione, ma presenza performativa assoluta, in linea con l'ideale artaudiano di un teatro che abolisce il giudizio e restituisce alla voce il potere primordiale di sconvolgere e rivelare. L'attorialità qui non è rappresentazione di un ruolo, bensì presenza radicale, cioè l'attore come medium. In termini teatrali, potrei dire che Stratos è un performer-attore, dove l'atto performativo coincide con l'essere in scena. In *Pour en finir avec le jugement de Dieu* di Antonin Artaud,²⁸⁰ Demetrio Stratos assume una qualità attoriale non nel senso tradizionale della recitazione, ma come presenza performativa. La sua voce, intesa come corpo sonoro, diventa luogo di trasformazione e di crisi, incarnando il principio artaudiano di un teatro della crudeltà in cui il linguaggio è superato dall'energia fisica e spirituale del suono. Stratos non interpreta un personaggio, ma agisce la parola come evento corporeo e rituale, generando una drammaturgia interiore fatta di tensioni, respiri e urla. In tal modo, egli si fa medium di una forza primordiale che dissolve il confine tra musica, voce e teatro.

La voce di Stratos difficilmente si lascia incapsulare in un'unica definizione. Muovendo dalle considerazioni del musicologo Daniel Charles,²⁸¹ tra quegli studiosi che hanno provato a interpretare il pensiero e il lavoro di Demetrio Stratos, posso sostenere che la voce di Stratos «non si lascia oggettivare». Charles, richiamando gli studi di Paul Zumthor, riconosce che la voce può anche essere esaminata come fenomeno materiale. La voce, infatti, ha qualità concrete – come tono, timbro, estensione, altezza e registro – che nella cultura occidentale sono state caricate di significati simbolici. Nell'opera lirica europea, continua Charles, il tenore incarna

²⁷⁸ GIACCHÉ, *cit.*, p. XVI.

²⁷⁹ ARTAUD, *cit.*, p. 155.

²⁸⁰ Di Stratos, vedi YouTube Blob <https://www.youtube.com/watch?v=ikDU7hk3cyM&t=342s> Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, da 00:08:00 a 00:08:30); e anche Cathy Berberian, *Stripsody* da 00:05:10 a 00:05:44. (consultato il 26/10/2025).

²⁸¹ Daniel Charles filosofo, musicologo francese e autore di *Omaggio a Demetrio Stratos*, intervento al Convegno “Cantare la voce dieci anni dopo”, Milano 29-30 maggio 1989, in <https://www.demetriostratos.org/dicono-di-lui/daniel-charles> (consultato il 12/04/2026).

spesso l'eroe virtuoso, il soprano rappresenta l'ideale della femminilità, mentre il basso viene associato alla saggezza oppure a ruoli oscuri. La voce di Stratos, almeno inizialmente, sembra smontare questo ordine tradizionalmente stabilizzato nel XIX secolo. Grazie alla sua capacità di produrre più voci contemporaneamente, Stratos riesce a interpretare tutti i ruoli insieme, sovrapponendoli e rendendoli indistinti attraverso la multifonia.²⁸²

Posso concordare, ancora con Charles, nel ritenere che tecniche come le multifonie fanno esplodere l'unicità della voce trasformandola in un'esperienza spaziale, ampia e intricata, simile a un labirinto sonoro. Questo cambiamento senza inibire l'espressività la modifica assumendo piuttosto una forza istintiva e primordiale, lontana dai codici vocali della tradizione occidentale.

Soffermandosi ancora sugli studi di Zumthor sulla poesia orale, Charles osserva che gli esseri umani sono gli unici ad attribuire alla voce un valore privilegiato rispetto a tutti gli altri suoni. Per Zumthor, la poesia nasce quando la voce prende forma e diventa un mezzo capace di imitare e "riassumere" la varietà dei rumori del mondo, una sorta di sintesi artificiale del suono. In questa visione siamo davanti a «un embrione di estetica, dietro al quale si intravede l'ideale platonico di armonia ed equilibrio proiettati sui suoni e sulla voce».²⁸³ La ricerca di Stratos procede però nella direzione opposta: non cerca un'armonia astratta o metafisica, ma recupera la «specificità grezza, materiale», della voce. Ne emerge una voce non ancora addomesticata, parziale, non del tutto riconoscibile, ma proprio per questo più intensa. Charles si chiede se tutto ciò possa essere letto come un «ritorno all'animalità?». La conclusione è che, quando si torna al corpo e agli istinti, questa possibilità non può essere esclusa. Ed è proprio a questo che puntavano le sperimentazioni vocali di Demetrio Stratos.²⁸⁴ L'atteggiamento di Stratos verso il recupero della primordialità della voce, infatti, a volte si posiziona in bilico tra i versi degli animali e il rumore come nello scioglilingua sulla cicala *O Tzitziras O Mitziras*.

²⁸² EL HAOULI, *cit.*, pp. 22-23.

²⁸³ *Ivi.*

²⁸⁴ *Ivi.*

4.5.3 Grana della voce

Il successo di *Pugni chiusi*, che aveva portato alla ribalta la voce di Demetrio Stratos, aveva messo in evidenza le caratteristiche vocali di un cantante inserito in un contesto industriale produttivo di musica pop ma che senza esitazione si condensavano, per dirla con Roland Barthes, nella “grana” della voce: quella caratteristica speciale, quel timbro inconfondibile della voce di Stratos. Come è noto, nel canto lirico, e in particolare nell’opera, la componente sonora della voce prevale sul significato delle parole, che spesso risultano incomprensibili al pubblico per la tecnica canora e per il linguaggio poetico, enfatico dei libretti. Nell’opera contano più le emozioni e le azioni “inscenate” vocalmente che il testo verbale in sé: i sentimenti dei personaggi arrivano agli ascoltatori trasformandosi in melodia e inflessioni musicali. Nel tempo, l’aspetto vocalico ha assunto un ruolo dominante rispetto a quello semantico. La voce, prodotta dal corpo del cantante, porta con sé una dimensione fisica e sensoriale, espressa anche nella sua “grana”: non un semplice timbro, ma la traccia della corporeità individuale, «il corpo nella voce che canta»,²⁸⁵ capace di coinvolgere e “toccare” sensorialmente l’ascoltatore.²⁸⁶

La voce di Stratos intesa come corpo sonoro diventa luogo di trasformazione e di crisi, incarnando pienamente il principio artaudiano di un teatro della crudeltà in cui il linguaggio è superato dall’energia fisica e spirituale del suono. La voce è dunque anche “luogo di trasformazione”; e questo luogo assume la funzione di soglia.

4.5.4 Invisibilità dei processi muscolari

Nella performance vocale il gesto è tutto interno al corpo ed è caratterizzata dalla invisibilità dei processi muscolari che presiedono all’organo della fonazione: condizione che risulta di fatto inoppugnabile nel caso dell’ascolto acusmatico. In quanto all’ascolto acusmatico, risalendo al momento della fissazione della voce in una traccia, occorre rilevare che Stratos tiene il rapporto con il microfono non già per ottenere effetti

²⁸⁵ BARTHES, ROLAND. *L’ovvio e l’ottuso*. Torino: Einaudi, 1985, p. 265.

²⁸⁶ BATTISTINI, EMILIANO. «Voci transgender. Appunti sull’identità di genere nella storia dell’opera lirica». *Genesis*, vol. XIX, 2020, pp. 89-112 (91).

di trattamento o elaborazione della voce fatta eccezione per una punta di reverbero o delay.

Viceversa, la situazione si fa più pregnante quando il performer è esposto in modo ben visibile e se ben illuminato per esigenze di spettacolo. In una videoregistrazione divulgativa sul suo apprendimento delle tecniche vocali, Stratos dimostra una pratica eseguita con uno specchietto tenuto di fronte a sé utilizzato con lo scopo di migliorare l'autocontrollo dei muscoli facciali. La sua visione nell'utilizzo consapevole delle tecniche vocali a scopo di effetto è protesa a sapere "come fare" e come produrre affidabilmente i suoni e i rumori senza farsi male utilizzando anche uno specchio.²⁸⁷

La pratica di Stratos mostra che l'autocontrollo vocale nel canto può essere potenziato combinando propriocezione e ascolto con osservazione visiva. Lo specchietto è uno strumento di allenamento alla consapevolezza, che aiuta il cantante a rinforzare ciò che il corpo percepisce con ciò che il corpo mostra, accelerando l'apprendimento e rendendo più fine la gestione motoria delle strutture coinvolte nell'espressione vocale:

Ecco la voce è uno strumento interno, non ha bottoni, non ha niente. Non possiamo controllarlo. Quindi è possibile guardare. Io adesso sto guardando la mia voce e riesco a controllare i muscoli facciali.²⁸⁸

E anche:

la psiche è la prima a essere coinvolta in questa operazione vocale punto ma niente di estraneo alla naturale volontà di ottenere certi risultati e alla capacità di essere riuscito a ottenerli.²⁸⁹

4.5.5 Rumore

Il cammino di Stratos si è immerso oltre «la concezione del suono vocale, sperimentando ampiamente l'uso del rumore» oltre ogni emissione linguisticamente riferita.²⁹⁰ Per Stratos, l'uso del rumore, insieme all'eliminazione dell'articolazione

²⁸⁷ FUSSI, *cit.*, p. 245.

²⁸⁸ Audiovisivo: interviste di Massimo Villa a Demetrio Stratos, Patrizio Fariselli e Ares Tavalazzi in *Area, Live in studio e intervista*, 1977, https://www.youtube.com/watch?v=BGU1V_esCLw a 6'12" (consultato il 2/01/2025).

²⁸⁹ BERENICE, «Demetrio Stratos: musica d'avanguardia e orchestra in bocca». *Paese sera*, 11 febbraio 1979. In questo articolo su Stratos l'autrice riporta una importante asserzione di Stratos alla domanda che cerca di ottenere spiegazioni sul risultato ottenuto con la sperimentazione vocale da cui emerge l'impiego della volontà.

²⁹⁰ BRUNI, *cit.* p. 257.

delle parole, porta a un traguardo che lui stesso definisce “la liberazione dell'impossibile”:²⁹¹ una voce che non rappresenta simboli, non comunica concetti, non si lascia incasellare in nessuna categoria classica. È una voce che rifiuta ogni regola della tradizione vocale europea, al punto da far sembrare superate tutte le definizioni con cui di solito si descrive la voce nel canto o nella musica colta.²⁹²

Nei suoi esperimenti compare ogni forma possibile di rumore: «quello sovraglottico, quello bianco del soffio, quello secco degli schiocchi della lingua o del contatto glottico».²⁹³ Anche il rumore generato dalle false corde²⁹⁴ vocali può convivere con il canto armonico, un'antichissima tecnica vocale che Stratos impara tramite l'etnomusicologo Tran Quang Hai.²⁹⁵ Questa tecnica crea un effetto sorprendente di “polifonia”: una sola persona riesce a far percepire più suoni simultanei. C'è un suono di base – o anche un rumore – che funge da fondamentale, e sopra di esso emergono gli armonici, modulati con micromovimenti precisissimi della lingua e delle labbra dentro la cavità orale. Il risultato è l'illusione di più note emesse nello stesso momento, non da più voci, ma da una sola bocca, una sola gola, un solo corpo che risuona come uno strumento complesso.

Sorprendentemente anche Franco Fussi,²⁹⁶ dalla sua sponda medica, si spinge a riconoscere che la legittimazione del mutamento radicale del codice estetico nell'evoluzione dell'arte vocale che si è instaurato dal XX secolo sia alquanto paragonabile all'accettazione che si è concretizzata nell'arte visiva con l'evoluzione dal figurativismo all'astrattismo, dal bello all'espressivo, sino alla «negazione del bello come opera d'arte».

²⁹¹ LAINO, *cit.*, p. 83.

²⁹² *Ivi.*

²⁹³ BRUNI, *cit.*, p. 257. Inoltre, FUSSE, *cit.*, p. 174: «Le corde vocali, che costituiscono l'elemento vibrante attivo durante la fonazione, sono [...] posizionate al disotto delle false corde e sono sorrette da fasci muscolari per tutta la loro lunghezza. Costituiscono di fatto un restringimento delle vie respiratorie, con una geometria e area variabili durante le attività di espirazione, inspirazione e, naturalmente, fonazione». Ed anche: «Lo spazio compreso tra i bordi delle due corde vocali vere prende il nome di glottide. La glottide è dunque uno spazio triangolare durante la respirazione, quando le corde sono separate, abdote per consentire il transito dell'aria respiratoria in trachea; virtuale quando le corde sono in posizione adduttoria, cioè chiuse, in fonazione».

²⁹⁴ Cfr. *Ivi.* Le false corde sono posizionate al di sopra delle corde vocali vere e proprie; normalmente non entrano in vibrazione nella produzione vocale ma possono concorrere alla modificazione del suono in situazioni particolari richieste dallo stile.

²⁹⁵ BRUNI, *cit.*, p. 257. <https://www.youtube.com/watch?v=Eysu0odOips> (consultato l'1/12/2025). Intervista in esclusiva per LA VOCE ARTISTICA realizzata presso lo studio VOICES (Roma)

²⁹⁶ Medico chirurgo, specialista in Foniatria e in Otorinolaringoiatria. Docente di Logopedia all'università di Bologna. Voce *Foniatria* (Enciclopedia Treccani online): Ramo della medicina che studia le alterazioni della voce parlata e cantata e alcune malattie del linguaggio dipendenti da fattori organici o funzionali. <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/foniatria/?search=foniatria> (consultato l'1/12/2025).

Fussi considera l'aspetto del rumore nella vocalità e delle espressioni vocali, che possono non sembrare ai cultori del canto classico né belle né eufoniche, in base a sue condivisibili ragioni: l'una legata alla riconoscibilità del cantante via via meno caratterizzata dal ruolo di interprete e l'altra volta alla ricerca dell'amalgama della voce con il sound ruvido e distorto generato da strumentazione elettrificata.²⁹⁷ Nell'arte attoriale le «voci sporche», secondo Eleonora Bruni autrice del contributo su Stratos, caratterizzano generalmente personaggi dalla personalità «oscura, minacciosa, oppure figure collocate ai margini della vita sociale e relazionale».²⁹⁸

Il rumore si manifesta anche nell'urlo,²⁹⁹ espressione di un'emozione travolgente che può superare qualsiasi barriera culturale. Gli esperimenti di Stratos hanno l'obiettivo di liberare la voce dai condizionamenti sociali, facendola tornare al suo stato originario, ovvero quello di una funzione naturale insita in un corpo dinamico e versatile capace di assumere molteplici configurazioni.

Sebbene tecnicamente ogni suono sia una vibrazione fisica che può essere percepita come “rumore” in un ambiente acustico generico, nel loro contesto naturale e funzionale, i vocalizzi e i “canti” degli animali sono considerati suoni intenzionali e significativi.³⁰⁰

In tema di percezione dei suoni e del loro significato nell'ambiente naturale, è utile richiamare alcune riflessioni di Schafer, che illuminano il rapporto tra rumore, suono e comunicazione sia nel mondo animale che umano.

Nel paesaggio sonoro hi-fi, caratterizzato da un lieve suono di fondo dell'ambiente, anche il più trascurabile disturbo può comunicare un'informazione importante o d'interesse vitale: «Il rumore di uno scricchiolio che proveniva dalla rimessa arrivò puntuale a disturbare le sue riflessioni [...] Era la banderuola sul tetto che aveva preso a girare, e questo cambiamento del vento fu il segnale di una pioggia catastrofica».³⁰¹ L'orecchio umano è all'erta, come quello di un animale.³⁰²

²⁹⁷ FUSSI, *cit.*, p. 245.

²⁹⁸ BRUNI, *cit.*, p. 255.

²⁹⁹ A proposito di “urlo” vedi PETRUZZIELLO, *cit.*, p. 205. *Outcry* è una parola che torna spesso nelle riflessioni di Judith Malina. Nel *Manifesto per un nuovo teatro*, Pier Paolo Pasolini indica questa concezione dello spettacolo come “Teatro del Gesto o dell'Urlo” e, pur riconoscendone l'appartenenza a questo filone che contesta, in una nota definisce «stupendo» il Living Theatre. Occorre qui sottrarre il peso del giudizio che Pasolini dà a questo tipo di teatro e porre attenzione, invece, ad un termine: Urlo. E infatti questa definizione pasoliniana che può fare da guida nella ricognizione sul pensiero del Living Theatre e sul suo inevitabile approdo ad Artaud.

³⁰⁰ Sul canto degli animali cfr. SCHAFFER, R. MURRAY. *Il paesaggio sonoro*. San Giuliano Milanese: Ricordi-Lim, 2022, pp. 91-110.

³⁰¹ HARDY, THOMAS. *Via dalla piazza folla*, Roma: Fazi, 2016, p. 297.

³⁰² SCHAFFER, *cit.*, p. 112.

Dai particolari più minuti fino ai più lontani orizzonti l'orecchio agiva con la sensibilità di un sismografo. Quando gli uomini vivevano per lo più isolati o raccolti in piccoli gruppi, i suoni non si affastellavano l'uno sull'altro ed erano circondati da un alone di quiete e di silenzio. I pastori, i boscaioli e i contadini sapevano come leggersi gli indizi dei mutamenti dell'ambiente.³⁰³

La tradizione di assegnare in teatro una voce specifica a ciascun personaggio, capace di incarnarne l'essenza, trova profondi riscontri non solo nell'ambito teatrale, ma anche nei rituali e nelle pratiche sacre di diverse culture, dove la vocalità si trasforma in strumento di connessione tra uomo e divino:

Esattamente come in teatro (quello sacro di Bali, ma anche quello laicizzato della «commedia dell'arte» italiana) ad ogni personaggio s'addice una voce che lo distingue e ne individua la personalità, il carattere, la funzione. [...]; i *Rgveda* contengono inni che debbono venir eseguiti con voce di ranocchia o di avvoltoio, con il grido del bue o con il ronzio dell'ape. Il verso animalesco, il fischio, lo schiocco di lingua, le altre forme di vocalità impropria (che infatti il galateo proibisce drasticamente come asociali e pericolose per l'ordine simbolico della cultura) ebbero una importanza enorme nelle liturgie ellenistico-egiziane di Mitra (III sec. d.C.) e nelle iniziazioni misteriche dei *μύσται* : attraverso quelle voci si creavano legami con il divino.³⁰⁴

Di particolare efficacia appare l'analisi del «rumore vocale oltre la vocalità convenzionale» di Eleonora Bruni che seppure introdotta in termini tecnici per definire le classi di rumore prodotti con le emissioni del *vocal tract*, non trascura anche l'arte attoriale dove le voci sporche caratterizzano generalmente personaggi dalla personalità oscura, minacciosa, crudele, oppure figure collocate ai margini della vita sociale e relazionale. Nel recepire le indicazioni specialistiche descritte in termini di “consapevolezza del canto” è agevole cogliere questo atteggiamento in Stratos nella sua attività didattica e pedagogica attraverso cui ha speso un costante lavoro per comunicare i principi del controllo dell'organo della fonazione ad opera della “mente” per ottenere i risultati da lui dimostrati con perseverante applicazione.

Per esaminare le caratteristiche della voce nel fenomeno assai più complesso della voce pura allorché sia caratterizzata da un susseguirsi di cicli vibratorii con emissione “pulita” e precisa del “pitch tonale”, quando cioè la sensazione uditiva che ci permette di ordinare i suoni su una scala riferita al canto nella sua accezione classica, Eleonora Bruni, nel suo contributo, considera le emissioni irregolari che si

³⁰³ *Ivi.*

³⁰⁴ BOLOGNA, CORRADO. *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bologna: Il Mulino, 1992. Cfr. *Suidae Lexicon*, s.v. Σειρήνας, ed. A. Adler, 4 voll., Leipzig, 1928-35, VE 103 e IX, 97, 57.

«giustappongono o si accompagnano» a quelle tonali ma che rendono la voce un «fenomeno più articolato da analizzare e descrivere» ma certamente «più aderente alle infinite sfaccettature espressive dell'essere umano».³⁰⁵

La premessa di Bruni conduce all'interrogativo su quali parametri vadano davvero considerati, e quale ruolo rivesta il rumore nella performance artistica, spingendosi alla possibile definizione e classificazione «in senso stilistico ed espressivo» dei vari possibili esiti della «voce rumorosa».³⁰⁶

³⁰⁵ BRUNI, *cit.*, p. 251.

³⁰⁶ *Ivi.*

4.6 Attorialità di Stratos

Analizzando la carriera di Stratos emerge un dato centrale: in poco più di dieci anni di attività Stratos ha attraversato un processo di evoluzione continuo, rapido e inarrestabile, interrotto solo dalla sua morte prematura a 34 anni.

Molti non conoscono quanto i suoi interessi artistici siano cambiati nel tempo, portandolo lontano dall'iniziale popolarità ottenuta con il successo di *Pugni chiusi* (1967).³⁰⁷ Quel brano lo rese famoso con I Ribelli, ma negli anni successivi Stratos si affermò come performer vocale solista, senza però sminuire né l'impatto della sua prima fase con il gruppo, né soprattutto l'esperienza più innovativa con gli Area.

Per questo motivo, i fans *boomers* – quando ancorati esclusivamente a *Pugni chiusi* – possono provare stupore quando riscoprono l'intero percorso artistico di Stratos, che non si limita a un semplice cambio di genere e stile, ma rappresenta una ricerca vocale profonda e motivata, da lui stesso spiegata in interviste e in eventi divulgativi dedicati alla voce. Dunque, per una corretta riflessione inerente al gusto estetico del profilo non basta parlare di un passaggio “da cantante a performer”: ciò che conta davvero è l'emergere di nuove istanze vocali, sostenute da intenzioni artistiche precise e da una forte consapevolezza teorica e sperimentale. Anche le sue origini culturali – tra Alessandria e Cipro, dove visse fino al trasferimento in Italia nel 1962 – contribuiscono a definire lo sfondo sensoriale e culturale della sua identità artistica, uno scenario che aiuta a percepire Stratos come una figura unica ed eminente, non separabile dal contesto che ha formato la sua sensibilità.

Il profilo performativo di Demetrio Stratos non può essere compreso attraverso una semplice transizione funzionale da “cantante a performer”, perché ciò che lo definisce non è il cambio di ruolo, ma il modo in cui la sua voce diventa figura emergente dentro un campo di intenzioni artistiche e di sperimentazione teorica. Elemento decisivo è l'affiorare di nuove istanze vocali, sorrette da consapevolezza teorica e da un progetto estetico preciso che può trovare fondamento logico, a mio

³⁰⁷ Dalla visura del repertorio Siae si traggono gli autori di *Pugni chiusi*: Dall'Aglio Gianni; Richy Gianco; Beretta Luciano. Edizioni Leonardi srl; Universal music publishing Ricordi. (visura del 10/11/2025).

avviso, nel concetto fenomenologico di “figura-sfondo” elaborato da Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione*, dove la struttura percettiva non è mai un dato isolato, ma un “qualcosa” che si manifesta sempre all’interno di un campo, “in mezzo ad altre cose”, come parte di un orizzonte sensibile che rende possibile l’atto stesso del percepire.³⁰⁸

Merleau-Ponty rifiuta l’idea di una “pura impressione” slegata dal contesto: non può esistere percezione senza un campo che la sostenga, perché la figura non è un elemento autosufficiente, ma il risultato di un’organizzazione del sensibile. Applicando questa lente interpretativa a Stratos, si può ben comprendere che le sue origini culturali non sono semplici coordinate biografiche, ma lo sfondo sensoriale e culturale che rende intelligibile l’emergere radicale della sua vocalità. Come nella percezione visiva non esistono “visioni locali” indipendenti dal campo, così l’identità vocale di Stratos non può essere separata dal paesaggio culturale che ha formato la sua sensibilità: la sua voce diventa figura proprio perché emerge da un terreno di risonanze linguistiche, musicali e timbriche già inscritte nel suo vissuto percettivo.

Inoltre, Merleau-Ponty distingue il piano fenomenico da quello fisico: nel mondo possono esistere oggetti isolati, separati da un vuoto materiale, ma nel campo percettivo l’isolamento è impossibile. Stratos incarna questa impossibilità sul piano artistico: la sua sperimentazione vocale non si presenta come un suono “nel vuoto”, ma come un fenomeno che riorganizza il campo stesso dell’ascolto, obbligando chi percepisce a ridefinire la relazione tra voce e contesto. Egli non produce frammenti vocali ma fenomeni acustici che agiscono come forme globali, in cui l’atto vocale ridefinisce continuamente il proprio sfondo, trasformandolo in parte integrante dell’esperienza estetica. Di conseguenza, spingersi a definire Stratos una figura “unica ed eminente” non significa isolarlo dal contesto, ma riconoscere che la sua unicità coincide con il modo in cui emerge da uno sfondo che non smette di costituirlo. Come nella percezione figura e sfondo non sono separabili ma reciprocamente implicati, così in Stratos performance vocale e campo culturale non si oppongono, ma si generano a vicenda. Comprendere Stratos significa allora restare aderenti al fenomeno percettivo della sua voce – alla sua apparizione nel campo dell’ascolto – senza dimenticarne lo

³⁰⁸ MERLEAU-PONTY, MAURICE. *Fenomenologia della percezione*. Milano: R.C.S., 2003, p. 36.

sfondo originario: perché, fenomenologicamente, è proprio questo sfondo a renderlo percepibile come figura, e a impedire che la sua arte venga ridotta a un oggetto sonoro isolato, anziché riconosciuta come esperienza incarnata e situata.

La percezione investe nella sua globalità il soggetto-corpo che noi siamo, intreccia l'interno e l'esterno in un'ambivalenza irrisolvibile che non permette più nessuna frontiera rigida e annulla ogni dualismo di sapore cartesiano.³⁰⁹

La pratica della performance vocale iterativa e l'induzione di stati alterati di coscienza, descritta da Stratos attraverso l'esecuzione dello scioglilingua greco *O Tzitziras O Mitziras*, può essere interpretata, inoltre, alla luce dei concetti espressi da Richard Schechner,³¹⁰ nel contesto della trance sciamanica, poiché offre una chiave di lettura profonda e coerente della dimensione rituale e performativa evocata da Stratos, che ritengo particolarmente convincente. In particolare, Stratos stesso in una registrazione audiovideo³¹¹ ipotizza che questo scioglilingua in lingua greca, composto da circa 25÷30 parole pronunciate ciclicamente in 3,5 secondi, incentrato sulla “cicala” e il suo “doppio” divino, potesse essere un antico strumento rituale usato dai sacerdoti per evocare la divinità, attraverso una ripetizione protratta per 4÷5 ore. Tale reiterazione, secondo Stratos, non avrebbe un valore semantico prioritario, ma agirebbe soprattutto come dispositivo respiratorio, capace di stimolare il nervo simpatico e produrre un coinvolgimento psicofisico tale da condurre i performer “con la testa di fuori”, cioè in uno stato dissociativo simile alla trance. Schechner definisce la trance sciamanica come un'esperienza in cui lo sciamano esegue performance capaci non solo di trasformare sé stesso, ma anche di indurre stati analoghi negli spettatori:

Nella trance sciamanica lo sciamano, spesso aiutato dal suo spirito animale, lascia il suo corpo per intraprendere un viaggio periglioso attraverso mondi umani e non umani. [...] Spesso gli sciamani realizzano performance mentre sono in trance, magari inducendo alla trance anche gli spettatori.³¹²

Questo punto offre una chiave interpretativa decisiva: se nell'antichità lo scioglilingua fosse stato effettivamente eseguito in un tempio per ore, come ipotizzato da Stratos, esso non sarebbe stato una semplice abilità linguistica, ma un atto performativo volto alla

³⁰⁹ *Ibid.*, p. IV di copertina.

³¹⁰ SCHECHNER, *cit.*, p. 324.

³¹¹ Stratos è ripreso tra i resti di un tempio della Magna Grecia in una video registrazione effettuata nel 1976. <https://www.youtube.com/watch?v=m-m7Q9IElhU> (consultato l'8/01/2026).

³¹² SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, *cit.*, p. 324.

trasformazione della coscienza, attraverso un processo ritmico, respiratorio e iterativo. Infine, la possibilità, indicata da Schechner, che la trance possa essere indotta anche negli spettatori rafforza la plausibilità che lo scioglilingua fosse un atto condiviso e immersivo, capace di coinvolgere l'intera comunità rituale.

Lo scioglilingua greco non rappresenta un curioso esercizio linguistico ma un possibile residuo performativo di antiche pratiche rituali di induzione alla trance, assimilabili ai processi sciamanici studiati nei *Performance Studies*.

Nel contesto musicale italiano, mi propongo ora di leggere la transizione estetica tra gli anni '60 e '70 come una dinamica di polarizzazione e successiva inversione dei paradigmi dominanti, interpretabile sul piano culturale attraverso il concetto junghiano di *enantiodromia*,³¹³ inteso qui, a mio modo di vedere, come metafora di rovesciamento dialettico, più che come processo psichico individuale. Gli anni '60 si configurano come fase di egemonia della canzone melodica, del 45 giri, della mediazione televisiva e di Sanremo, che privilegia criteri di accessibilità e centralità dell'interprete. A partire dal 1968, in corrispondenza di una trasformazione del quadro socioculturale, il sistema musicale si orienta verso un paradigma opposto, in cui il *concept* dell'album diventa primario, e il linguaggio sonoro si apre a modelli strutturali complessi derivati dal rock progressivo e dal cantautorato. In questo scenario si può adeguatamente collocare l'emergere dell'opera performativa di Demetrio Stratos, la cui ricerca vocale rappresenta un punto di discontinuità metodologica: la voce viene sottratta alla funzione semantico-melodica tradizionale e riconfigurata come dominio autonomo di indagine, secondo un approccio empirico e interdisciplinare che interseca fisiologia della fonazione, multifonia, micro-intonazione, gesti extra-linguistici. Tale discontinuità metodologica si radicalizza ulteriormente nella dimensione scenica: la performance vocale di Stratos diventa gesto incarnato, atto corporeo che costruisce significato non più attraverso il testo, ma attraverso presenza, timbro, intensità e azione. Questo passaggio coincide con un progressivo sconfinamento della sua pratica nel territorio

³¹³ WATSLAWICK, PAUL, JOHN H. WEAKLAND, e RICHARD FISCH. *Change*. Roma: Astrolabio-Ubaldini, 1974, p. 35. «Questa strana interdipendenza degli opposti era già nota a Eraclito, il grande filosofo del cambiamento, che la definì *enantiodromia*. Il concetto fu ripreso da C. G. Jung che vide in esso un meccanismo psichico di fondamentale importanza: "Ogni estremo psicologico contiene celato in sé il suo opposto o sta in qualche modo in rapporto intimo ed essenziale con questo. (...) Non esiste usanza venerabile che, dandosi il caso, non si converta nel suo contrario, e quanto più estrema è una posizione, tanto più facilmente vi è da attendersi un'enantiodromia, la sua conversione nell'opposto"».

attoriale e teatrale, dove la voce non è più solo strumento acustico, ma elemento costitutivo di una drammaturgia del corpo.

Nelle performance dal vivo degli Area – e soprattutto nei suoi lavori solistici e nelle improvvisazioni vocali in contesti extra-musicali – Stratos ha di fatto sviluppato una vera e propria prassi attoriale della fonazione, in cui respirazione, articolazione, vocalizzazione estrema e movimento scenico operano come dispositivi di costruzione della presenza, secondo principi vicini al teatro fisico, alla sperimentazione post-drammatica e alle pratiche della vocalità attoriale come azione scenica (grido, glossolalia, lallazione, onomatopea, canto difonico). La voce agisce sulla scena, non diversamente da un'azione performativa attoriale: produce tensione, costruisce spazio, altera la percezione temporale e modifica la relazione con lo spettatore, trasformando l'esecuzione in evento di incarnazione vocale.

In questa prospettiva, Stratos non rappresenta soltanto il superamento della cornice di genere musicale, ma anche l'oltrepassamento del confine tra canto e azione attoriale: la sua vocalità si fa personaggio sonoro senza testo, un'istanza che non interpreta narrazioni preesistenti ma genera un campo espressivo autonomo, in cui l'indagine vocale diventa sperimentazione sulla soglia dell'umano e dispositivo di esplorazione.

Sempre in chiave di metafora, *l'enantiodromia* culturale del decennio – il ribaltamento da canzone a sperimentazione – non produce qui, in conclusione, un nuovo stile musicale, ma l'emergere di un modello radicalmente altro: un corpo vocale performativo in cui suono, azione e presenza coincidono, e in cui la performance non è più esecuzione di un repertorio, ma pratica di ricerca scenica, anche in senso attoriale.

4.6.1 Attorialità

La distanza apparente tra Antonin Artaud e John Cage deriva dalla diversa natura dei loro percorsi: Artaud, autore teatrale, concepisce *Pour en finir avec le jugement de Dieu* come un monologo vocale, un testo che nasce per essere incarnato come gesto sonoro; Cage, compositore sperimentale, genera i suoi *Mesostics* tramite l'I Ching, usando procedure aleatorie, e li affida a una partitura grafica, dove la scrittura è schema visivo operativo più che notazione musicale tradizionale. L'accostamento tra i due autori sembrerebbe produrre una crasi tra teatro e musica, ma questa eterogeneità viene

risolta dalla pratica di Demetrio Stratos, che non interpreta Artaud come un attore né esegue Cage come un cantante, bensì usa la voce come strumento sperimentale, timbrico e multifonico, riconfigurando entrambe le opere in pura materia vocale performativa. La parentela tra Artaud e Cage nasce così non nell'origine autoriale, ma nel mezzo esecutivo: la voce di Stratos, che le attiva e le unifica in una terza dimensione fonica dove le differenze disciplinari non si fondono, ma si riconoscono affini perché trasformate dallo stesso strumento umano.

4.6.2 Narrazione di sé

Attraverso la provenienza di Stratos e il suo quasi nomadismo, riesce possibile intravedere nel lavoro di manifestazione delle idee e dei prodotti artistici il senso di una narrazione di sé. Questa narrazione, che va oltre la verbalizzazione descrittiva contenuta in documentazione audiovisiva, avviene concretamente nelle performance dove con le tecniche vocali estese Stratos evoca, per esempio, il flauto dell'Epiro o le voci mongoliche, sottolineando la sua presenza come “portiere” sulla soglia del Medio Oriente.

Un'altra tra le tante figure che alimenta la riflessione sulla sperimentazione di Stratos, è quella certamente suggestiva che, in senso metaforico e poetico, Eduardo Peñuela Cañizal³¹⁴ vuole definire “androginia”: un'immagine simbolica posta ai limiti del pensabile, un punto d'incontro tra mito e immaginazione. Nell'introduzione al volume di Janete El Haouli dedicato a *Demetrio Stratos*, Peñuela Cañizal³¹⁵ interpreta la figura e la ricerca vocale dell'artista attraverso la categoria simbolica di androginia. Il termine, di ascendenza mitica non rimanda, secondo lo studioso, a una dimensione biologica o sessuale, ma a una condizione poetica e percettiva in cui si riconciliano gli opposti: maschile e femminile, corpo e spirito, presenza e assenza. L'“androgino” di cui parla Cañizal è una figura liminale – e qui vi concordo pienamente – situata “ai confini dell'immaginazione”, capace di abitare contemporaneamente polarità divergenti e di trasformarle in energia creativa. Demetrio Stratos, nella prospettiva di Cañizal, incarna

³¹⁴ Eduardo Peñuela Cañizal è nato in Spagna il 21 novembre 1933, uno dei fondatori della Scuola di Comunicazione e Arti dell'Università di San Paolo (ECA-USP). Di origine spagnola è stato considerato uno dei maggiori esperti del paese nei settori della teoria cinematografica e della poetica delle manifestazioni non verbali. <https://www.ufrgs.br/gpesc/?p=1182> (consultato il 5/11/2025).

³¹⁵ PEÑUELA CAÑIZAL, EDUARDO. «A titolo d'introduzione». in EL HAOU LI, *cit.*, pp. 7-11.

questa tensione. L’“autentica androginia” che lo caratterizza non consiste dunque in una mescolanza anatomica, ma in una unità dinamica, in cui le frontiere tra forma e non-forma, visibile e invisibile, udibile e inudibile si dissolvono. Cañizal paragona questa condizione a certi quadri in cui figura e sfondo si confondono, generando un’opacità che lascia intravedere l’attività dell’inconscio: è in quella zona intermedia che Stratos si muove, esplorando le potenzialità più profonde e originarie della voce. La “non-voce” e la “non-corporalità” a cui l’autore fa riferimento rappresentano, in questo senso, il limite estremo della percezione, dove il suono si fa esperienza e il corpo si trasforma in vibrazione. L’androginia diventa così, persuasivamente, una condizione sinestesica: una fusione dei sensi e delle presenze, dove l’assenza stessa si manifesta come forma di presenza. È in questa prospettiva che si comprende il valore della celebre frase di Stratos: *“Quando una persona parla non sentiamo i suoi respiri, che sono invece la parte più importante della voce.”*³¹⁶ Il respiro, normalmente escluso dall’ascolto, diventa allora l’elemento rivelatore della voce, il segno dell’invisibile che abita ogni espressione sonora. In questo gesto poetico e corporeo, Stratos realizza la vera androginia dell’arte: la capacità di rendere udibile ciò che non ha suono, di trasformare l’assenza in presenza, di superare la scissione tra corpo e spirito attraverso la potenza creativa della voce.

4.6.3 Soglia: Occidente / Oriente

Tra i molti profili deducibili intorno alla personalità artistica di Demetrio Stratos, emerge anche quello consistente in una narrazione di sé che non si affida alla parola come racconto o descrizione, ma quello che si sprigiona dal corpo, alla voce e al gesto creativo, intesi come luoghi originari dell’identità: un’autobiografia incarnata, etica prima ancora che estetica, in cui provenienza, spostamento e tensione verso il divenire non vengono descritti, ma manifestati. In Stratos, infatti, i dati biografici – la matrice geografica e culturale, l’attrazione per l’Oriente, l’esperienza di un’esistenza in continuo attraversamento – non si traducono in contenuti narrativi, ma in forme di presenza. Questa stessa dinamica può essere letta come una soglia, uno spazio liminare in cui Oriente e Occidente non rappresentano due poli opposti, ma un campo di passaggio, una

³¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

membrana culturale e percettiva che Stratos attraversa e rende sonora. Pienamente condivisibile è, come osserva Charles, quella “collusione con l’Oriente”³¹⁷ che permea l’etica di Stratos, che incide sul suo modo di stare nel mondo prima ancora che sul linguaggio sonoro. Nel caso di Stratos tale collusione non agisce come adesione a un “altrove” geografico: diventa piuttosto meccanismo di trasporto che gli permette di trasferire esperienze, posture, modi di ascolto e di emissione vocale attraverso la soglia stessa. Ne deriva un’identità che si definisce nella zona intermedia, ovvero nel *tra*, anziché appartenere a uno o all’altro degli estremi. Parallelamente, sul versante della corporeità – intesa da Francesca Placanica³¹⁸ come liberazione del corpo dalla subalternità della funzione biologica – è possibile interpretare la voce di Stratos non come strumento, ma come luogo fisico-simbolico dell’attraversamento: un corpo-voce che assorbe e rilascia pratiche, immaginari e discipline del suono, facendo della vocalità un confine poroso in cui l’io non si descrive, ma migra, si ibrida, si disloca.³¹⁹

In questa prospettiva, la “narrazione di sé” di Stratos, può essere letta come trasmissione di vissuti oltre la soglia, una sorta di autobiografia in movimento che traduce l’esperienza del transito culturale in atto fonetico, performativo, respiratorio. L’atto creativo, così, non riflette semplicemente ciò che l’artista *è stato*, ma attiva un dialogo tra passato, presente e futuro, arricchendolo di una dimensione ulteriore: il viaggio non raccontato ma incarnato tra i mondi, che rende coerente l’identità proprio perché non si deposita in una narrazione lineare, ma si mantiene in tensione sulla soglia, nel punto in cui le esperienze vengono trasportate, trasformate e restituite come suono-presenza.³²⁰ In tal senso, la poetica di Giacinto Scelsi incarna una soglia affine ma rovesciata: il suo non è un nomadismo geografico, bensì un esodo interiore del suono, concepito dal cuore simbolico di Roma, nella casa-studio affacciata sui Fori Romani – luogo in cui la storia occidentale si espone nella sua massima densità archetipica. Da questa posizione radicalmente “occidentale”, Scelsi non assorbe l’Oriente, ma lo guarda, lo evoca e lo reinventa come destino spirituale del suono, trasformando la tradizione in trampolino visionario. Se in Stratos la narrazione di sé è gesto di trasporto *attraverso* i

³¹⁷ CHARLES, DANIEL. *Hommage a Demetrio Stratos*, Oralités – Polyphonix 16, 1992, pp. 143-150 (149).

³¹⁸ Francesca Placanica è stata docente di Studi Performativi e Musicologia (2014-2015) presso la Maynooth University, National University of Ireland (NUIM). È una cantante lirica e artista-ricercatrice con una vasta esperienza come solista. <https://www.francescaplacanica.com/> (consultato il 12/04/2026).

³¹⁹ PLACANICA FRANCESCA, MARIA GRAZIA DE DOMENICO e ROSA SGAMBELLURI. «Il teatro come linguaggio inclusivo ed espressivo del corpo nella didattica». Mizar, Unisalento, 2025, pp. 176-187.

³²⁰ *Ibid.*, p. 179.

mondi, in Scelsi essa diventa un'inversione prospettica in cui l'Occidente si fa punto di irradiazione mistica verso l'Oriente.³²¹

4.6.4 Un'interpretazione turneriana

Victor Turner ha mostrato come la liminalità, categoria elaborata a partire dai riti di passaggio studiati da Van Gennep, non riguardi soltanto il dominio religioso o sociale, ma costituisca una forma universale dell'esperienza umana del confine.³²² Una ulteriore lettura dell'opera di Demetrio Stratos alla luce della teoria antropologica della liminalità elaborata da Victor Turner può essere condotta attraverso i concetti di liminoide. La pratica vocale di Stratos, come spazio di sospensione e rigenerazione simbolica, si fa soglia tra linguaggio e corpo. Nelle società tradizionali, la soglia (limen) si manifesta nel rito obbligatorio, momento di sospensione e trasformazione collettiva, in cui la struttura sociale è temporaneamente abolita e sostituita da una condizione di anti-struttura: uguaglianza, indifferenziazione, potenziale rigenerazione. Nella modernità, osserva Turner, questa funzione si sposta nella sfera artistica e ludica. Il rito obbligatorio lascia il posto allo spazio artistico volontario, dove l'esperienza della soglia sopravvive in forma individuale e sperimentale: è la condizione liminoide.³²³ La ricerca vocale di Demetrio Stratos incarna radicalmente questa soglia liminoide: la sua performance non rappresenta il linguaggio, lo disarticola; non usa la voce come veicolo di significato, ma come campo di forze biologico, acustico e psichico. L'artista emerge come figura di "officiante secolare" tentando di restituire alla vocalità contemporanea la funzione trasformativa che il rito possedeva nelle società tradizionali.

³²¹ SCELSEI, GIACINTO. *Il sogno 101*, Macerata: Quodlibet, 2010, p. 490 e *passim*.

³²² TURNER, VICTOR. *Il processo rituale*. Brescia: Morcelliana, 2023.

³²³ TURNER, VICTOR. *Dal rito al teatro*, Bologna: Il Mulino, 1986, p. 57.

5 BABILONIA TEATRI

Babilonia Teatri, fondata da Enrico Castellani e Valeria Raimondi nel 2005, si distingue nel teatro contemporaneo per un linguaggio innovativo e uno stile definito pop, rock, punk.³²⁴ Il carattere “pop” della performance è ormai evidente tanto nelle pratiche di ascolto quanto nelle forme di vita e di formazione delle nuove generazioni. Tali competenze, osserva Gerardo Guccini,³²⁵ sono rimaste a lungo separate dagli interessi teatrali. Un contributo specifico che ha fornito propulsione agli studi in tale ambito proviene da due numeri monografici di *Prove di drammaturgia*.³²⁶ Con la loro pubblicazione nel 2011, il periodico si è proposto di offrire un articolato percorso critico combinando cornici teoriche, analisi di casi emblematici della performance pop (da Demetrio Stratos e gli Area a Lady Gaga) e ricognizioni sulle pratiche teatrali contemporanee che hanno assimilato e rielaborato tali linguaggi, come avviene nei lavori di gruppi quali Motus, Teatro Sotterraneo, Albe e Babilonia Teatri.³²⁷

Dal punto di vista teatrologico, la prospettiva è quella di affrontare la performance pop come un fenomeno che attraversa trasversalmente immaginari culturali e pratiche sociali individuando due ambiti di applicazione: da un lato, la figura dell’artista pop intesa come personaggio o identità mediatica, costruita e fruita pubblicamente; dall’altro, la riattivazione di tali modelli performativi all’interno del teatro, soprattutto nelle esperienze più recenti e di ricerca, dove l’assimilazione del pop si fa più estesa e strutturale. Babilonia Teatri viene collocata esattamente in questo secondo versante, con la sua utilizzazione di materiali, posture e modalità comunicative del pop come strumenti di ridefinizione dell’atto teatrale.³²⁸

Tra questi due ambiti «si riscontrano svolgimenti relazionali che sono l’esatto opposto da quelli sperimentati a suo tempo nella grande incubatrice degli anni

³²⁴ CASI, STEFANO. *Per un teatro Pop*, Corazzano: Titivillus, 2013, p. 77.

³²⁵ Gerardo Guccini insegna Drammaturgia e Teorie e Tecniche della Composizione Drammatica all’Università di Bologna. <https://www.icraproject.it/persone/gerardo-guccini/> (consultato il 3/02/2026).

³²⁶ Introdotto da Gerardo Guccini, a cura di Fabio Acca.

³²⁷ GUCCINI, GERARDO «Editoriale. Antropologie teatrali a confronto attorno al “grande attore pop”». *Prove di drammaturgia*, XVII, n. 1, settembre 2011, pp. 3-4.

³²⁸ *Ivi*.

Cinquanta dalla Pop Art storica».³²⁹ In quel contesto, elementi della cultura popolare venivano estratti dal loro ambiente originario e rielaborati attraverso linguaggi d'avanguardia. La performance pop contemporanea, invece, non necessita di una simile mediazione: essa è già una dimensione del reale che mette in scena sé stessa, si decontestualizza dal contesto originario e si moltiplica attraverso i media. A partire dagli anni Ottanta, il teatro ha fatto ricorso a questa dimensione soprattutto come modalità espressiva di un soggetto che parla attraverso il vissuto collettivo, come mostrano le esperienze recenti di Babilonia Teatri.³³⁰

Nascita e sviluppo di Babilonia Teatri sono nitidamente presentati in una monografia di Stefano Casi, *Per un teatro pop*, (2013). Valeria Raimondi ed Enrico Castellani³³¹ si incontrano all'interno di una compagnia teatrale nel contesto della bassa veronese, territorio segnato da una forte identità produttiva e da una cultura provinciale spesso percepita come conservatrice. Da questo ambiente nasce il loro percorso artistico e prende forma il nome Babilonia, città simbolica e scenica che richiama «la complessità ambigua della loro *civitas terrena*».³³² Forse è qualcosa di più di una fortuita coincidenza che le intenzioni di Castellani e Raimondi nel fondare il loro teatro traendo spunto dall'antica città della Mesopotamia «evocazione esotica di un altrove, porta leggendaria tra passato e presente»,³³³ appaiano munite di stretta connessione con il trasporto di esperienze di Demetrio Stratos nel suo itinerario artistico tra Oriente e Occidente. Le opere di Castellani e Raimondi «*passando per Babele*»³³⁴ trattano la provincia come simbolo di un dolore umano che assume valore universale, usando ironia, cinismo e nuovi codici espressivi. Questo approccio dissacrante varrà loro nel 2016 il premio Leone d'argento della Biennale di Venezia per l'innovazione teatrale.³³⁵

³²⁹ *Ibid.*, p. 3.

³³⁰ *Ibid.*, p. 3-4.

³³¹ Valeria Raimondi è nata a Oppeano (VR) il 7 aprile 1979 ed Enrico Castellani è nato a Verona il 9 gennaio 1977. CASI, *cit.*, p. 25.

³³² *Ibid.*, p. 26.

³³³ *Ibid.*, p. 29.

³³⁴ *Ibid.*, p. 30.

³³⁵ La Biennale ha premiato la loro capacità di rendere il «teatro uno strumento di inclusione sociale» e di innovazione linguistica, con particolare riferimento allo spettacolo Pinocchio nato dalla collaborazione con l'associazione Gli amici di Luca. Lo spettacolo vede in scena i ragazzi con esiti di coma della Casa dei Risvegli Luca de Nigris. <https://www.altamaneitalia.org> e <https://www.babiloniateatri.it/> (consultati il 29/01/2026).

Valeria Raimondi³³⁶ cresce in un contesto familiare sensibile al teatro, in particolare al repertorio goldoniano, e intraprende molto presto una formazione teatrale presso Aida, struttura veronese dedicata al teatro ragazzi. Nel 2000 segue il pittore Gianni Franceschini³³⁷ nella fondazione di Viva Opera Circus, entrando stabilmente nella compagnia come attrice e aiuto regista. Enrico Castellani³³⁸ arriva al teatro più tardi e in modo non programmato: un corso seguito a vent'anni segna l'inizio di un percorso formativo che lo conduce, dopo ulteriori esperienze nel teatro ragazzi, a entrare anch'egli nel 2004 in Viva Opera Circus. La compagnia, fortemente impegnata nella formazione e nella produzione per l'infanzia, rappresenta il principale ambiente di apprendistato dei due artisti. Sotto la guida di Franceschini³³⁹ caratterizzata da una pratica teatrale che intreccia parola, azione e pittura dal vivo, Raimondi e Castellani sviluppano un'idea di teatro come esperienza narrativa e visiva. All'interno di Viva Opera Circus partecipano alla creazione di spettacoli di strada, assumendo ruoli multipli di attori, cantastorie e burattinai, e Valeria Raimondi svolge anche attività di assistenza alla regia.³⁴⁰ Un momento decisivo della loro formazione coincide con la conduzione di numerosi laboratori teatrali in scuole, nel carcere di Montorio e, per un periodo, in una casa di riposo. Proprio quest'ultima esperienza segna una svolta, poiché rifiutano l'esito spettacolare tradizionale e privilegiano l'ascolto e la restituzione dell'esperienza umana, dando vita a un *non-spettacolo* basato sulla presa di parola diretta degli anziani. Questa pratica diviene anticipazione di alcuni tratti centrali del loro lavoro futuro.³⁴¹

Frattanto, si palesa loro «l'urgenza» di mettere in scena un proprio spettacolo con la «necessità di esprimere una propria testualità». C'è una ricerca «sull'accumulo

³³⁶ Valeria Raimondi (Oppeano, 1979) si laurea in Filosofia all'università di Verona, nel 2004 con una tesi svolta su Carmelo Bene, tra grande attore e grande cabotin [Istrione, esibizionista, gigione. NdA] (relatore Nicola Pasqualicchio). CASI, *cit.*, p. 26, n. 1.

³³⁷ Gianni Franceschini nasce a San Giovanni Lupatoto in provincia di Verona il 22 giugno 1954. Dopo studi classici al Liceo Scipione Maffei di Verona si laurea al DAMS di Bologna in Drammaturgia col prof. Giuliano Scabia. È attualmente direttore artistico della compagnia d'arte e teatro COMPAGNIAfranceschini performingarts. <https://www.giannifranceschiniartista.eu/> (consultato il 29/01/2026).

³³⁸ Enrico Castellani (Verona 1977) si laurea in Scienze Giuridiche all'università di Verona nel 2003. La tesi, in Filosofia del diritto, è svolta sulla legge in Shakespeare (relatore Francesca Zanuso). CASI, *cit.*, p. 26, n. 2.

³³⁹ Castellani si è formato con il drammaturgo Giuliano Scabia. Giuliano Scabia (Padova, 18 luglio 1935 – Firenze, 21 maggio 2021) è stato un drammaturgo e scrittore italiano. Si veda un'esauriente cronologia della vita e delle opere di Giuliano Scabia a cura di Stefano Casi in https://virtuale.unibo.it/pluginfile.php/1905454/mod_unibores/content/0/Stefano-Casi-Vita-opere-Giuliano-Scabia-ETS-2012.pdf (consultato il 27/05/2026).

³⁴⁰ Gianni Franceschini nel giugno del 2004 debutta con lo spettacolo "Bertoldo su la luna" scritto dallo scrittore-antropologo veneto Dino Coltro. Lo spettacolo è prodotto dal Comune di Negrar col patrocinio della Regione Veneto; in luglio debutta nell'ambito dell'estate veronese con "Le meravigliose avventure di Ulisse" con le musiche di Marco Remondini, eseguite dal vivo. <https://www.giannifranceschiniartista.eu/> (consultato il 3/02/2026).

³⁴¹ La nascita del progetto teatrale di Babilonia Teatri e il suo sviluppo è ampiamente descritto in CASI, *cit.*, pp. 25-40.

verbale, semantico, ritmico»; c'è la percezione del «rifiuto del plot e del personaggio»³⁴² e la volontà di «ridisegnare lo spazio scenico alla ricerca di un'essenzialità».³⁴³ È con *Panopticon Frankenstein*,³⁴⁴ che Castellani e Raimondi radicalizzano le proprie scelte basate sul rifiuto categorico di tre elementi costitutivi del teatro convenzionalmente inteso: scenografia, personaggio, recitazione.³⁴⁵ È proprio in *Frankenstein* che Castellani e Raimondi si avvalgono della collaborazione di Beauty Omoruji nigeriana, già reclusa nel carcere di Verona, che prima del suo ritorno in libertà aveva preso parte ai laboratori teatrali tenuti all'interno della casa circondariale. Beauty diviene narratrice della sua stessa esperienza dando persuasività e consistenza ad una «questione di natura etica» così definita da Valeria Raimondi. In *Panopticon Frankenstein* emerge di fatto una ricchezza di spunti:

un testo non narrativo, composto da frasi spezzate, o meglio da luoghi comuni, modi di dire, frammenti di testualità popolare: tutti ricomposti in una struttura in versi che, con lo spezzarsi della riga, da una parte impongono il ritmo e dall'altro fanno risaltare ancor più le singole parole, anche con una particolare sensibilità linguistica all'oralità.³⁴⁶

Beauty assume il ruolo tradizionale di narratrice e in molte scene gli attori interpretano i personaggi in funzione dell'azione richiesta loro. Tuttavia, emergono momenti in cui il discorso adottato diventa cadenzato e privo di espressività, simile alla lettura scolastica di un bambino oppure alla recitazione mnemonica di una poesia, con enfasi sulla ritmica. In tali frangenti, il testo non viene interpretato né vissuto emotivamente, ma semplicemente trasmesso; ciò avviene anche quando si fa uso del dialetto «più o meno sporco». Questo rappresenta il massimo grado di rottura che Castellani e Raimondi tentano nei confronti del teatro drammatico basato sul personaggio e sulla narrazione rappresentando una sfida diretta all'idea convenzionale di teatro così come generalmente concepito.³⁴⁷

³⁴² *Ibid.*, p. 95.

³⁴³ *Ibid.*, p. 38.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 180, Teatrografia. *Panopticon Frankenstein* è stato realizzato con le seguenti tappe: Primo studio, tappa di selezione del Premio Scenarioinfanzia, Cascina (Pisa), La Città del Teatro, 27 settembre 2006; poi finale del Premio Scenarioinfanzia, Festival Zona Franca, Parma, Teatro delle Briciole, 16 novembre 2006. Prima rappresentazione. Festival Maggio all'infanzia, Gioia del Colle (Bari), Teatro Industriale Iris, 19 maggio 2007. *Ibid.*, p. 33, n. 11: «Il panopticon è una struttura circolare in cui una sola persona, posta in posizione centrale, può controllare tutti i detenuti rinchiusi in celle create nella circonferenza dell'edificio. Per Bentham questa struttura di ispezione è applicabile non solo alle prigioni, ma anche alle fabbriche, agli ospedali e alle scuole. Cfr. Jeremy Bentham, *Panopticon* ovvero la casa d'ispezione, Venezia, Marsilio, 1983.»

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 38.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

Il rapporto strutturale che Babilonia Teatri intrattiene con l'amatorialità intesa come principio fondativo, nel tempo, come ha osservato Davide Cioffrese, si è progressivamente professionalizzato senza mai essere rinnegato.³⁴⁸

Questa lettura concorda con la circostanza di fatto che Valeria Raimondi ed Enrico Castellani non provengono da una formazione attoriale accademica. La loro pratica nasce in un contesto autodidatta e laboratoriale e si fonda su modalità autoformative che rifiutano la centralità dell'attore professionista come figura tecnicamente normata. Da questa origine discende un teatro che privilegiando presenze sceniche più che personaggi assuma perciò l'amatorialità come postura dichiarata.³⁴⁹ Fin dai primi lavori Babilonia Teatri apre il proprio organico e la propria scena a figure non professionali: si tratta di una amatorialità interna, che riguarda anche membri tecnici del gruppo chiamati a esporsi in scena – è il caso di Luca Scotton³⁵⁰ – e di una amatorialità esterna, che coinvolge persone estranee al teatro professionale, invitate a portare sulla scena la propria esperienza reale. In questa prospettiva, il teatro di Babilonia Teatri si configura come un modello ibrido, in cui l'amatorialità non è superata, ma trasformata: da condizione iniziale a scelta consapevole, capace di convivere con un alto grado di organizzazione professionale e di ridefinire i confini stessi tra dilettantismo e mestiere teatrale.

Grazie all'inclusione strutturale di interpreti non professionisti nei loro progetti, il contributo amatoriale non viene valorizzato come semplice mancanza di tecnica, ma come una qualità specifica capace di generare effetti performativi originali e distintivi. Pur operando all'interno di un percorso artistico oggi pienamente professionalizzato e inserito in circuiti produttivi e commissioni, Castellani e Raimondi dimostrano come la performatività possa emergere dalla tensione tra la competenza acquisita e la disponibilità all'esperienza vissuta.

³⁴⁸ Davide Cioffrese, Professore a contratto in Storia del teatro, Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, Università di Pavia: «Babilonia Teatri: un teatro di persone, una scrittura della contemporaneità», relazione proferita nel contesto della giornata di studi tenutasi all'Università di Pavia il 27/05/2025 dal titolo «Il gusto per la scoperta e l'etica dell'amore. Pedagogie della performance tra professionismo e amatorialità.»

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ «Nato a Legnago nel 1982, Luca Scotton è diplomato come perito chimico. Lavora come tecnico teatrale per Viva Opera Circus nei teatri gestiti dalla compagnia, diventando poi tecnico stabile del Teatro Salieri di Legnago. Dopo *Il pomo dorato* verrà nuovamente coinvolto da Castellani e Raimondi a partire dalle fasi di lavoro su *made in Italy* durante il Premio Scenario; e infine, dopo una parentesi di due stagioni, ritornerà a lavorare con Babilonia Teatri, diventandone [...] una presenza costante e caratterizzante». CASI, *cit.*, p. 27.

L'elaborazione di un nuovo modello di apprendistato teatrale ha determinato uno spostamento radicale dell'attenzione: a tal riguardo il richiamo alla lezione di Grotowski rappresenta un riferimento ineludibile sull'orientamento della focalizzazione nel lavoro dell'attore su voce e corpo, considerati strumenti essenziali per la produzione della presenza, più che per la realizzazione di uno spettacolo.

Nel teatro di Babilonia Teatri, la parola occupa una posizione centrale e insostituibile: è il fulcro attorno a cui ruotano tanto l'azione scenica quanto la modalità di recitazione. Non si tratta di un elemento accessorio o di semplice accompagnamento, ma di un vero e proprio perno su cui si fonda l'intero impianto drammaturgico. La parola stabilisce le regole dell'azione e detta i tempi e i modi della dizione.³⁵¹ Le parole utilizzate non sono mai tratte da testi preesistenti: ogni spettacolo nasce da una scrittura originale, elaborata e costruita appositamente in funzione di ciascun progetto e in rapporto diretto con esso. Il testo drammaturgico viene così concepito come una struttura autonoma, in cui la parola non svolge il ruolo di semplice supporto all'azione, ma ne costituisce il motore primario. In questa prospettiva, le azioni sceniche diventano occasionali e funzionali rispetto al testo, rovesciando la tradizionale subordinazione del testo alla messa in scena.³⁵²

Si può concordare con Casi nel ritenere che, pur collocandosi in una posizione di evidente distanza rispetto alle modalità del teatro drammatico borghese con riferimento sia ai modelli di riforma della drammaturgia analizzati da Peter Szondi che al paradigma riconducibile al teatro postdrammatico secondo la definizione proposta da Hans-Thies Lehmann, la scrittura nei lavori di Babilonia Teatri non risulta affatto marginalizzata o superata; al contrario, essa assume una funzione strutturale e necessaria all'interno del dispositivo scenico.³⁵³ La drammaturgia di Babilonia Teatri si avvale, comunque, di una serie di segni teatrali comunemente associati al teatro postdrammatico – quali il rifiuto della sintesi, la paratassi dei mezzi espressivi, la densità semantica, la musicalizzazione della parola, la drammaturgia visiva, la centralità della fisicità, la freddezza espressiva e l'irruzione del reale – rielaborandoli tuttavia in forma autonoma e non pienamente riconducibile al modello teorico delineato da Lehmann. In questa prospettiva, la scrittura non opera come residuo della forma drammatica tradizionale,

³⁵¹ *Ibid.*, p. 54.

³⁵² *Ivi.*

³⁵³ *Ivi.*

ma come pratica performativa che contribuisce in modo determinante alla costruzione dell'esperienza scenica.³⁵⁴

Per questi motivi, come scrivono gli autori di Babilonia Teatri, spesso nel processo creativo emerge la sensazione «che la parola abbia un potere deflagrante, una forza in grado di travolgere lo spettatore e di imprimere una traccia profonda. I corpi degli attori sulla scena non riescono a raggiungere un «grado di verità e di violenza in grado di eguagliare la forza della parola»;³⁵⁵ la potenza della parola, dunque, supera quella della fisicità, imponendosi come veicolo privilegiato di senso e di emozione. In questa visione, la parola diventa lo strumento più efficace per suscitare una reazione autentica e coinvolgente nel pubblico.³⁵⁶

Le categorie pop, rock e punk progressivamente adottate come definizioni di Babilonia Teatri descrivono il tipo di coinvolgimento ricercato dagli autori: un teatro capace di generare reazioni forti, indignazione e rabbia, sul modello dell'energia della musica:

Come il rock o il punk, ci interessa mettere in atto un'indignazione e una rabbia, una sorta di provocazione mai fine a sé stessa che punge lo spettatore. Pop, rock e punk sono dunque tre categorie che si avvicinano e si avvicinano.³⁵⁷

Il riferimento al pop non è principalmente estetico, ma riguarda la volontà di parlare a tutti. “Pop” è inteso come “popolare”: una ricerca formale attenta ai contenuti e radicata nella cultura condivisa. I codici della cultura pop vengono utilizzati non per riprodurre i significati, ma per metterli in discussione, lavorando sulla lingua, sulle immagini e sulle forme sceniche. Questa scelta deriva da una familiarità quotidiana con il pop, che diventa materia da attraversare criticamente per immaginare altre possibilità culturali.³⁵⁸

Alle accuse di ambiguità, tra critica e adesione al pop,³⁵⁹ Castellani risponde sottolineando come tali critiche provengano da una visione elitaria del teatro, incapace di confrontarsi con il presente. Nei contesti popolari, infatti, il pubblico riconosce sé

³⁵⁴ *Ivi.*

³⁵⁵ *Ibid.*, sezione Materiali, Babilonia Teatri, “Specchio riflesso”, pp. 165-179 (169).

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 54.

³⁵⁷ Babilonia Teatri / Enrico Castellani, *Prove di drammaturgia*, XVII, n. 1, 2011, pp. 56-58

³⁵⁸ *Ivi.*

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 56. Questi i termini: «alcuni ci criticano dicendo che nel nostro lavoro si confonde il limite tra messa in crisi del pop e adesione incondizionata».

stesso sulla scena, si immedesima e reagisce emotivamente: è proprio questa reazione a confermare lo scarto critico del lavoro, anche quando utilizza linguaggi mediali o pop.³⁶⁰

Da subito Raimondi e Castellani si sono presentati come creatori non solo di spettacoli, ma di un linguaggio nuovo per il teatro contemporaneo. A solo un anno dalla fondazione della compagnia, il gruppo si distingue per la capacità di costruire un linguaggio personale e originale, capace di ridefinire i codici teatrali e di proporre una nuova grammatica scenica. Due spettacoli, sostanzialmente, rappresentano sia la nascita del laboratorio artistico sia l'esempio tangibile di una ricerca linguistica innovativa che, in brevissimo tempo, proietta Babilonia Teatri al centro dell'attenzione pubblica e critica.

La creazione contemporanea degli spettacoli *Underwork* (2007) e *made in italy* (2008) si rivela, per Castellani e Raimondi, un'occasione di scoperta delle proprie modalità operative, delle motivazioni profonde che guidano il loro lavoro, delle questioni stilistiche da affrontare e della necessità di trovare soluzioni originali. Il confronto tra i due processi permette, così, di consolidare una metodologia che si fonda sulla sperimentazione linguistica e sulla ricerca di nuove forme espressive.

La scrittura di Babilonia Teatri si fonda su una rigorosa organizzazione formale che privilegia il verso brevissimo, spesso ridotto a una singola parola, e una costruzione testuale orientata più al ritmo e alla sonorità che allo sviluppo narrativo o dialogico. Pur inserendosi nella tradizione della drammaturgia contemporanea, essa ne elude le componenti liriche o epiche, concentrandosi invece sulla dimensione performativa della parola: dizione, scansione ritmica, articolazione fonetica.

Elemento strutturante è l'uso sistematico dell'anafora, che funziona come dispositivo generativo del discorso. La ripetizione iniziale stabilisce una griglia ritmica entro cui il senso può slittare, deviare e rientrare, consentendo passaggi continui tra registri differenti senza interrompere il flusso enunciativo. A ciò si accompagna una marcata paratassi: frasi brevi, giustapposte, spesso ridotte a nuclei autonomi, producono un andamento sincopato che rifiuta il discorso compiuto e favorisce una recitazione fortemente cadenzata. Sul piano musicale e sonoro, la scrittura ricorre ad allitterazioni, assonanze e rime interne, organizzando vocali e consonanti secondo precise esigenze enunciative. L'accumulo verbale, lungi dal generare staticità, produce dinamismo

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 56-58.

attraverso variazioni minime e slittamenti semantici, dando forma a elenchi che assumono l'andamento di litanie o filastrocche, continuamente attraversate da scarti ironici o paradossali.³⁶¹

L'uso di un italiano elementare, talvolta contaminato dal dialetto veneto, rafforza il legame tra parola e cosa non in senso mimetico, ma performativo: è la qualità sonora della lingua, più che il suo valore rappresentativo, a produrre senso. In questo quadro, l'assenza di un io poetico riconoscibile e la firma collettiva contribuiscono a un effetto di «pseudo-oggettività» del discorso. Tale costruzione linguistica sostiene una peculiare frontalità della comunicazione scenica: non fondata sulla psicologia del personaggio o sulla finzione dialogica, ma sull'esposizione diretta e reiterata della parola come atto. La frontalità emerge così come conseguenza della struttura anaforica e paratattica del testo, che si rivolge allo spettatore in modo diretto, insistente, ritmicamente martellante, trasformando la lingua in un dispositivo di presenza e di interpellazione tanto che per identificare questa loro tecnica, si parla spesso, «non senza stimolanti suggestioni interpretative, di *coro* o di *rap*».³⁶² Un primo tentativo di fissazione editoriale di questa scrittura è rappresentato dall'*Almanacco* del 2013, che mira a rendere i testi autonomi rispetto alla scena e fruibili anche come opere destinate alla lettura. Castellani manifesta interesse per ulteriori pubblicazioni, pur consapevole che non tutti i testi scenici del gruppo siano trasferibili sulla pagina.

5.1 Abracadabra

Abracadabra è una nuova produzione di Babilonia Teatri, prodotta nel 2025, andata recentemente in scena al Teatro Herberia,³⁶³ presso la cui sala ho avuto occasione di prendervi parte tra gli spettatori. In questa scrittura la magia scenica non è utilizzata come semplice trucco o spettacolo di intrattenimento, ma come dispositivo narrativo e simbolico per affrontare temi profondi: perdita, lutto, vita, morte e, soprattutto, il modo in cui li nominiamo. Il punto di partenza è un vero prestigiatore, Francesco Scimemi (il quale ha vissuto il lutto per la scomparsa della propria compagna) che sul palcoscenico

³⁶¹ *Ibid.*, p. 54 segg.

³⁶² Casi, cit., p. 69.

³⁶³ Babilonia Teatri, *Abracadabra*, Teatro Herberia, Rubiera (RE) 22 gennaio 2026, con Enrico Castellani, Valeria Raimondi, Francesco Scimemi, Emanuela Villagrossi. Produzione Teatro Metastasio di Prato.

intreccia illusioni e teatro in un “rito” narrativo dove le magie assumono significato più in relazione a ciò che accade sulla scena che nella loro affascinante abilità tecnica.

Figura 12 - Babilonia Teatri, *Abracadabra*: il Mago Scimemi.

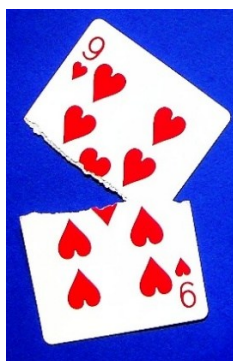


Foto di Giulia Lenzi. <https://www.controscena.net/enricofiore2/?p=11986> (Consultato il 4/02/2026).

Castellani, Raimondi e Scimemi si presentano in sala ad accogliere gli spettatori per distribuire loro quattro carte da gioco; coinvolgimento che segna l’inizio della performance da subito. Le carte in mano agli spettatori divengono uno strumento di dialogo e di partecipazione. Scimemi, inviterà gli spettatori, sul finire della performance, ad eseguire la procedura di cartomagia a carte coperte sulla base di ordini e domande a risposta segreta per eliminazione progressiva di carte, il cui esito lascerà in mano a ciascuno spettatore due metà perfettamente corrispondenti di una carta strappata. In *Abracadabra* il numero di cartomagia, oltre la esibizione di abilità, svolge funzione di dispositivo relazionale. Lo strappo agisce come un atto performativo decisivo: qualcosa che, una volta fatto, non può essere ritirato. Performativamente, è il momento in cui la carta diviene traccia materiale di un’azione condivisa che nel finale produce una comunità temporanea di testimoni. Il punto di contatto più netto è il circuito autopoietico. Il mago fornisce istruzioni, ma il risultato non è generato unilateralmente: esso emerge dall’interazione continua tra voce del performer e pubblico e consiste dunque nella «particolare capacità di produrre energia in un modo tale da permettere che questa circoli nello spazio e possa essere avvertita dallo spettatore che ne viene colpito o che si trova anzi immerso in essa».³⁶⁴

³⁶⁴ FISCHER-LICHTE, *cit.*, p. 173.

Figura 13 - Le corrispondenti metà strappate della stessa carta nelle mie mani.



Fonte: riproduzione propria della carta residua in mani mie.

La compagnia mette in scena sparizioni e ricomparsa: il cast si avvale della partecipazione di Emanuela Villagrossi come assistente del mago al contempo immagine eterea. L'alternanza di momenti tragicomici e riflessioni sulla perdita portano gli spettatori a ridere e commuoversi, persino ironizzando sull'emozione stessa.

Il testo riflette sulla morte come processo naturale e misterioso, sottolineando come la società secolarizzata sia impreparata ad affrontarla. Abracadabra cerca di restituire parole e senso a chi resta, evidenziando che il dolore trasforma profondamente.

Dal backstage di Abracadabra, così Castellani, ha presentato l'opera:

Siamo partiti dall'idea che la sparizione spesso e volentieri è uno dei topos della magia; spesso gli oggetti appaiono, scompaiono e riappaiono e la sparizione per eccellenza è quando noi ce ne andiamo e non torniamo più quando, quando moriamo.³⁶⁵ [Enrico Castellani, *Abracadabra*, backstage]

E Raimondi:

Abbiamo incontrato Francesco Scimemi, il mago che è in scena con noi nello spettacolo, proprio grazie a un numero di magia che ha molto a che fare con la morte. [...] C'è un contatto anche veramente intimo in questo linguaggio della magia, si appropria e va così tangente alla morte spesso, ed è anche questo che ci affascina profondamente perché ci lascia anche inquieti non solo stupiti.³⁶⁶ [Valeria Raimondi, *Abracadabra*, backstage]

Lo spettacolo, però, non parla solo di assenza: la vera magia è nella ricomparsa e nella presenza, nell'immaginare di invertire il tempo. Nel finale, una lettera apparentemente impossibile raccoglie le suggestioni degli spettatori, evocando il tema dell'illusione anche nel concetto di assenza. In *Abracadabra* sono gli stessi Castellani e Raimondi che

³⁶⁵ <https://www.facebook.com/watch/?v=1253997693027317> (consultato il 3/02/2026).

³⁶⁶ *Ivi*.

al di là della riconoscibilità fisica e attoriale³⁶⁷ «non sono mai con il proprio sé, ma con il loro ruolo di funzioni, pronte ad attivarsi. Il punto è che non si tratta di attori, bensì» – condividendo il punto di vista di Casi³⁶⁸ – «di attanti», muovendo anche macchinismi, luci e attrezzi nello spazio scenico svuotato, in coerenza con una scelta etica ed estetica dichiarata. D'altronde, sin dall'accoglienza fino al congedo la *quarta parete* non ha avuto alcuna consistenza, né il sipario è stato mai dispiegato.

Figura 14 - Frontalità e unisono. Castellani e Raimondi in *Abracadabra*.



Foto di Giulia Lenzi. <https://www.controscena.net/enricofiore2/?p=11986> (Consultato il 4/02/2026).

L'approccio di Babilonia Teatri alla vocalità rappresenta una svolta rispetto alle convenzioni del teatro tradizionale. In particolare, in *Abracadabra* Babilonia Teatri sceglie consapevolmente di ridurre la vocalità a una funzione elementare e quasi meccanica, svuotando la performance di qualsiasi enfasi espressiva o costruzione di personaggi. Questo modo di intendere la vocalità si allontana dall'approccio di Stratos. Il confronto tra l'esperienza di Demetrio Stratos e il lavoro di Babilonia Teatri non produce una sintesi pacificata, né autorizza una generalizzazione unitaria del rapporto tra vocalità e attorialità. Ciò che emerge è un campo di tensione attraversato da pratiche divergenti: da un lato, una vocalità che eccede il linguaggio fino a farsi gesto e corpo sonoro; dall'altro, una voce che opera per sottrazione, insistendo sulla propria esposizione minimale nella presenza scenica.

Nel lavoro di Babilonia Teatri la vocalità non si presenta come luogo di intensificazione dell'attorialità, bensì come suo progressivo svuotamento. La voce, spesso piatta, reiterativa, priva di modulazioni espressive evidenti, non mira a costruire

³⁶⁷ CASI, *cit.*, p. 73.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 69.

un personaggio né a sostenere un arco interpretativo riconoscibile; al contrario, sembra insistere su una zona di esposizione minimale, in cui il parlare coincide quasi integralmente con l'atto del dire. In questo senso, la vocalità di Babilonia non performa nel senso tradizionale del termine, ma *mostra* le condizioni elementari della presenza scenica, riducendo l'attore a un corpo che enuncia senza mediazioni retoriche. Tale riduzione non va intesa come povertà espressiva, bensì come scelta consapevole di sottrazione, che sposta l'attenzione dall'efficacia attoriale alla nuda materialità del discorso.

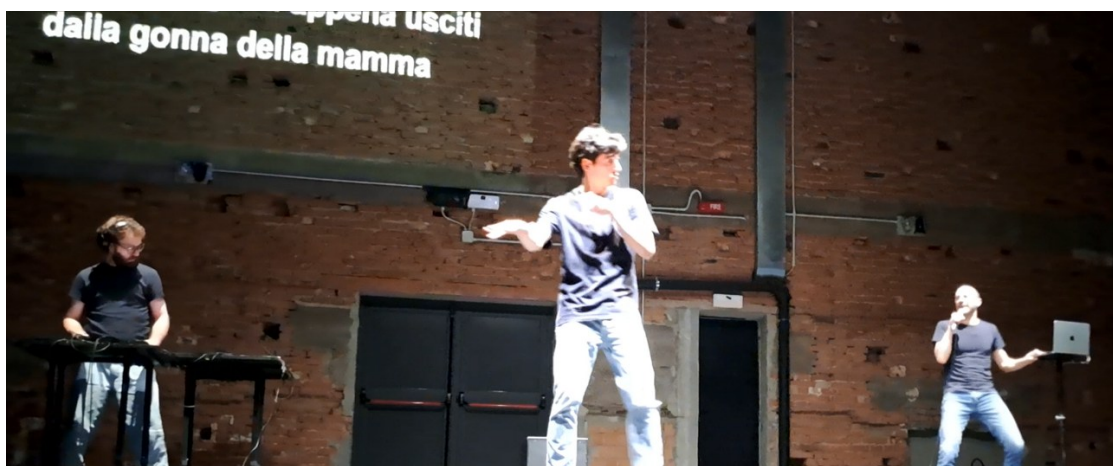
Il connubio vocalità/attorialità, lungi dal funzionare come paradigma integrativo, si rivela così come dispositivo critico, capace di rendere leggibili tanto le forme di intensificazione quanto quelle di impoverimento della voce scenica. È in questa oscillazione, strutturalmente instabile, che si colloca il nodo teorico destinato a essere ulteriormente interrogato nei passaggi successivi dell'analisi.

5.2 Foresto

Foresto è una nuova produzione di Babilonia Teatri andata in scena nel novembre 2025 al Teatro Camploy di Verona. Questo allestimento trasforma il monologo di *La nuit juste avant les forêts*, opera teatrale di Bernard-Marie Koltès, in un'esperienza di «teatro inclusivo e plurilingue, dove voce, gesto e suono dialogano per raccontare la condizione universale dell'essere stranieri».³⁶⁹ Questa opera prima di Koltès, scritta nel 1977, è uno dei più potenti monologhi del teatro contemporaneo europeo. Drammaturgo francese scomparso prematuramente nel 1989, Koltès è considerato una delle più radicali e poetiche voci del teatro del Novecento.

Il testo di *La nuit...* diviene per Babilonia Teatri l'adattamento spettacolare di “Foresto”; “foresto” in dialetto veronese è un'espressione che viene usata per indicare gli stranieri. Ed è proprio su questo tema che Castellani e Raimondi hanno voluto mettere l'accento: sull'essere stranieri, sul «sentirsi foresti in questo mondo».³⁷⁰

Figura 15 - Frison, Bongioanni e Castellani nel *Foresto* al Teatro Florida (FI), 2026.



Fonte: Immagine prodotta in proprio.

Per l'allestimento, racconta Enrico Castellani, la squadra ha lavorato secondo il metodico lavoro di montaggio di Babilonia affrontando inizialmente le difficoltà legate

³⁶⁹ Dalla pagina promozionale dello spettacolo andato in scena al Teatro Camploy di Verona il 13 novembre 2025 <https://www.spettacolo.verona.it/eventi/evento/foresto/> (consultato l'11/02/2026).

³⁷⁰ Valeria Raimondi sul social Facebook.

alla presenza di tre lingue diverse: italiano, dialetto veronese e LIS. I membri della squadra si sono confrontati sulla ricerca di segni che potessero tradurre efficacemente le parole, soffermandosi anche sulla sincronizzazione delle diverse lingue, affinché procedessero in modo armonioso. La gestione di questo aspetto – spiega Castellani – è stata possibile grazie all’impiego di varie tecniche e alla presenza di un interprete LIS, che ha favorito una positiva collaborazione. Il testo ha dei messaggi sottesi che riguardano l’emarginazione, la marginalità e mostra una forte connessione con la comunità sorda. Sul palco convivono un attore udente, un performer sordo e un musicista. Due voci per un unico monologo: una parlata e una segnata. Due linguaggi che si intrecciano, si contraddicono, si fondono fino a diventare un unico respiro, amplificato dalla musica elettronica eseguita dal vivo e dalle parole proiettate sullo sfondo.³⁷¹

La traduzione italiana del testo drammatico di Koltès, pubblicata nel 2000 da Gremese, consente al lettore di calarsi in una conversazione con l’oggetto libro, nell’esperienza del fruscio del voltare le pagine e nello sperimentare direttamente la poetica dell’autore

scritta quasi d’un solo fiato, senza quei punti fermi che a ogni momento minacciano d’interrompere il bisogno lucido e poetico di un getto di parole. E nella sua partitura senza soste, *La nuit juste avant les forêts* era dunque anche l’affermazione di un teatro riconducibile a frase musicale ininterrotta.³⁷²

Assai incisive sono, poi, le opinioni espresse dal recensore Fabrizio Sinisi,³⁷³ sulla raccolta delle opere di Koltès pubblicata nel 2021 da Arcadiateatro,³⁷⁴ con cui colloca l’autore in una posizione considerata troppo teatrale per essere pienamente accolta come letteratura e troppo letteraria per essere riconosciuta senza riserve come teatro. Questa condizione ambigua, asserisce Sinisi, riflette la situazione della scrittura teatrale in Italia dove la figura del drammaturgo è spesso marginale, poco definita, quasi invisibile, e

³⁷¹ Dalla pagina promozionale dello spettacolo andato in scena al Teatro Camploy di Verona, *cit.*

³⁷² KOLTÈS, BERNARD-MARIE. *La notte poco prima della foresta*. Trad. it. di Giandonato Crico. Roma: Gremese, 2000, p. 5. Ci resta familiare questo termine “ininterrotta” con riferimento alla presenza a Parigi di Demetrio Stratos a Radio France, nel febbraio 1979 per interpretare Antonin Artaud all’interno della trasmissione *Poesie ininterrompue* (18-25 marzo) organizzata da France Culture. (vedi *supra*).

³⁷³ Fabrizio Sinisi è nato a Barletta nel 1987. Drammaturgo e poeta, è attualmente dramaturg della Compagnia Lombardi-Tiezzi e consulente artistico del Centro Teatrale Bresciano. <https://www.raicultura.it/teatro-e-danza/articoli/2025/11/Fabrizio-Sinisi-II-prodigio-12179767-8986-4f7c-92eb-e22caa723894.html> (consultato l’11/02/2026).

³⁷⁴ KOLTÈS, BERNARD-MARIE. «La notte poco prima delle foreste.» In KOLTÈS, BERNARD-MARIE *Teatro Volume 3*, Arcadiateatro, 2021, trad. it. di Francesco Bergamasco, pp. 303-329.

tende a esistere solo indirettamente, attraverso il lavoro di altri. Il senso della mia lettura non si discosta da Sinisi quando conclude che nel caso di Koltès questa difficoltà è ancora più evidente, perché la sua scrittura è radicale, abbondante, fortemente poetica e volutamente verbosa. È un tipo di scrittura che mette in discussione sia il letterato, che tende a non considerare il testo teatrale come “vera” letteratura, sia l’uomo di teatro, che di fronte a pagine lunghe e apparentemente poco dinamiche può essere portato a dire che non si tratta di vero teatro, ma piuttosto di letteratura.³⁷⁵

Il tema centrale dello straniero rappresenta il percorso principale di *La nuit juste avant les forêts*. Il monologo si sviluppa senza pause, mantenendo sempre un ritmo teso e coinvolgente e si snoda tra riflessioni, immagini e digressioni, come una ballata che non concede mai una sosta.³⁷⁶

Un frammento di questa pièce di Koltès è stato recitato per il pubblico della televisione italiana dall’attore Pierfrancesco Favino sul palco del Festival di Sanremo 2018.³⁷⁷ Nel suo numero di soli cinque minuti Favino ha selezionato un nucleo adattato del monologo di Koltès dove la frase «più mi faccio prendere a calci in culo e più sarò straniero» ha marcato con plateale evidenza la tematica dell’estraneità e della precarietà. Favino, con un falso accento, simula la faticosa impresa dello straniero nel parlare l’italiano mimando i tratti fonetici e prosodici del parlante non nativo. Il tema dell’estraneità, della solitudine e della condizione dei migranti e degli stranieri con il colore dell’accento emozionale del nativo nicaraguense, spinge il personaggio a pronunciare quantomeno che: «ti avrò detto quello che avevo da dirti».³⁷⁸ La regia televisiva del numero di Favino facendo leva, con effetti di minimalismo estetico e con suoni d’ambiente, sulla vicinanza fisica tra attore e spettatore ha inoltre dato forte rilievo

³⁷⁵ Fabrizio Sinisi, *Bernard-Marie Koltès: avamposto sul limite estremo Riedizioni*, <https://www.doppiozero.com/bernard-marie-koltes-avamposto-sul-lim> (consultato l’11/02/2026).

³⁷⁶ KOLTÈS, *La notte prima della foresta*, 2000, cit., p. 11, Prefazione.

³⁷⁷ Il numero di Favino trova corrispondenza nei contenuti, senza diventare una lettura testuale, alle pagine 47-51 del testo di KOLTÈS 2000 e alle pagine 322-324 di KOLTÈS 2021. <https://www.raiplay.it/video/2018/02/Sanremo-2018-finale-Pierfrancesco-Favino-monologo-la-notte-8b642d5c-8db6-4ac4-a036-e61ca1cd4e77.html> (consultato l’8/01/2026). Nell’adattamento di testo recitato da Piergiorgio Favini a Sanremo 2019 è stata omessa l’argomento correlato alla frase “ho parlato della mia idea di sindacato internazionale”, suppongo per ragioni di prudenza politica vista l’estesa copertura della messa in onda del programma di Rai Italia in tutto il mondo, rendendolo visibile in centinaia di paesi e territori attraverso le reti via cavo e satellite [Rai.it]

Pierfrancesco Favino ha portato questo testo teatrale *La notte poco prima delle foreste* di Bernard-Marie Koltès in vari teatri italiani con l’adattamento diretto da Lorenzo Gioielli, Presentato da Compagnia Gli Ipocriti diretta da Melina Balsamo, Luci Marco D’Amelio, Sound designer Sebastiano Basile. (Lucia Medri, <https://www.teatrocritica.net> (consultato il 3/02/2026).

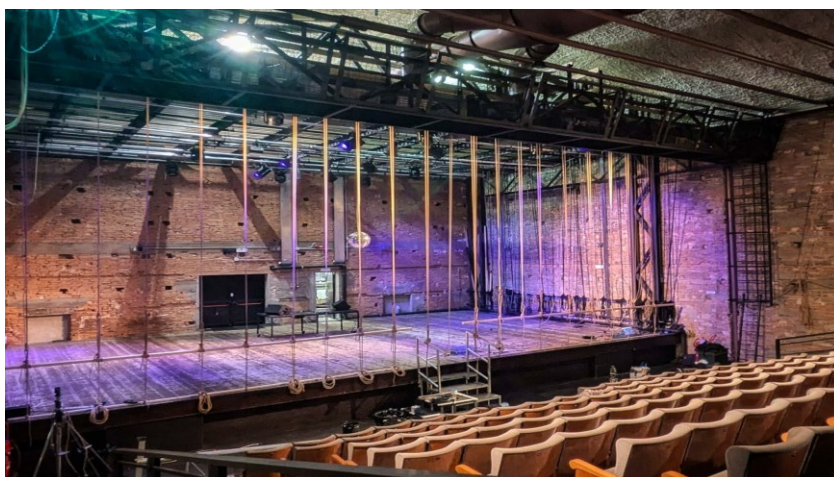
³⁷⁸ KOLTÈS, *La notte prima della foresta*, 2000, cit., p. 51.

alla dimensione tipica del grande attore.³⁷⁹ Tuttavia, da un confronto con il testo di Koltès non sfugge che la parte ha tagliato la battuta che il protagonista fa alla sua «idea di sindacato internazionale». Riferimento, invece, che nella performance di *Foresto* diviene nella drammaturgia di Babilonia Teatri un momento cui viene dato ampio risalto con un netto cambio di clima all'interno della martellante sequenza.

Ho avuto occasione, invece, di assistere allo spettacolo di Babilonia Teatri andato in scena il 6 marzo 2026 a Firenze,³⁸⁰ dopo il quale ho raccolto e annotato le riflessioni che hanno accompagnato quell'esperienza, dando corpo ai miei presentimenti e alle mie attese predisponendo l'attenzione sulla base di una serie di domande.³⁸¹

All'accesso in sala, lo spazio scenico vien già mostrato senza veli. I performer sono presenti in penombra seduti in fondo al palcoscenico in attesa. Non vi è sipario. Tutto è a vista. L'involucro murario in mattoni ha le pareti nude prive di finiture. Di conseguenza, gli apparati tecnici sono visibili.

Figura 16 - Palcoscenico del Teatro Cantiere Florida (FI)



Fonte: Scheda tecnica del Teatro Florida. <https://www.teatroflorida.it/> (Consultato il 4/02/2026).

Nel descrivere questa esperienza devo premettere che io non conosco la lingua dei segni.³⁸² A spettacolo iniziato mi rendo conto che il mio atteggiamento è troppo poco

³⁷⁹ *Ivi.*

³⁸⁰ Babilonia Teatri, *Foresto*, Teatro Florida, Materia prima Festival 2026, Firenze; adattamento da KOLTÈS, BERNARD-MARIE. *La nuit juste avant les forêts*, Parigi: Les Éditions de Minuit, 1988.

³⁸¹ GUITTON, JEAN. *Arte nuova di pensare*, Cinisello Balsamo: San Paolo, 1986, p. 19. L'atteggiamento intrapreso condivide pienamente la locuzione «Chi non sa cosa cerca, non sa cosa trova» che Jean Guilton scriveva in uno dei suoi agili manuali destinati agli studenti, a proposito dell'*ammirazione attiva*. Jean Guilton (18 agosto 1901 Saint-Étienne - Parigi 21 marzo 1999) è stato un filosofo e scrittore cattolico francese, membro dell'Accademia di Francia.

³⁸² Inoltre, come è agevole apprendere dalla pagina web dell'ETS Ente nazionale sordi, occorre prendere atto delle differenze esistenti nella lingua dei segni a seconda delle convenzioni cui aderisce.

spontaneo. Avevo l'intenzione di conservare nitida l'attenzione ma è stato problematico essere spontaneo e nello stesso tempo riflessivo. Sostenere l'esperienza dal vivo si è rivelata ben presto concettualmente pari, di per sé, al "corto circuito" indotto dalla drammaturgia di Babilonia Teatri. Castellani a proposito aveva già chiarito sin quasi dagli esordi del gruppo:

Per noi uno spettacolo inizia a costruirsi quando hai quaranta blocchi e inizi a muoverli e spostarli, anche fisicamente visto che spesso abbiamo dei fogli con gli appunti o delle immagini, ragionando e cercando di costruire un corto circuito.³⁸³

La situazione ha decisamente messo in gioco il mio ruolo di "spettatore" con quello di "osservatore" nella congiunzione dell'atto di stare seduto in "poltrona" in teatro e quello di proiettare l'attenzione sul "campo".³⁸⁴ Situazione complessa in cui ho dovuto considerare la situazione da un lato come una modalità percettiva autocentrata sulle risposte e sensazioni e dall'altro una più impegnativa modalità allocentrica, come un punto di vista intenzionato a vedere, dall'alto, ciò che accadeva simultaneamente in teatro.³⁸⁵ Dunque, la descrizione dell'esperienza consta di due canali di acquisizione o provenienza: uno sensibile proprio del tempo della performance, inarrestabile e irripetibile, e l'altro organizzato consentaneo, altresì, a una forma di controllo corroborato dal materiale documentario acquisito. L'analisi si condensa in constatazioni rispondenti ad alcuni profili.

5.2.1 Quando la lingua cambia, cosa cambia?

Premessa necessaria per discutere di questa messa in scena è che ogni inferenza debba dare per scontato: a) il presupposto dell'intellegibilità del testo italiano proiettato in alto sulla nuda parete di fondo, quando, e se, effettivamente scrutato; b) l'ascolto della voce in dialetto veneto di Castellani, per quanto venato di localismo e comunque comprensibile per un italiano, che in realtà diveniva alla percezione uditiva il canale più penetrante e incisivo con la sua martellante verbalizzazione.

³⁸³ CASI, *cit.* p. 75; ed anche Lanteri Jacopo, a cura di, *Iperscene 2*, Riano: Editoria & Spettacolo, 2009, p. 107.

³⁸⁴ Il riferimento a questo atteggiamento è colto per analogia con la storica separazione tra etnografia e antropologia, in FABIETTI, UGO, ROBERTO MALIGHETTI, e VINCENZO MATERA. *Dal tribale al globale*. Milano: Pearson, 2020, p. 74.

³⁸⁵ Cfr.: SMALLEY, DENIS. «The Listening Imagination: Listening in the Electroacoustic Era». In *Companion to Contemporary Musical Thought*, a cura di John Paynter, London: Routledge, 1992, pp. 514-554 (518).

Figura 17 - Frison, Bongioanni e Castellani sulla scena del Foresto.



Fonte: Foto: Giulia Lenzi. Per gentile concessione di Babilonia Teatri. (Repertorio).

Di conseguenza, la resa delle pagine del testo di Koltès nell'adattamento dialettale di Babilonia Teatri resta comunque indipendente dal testo dato a stampa dai due editori italiani. L'atto di seguire il performer sordo Bongioanni ha focalizzato su di sé un notevole impegno visivo. Sorprendentemente, nell'arco della durata della sua parte in LIS di sessanta minuti, egli ha emanato due suoni in forma di parole: un "mai", un "ciao" e soprattutto un rumore, un *urlo*, un'espressione di dolore che nessuno spettatore ha potuto ignorare. È bastato ciò per pesare la differenza dei mezzi vocali, tra un parlante e un soggetto sordo, in termini di sottrazione. Può dirsi, invece sostanzialmente, che Bongioanni in concomitanza di immagini complesse caratterizzate da ritmo concitato di testo, ha inscenato straordinarie forme di *design* corporeo evocatrici di figure plastiche dell'Hip Hop.

5.2.2 Il passaggio di lingua modificherà tempo della scena e qualità del gesto?

Il "tempo" della scena va misurato, per un verso, con la durata globale di 60 minuti della performance; dall'altro va inteso come criterio di percezione della velocità di esecuzione. Il passaggio di lingua avviene così. Se consideriamo l'esistenza di una partitura, non potrà trascurarsi il fatto che prima dell'inteatramento esiste: 1) il testo di Koltès, adattato in dialetto veneto e verbalizzato da Castellani; 2) la sua versione in lingua italiana proiettata in sovratitoli.

5.2.3 La LIS è trattata come lingua autonoma o come traduzione?

La LIS, invece, è una lingua autonoma per sé stessa per il fatto che i simboli di cui si serve per comunicare sono costituiti da gesti veri e propri che disegnano nello spazio figure dotate di potere comunicativo convenzionale. Io che non conosco il “vocabolario” della LIS ho potuto riconoscere solo quelli dotati di funzione iconica di parole.³⁸⁶ L’autonomia della lingua LIS nella performance di Bongioanni, legittimata dalla espansione dei segni corporei che egli attua sconfinando nella ‘danza’, in definitiva, propaga la LIS senza interruzione di fluidità nella gestualità di tutte le membra.

Peraltro, quando per esempio simula di scrivere «ti amo» su tutti i muri del perimetro della sala, correndo dal palcoscenico sino al fondo della platea, egli si muove in tutto lo spazio contenuto nell’involucro del teatro rinforzando l’insussistenza della ‘quarta parete’.

Figura 18 - Bongioanni in scena nel Foresto.



Fonte: Foto: Giulia Lenzi. Concessione Babilonia Teatri. (Repertorio).

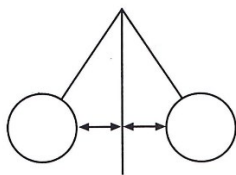
³⁸⁶ Tuttavia, ma molti altri sono completamente arbitrari, proprio come le parole parlate, e non hanno un nesso diretto con il significato letterale del termine in italiano.

5.2.4 Un'analogia tra teoria cibernetica e pratica teatrale

La sincronizzazione tra voce e gesto nella performance di *Foresto* ha costituito un elemento di tensione attiva di tutto lo spettacolo. Essa può essere osservata, a mio avviso, prendendo a prestito il principio di retroazione del «regolatore centrifugo della macchina a vapore» che l'antropologo Gregory Bateson ha tratto dalle scienze fisiche per motivare e dimostrare con i suoi studi sul comportamento umano il funzionamento di alcuni meccanismi mentali, tra cui l'omeostasi fisiologica.

La riflessione assunta sulle idee di Bateson, attraverso l'analogia del regolatore della macchina a vapore, offre una chiave di lettura stimolante per comprendere la dinamica tra voce e gesto nella performance. In particolare, nell'allestimento di *Foresto* la sincronia della verbalizzazione di Castellani con i gesti in LIS di Bongioanni diventa terreno fertile per esplorare come la presenza di una differenza possa attivare processi di regolazione e adattamento, proprio come avviene nel sistema descritto da Bateson.³⁸⁷

Figura 19 - Schema di regolatore della macchina a vapore.



Fonte: (BATESON, Una sacra unità. Altri passi verso un'ecologia della mente 1997, 264)

Il sistema, nel modello cibernetico, può essere configurato affinché la differenza abbia effetti opposti autocorrettivi o destabilizzanti, a seconda di come viene impostata la soglia di intervento. Ciò che emerge con forza è il ruolo della differenza non come fonte di energia, ma come elemento scatenante che orienta il comportamento del sistema, generando effetti di retroazione e trasformazione, e qui sta la forza dimostrativa di Bateson, lungo circuiti complessi, analoghi a quelli neurali o ormonali nel contesto biologico. Trasportando questa logica nella pratica teatrale, il modello citato da Bateson può essere visto come una metafora della relazione tra voce e gesto sul palcoscenico.

³⁸⁷ BATESON, GREGORY. *Una sacra unità. Altri passi verso un'ecologia della mente*, Milano: Adelphi, 1997, p. 264. Bateson illustra il funzionamento del regolatore della macchina a vapore, sottolineando come la presenza di una differenza – ad esempio la distanza delle sfere dall'albero rotante – sia il fattore che innesca la produzione di energia e la regolazione dell'erogazione di combustibile.

Nella performance, la “differenza” corrisponde allo scarto tra la parola pronunciata da Castellani e il gesto LIS eseguito da Bongioanni. Questa differenza non è statica, ma dinamica: si manifesta nei tempi, nelle intensità, nelle sfumature espressive, e funge da principio attivante che regola la reciproca modulazione tra i due canali comunicativi.

Nella messinscena di *Foresto*, è plausibile credere che la voce di Castellani e i gesti di Bongioanni si rincorrono, si sovrappongono e talvolta si distanziano, dando vita a una complessa rete di retroazioni. Quando la verbalizzazione accelera o si fa più intensa, il gesto può seguirla, amplificandone il significato, oppure può rallentare, creando uno scarto che invita lo spettatore a interrogarsi sul senso della comunicazione. In altri momenti, il gesto anticipa o contraddice la parola, generando una soglia oltre la quale la relazione tra i due canali si trasforma, proprio come nel sistema regolato dalla macchina a vapore: sopra la soglia, la sinergia si intensifica; sotto la soglia, il sistema tende alla stasi o alla dissoluzione della tensione. In questo modo, la performance diventa laboratorio di sincronizzazione e differenziazione, dove la retroazione non è solo tecnica, ma anche poetica.

L’analogia tra il regolatore di Bateson e la sincronizzazione tra voce e gesto nella performance teatrale rivela come il principio di retroazione possa essere centrale nella costruzione del senso scenico. La differenza, lungi dall’essere ostacolo, diventa motore creativo e regolatore dell’energia comunicativa. La performance di “La notte prima della foresta”, nella sua articolazione tra verbalizzazione e gesti LIS, mostra come il teatro possa incarnare la complessità dei circuiti, trasformando ogni scarto in occasione di dialogo.

5.2.5 Il passaggio di codice produce una percezione di soglia?

Nel complesso, posso affermare che l’intermittenza dell’attenzione tra l’udito e la visione è stata provocata in modo profondo e reiterato. A ciò si aggiunga il ruolo della musica elettronica che con i suoi ritmi rende il “triangolo” multimodale più complesso. In buona sostanza i messaggi non operano su un “piano” convenzionale delle proprie abitudini ma su più di un piano. È opportuno riallacciarsi, a questo punto, all’interrogativo che Fischer-Lichte formula, cioè, «se si possano comprendere gli spettacoli» quando analizza il processo di produzione del significato negli spettacoli teatrali, distinguendo tra esperienza estetica e comprensione ermeneutica. Secondo la

studiosa, la creazione del significato durante lo spettacolo non segue necessariamente un percorso interpretativo: lo spettatore non è chiamato a comprendere, ma a vivere l'esperienza. Solo al termine dello spettacolo si attivano tentativi di comprensione retrospettiva «*a posteriori*» che però si collocano fuori dall'esperienza estetica e sono fortemente limitati. Questi processi dipendono dalla memoria episodica e semantica, come spiega la psicologa Giuliana Mazzoni: la prima permette di ricordare dettagli concreti e fenomeni vissuti, la seconda organizza e traduce i significati linguistici e concettuali. Tuttavia, la memoria è fallace e ricostruisce il passato in modo variabile, spesso evocando ricordi inesatti o incompleti.

L'esperienza insegna che quando l'attenzione è focalizzata su una zona del campo visivo o uditivo, si codifica molto bene ciò che accade all'interno della zona, mentre ciò che accade intorno ad essa viene percepito in modo poco chiaro, e talvolta viene perso, sia che si tratti di stimoli visivi sia che si tratti di stimoli uditivi.³⁸⁸

Inoltre, la traduzione dei significati non verbali in linguaggio risulta parziale e difficoltosa, poiché il linguaggio tende ad astrarre e a distaccarsi dall'esperienza fenomenica. Ogni tentativo di verbalizzazione produce un testo autonomo, che si allontana ulteriormente dal ricordo originario dello spettacolo e richiede esso stesso un nuovo atto di comprensione. Tornando a Fischer-Lichte, nella sua conclusione tende a sostenere che la comprensione *a posteriori* di uno spettacolo teatrale è sempre approssimativa e distante dall'esperienza estetica vissuta dal pubblico, sottolineando i limiti strutturali del linguaggio e della memoria nel cogliere la complessità del fenomeno performativo.³⁸⁹

5.2.6 Musica di Frison

La presenza continua nello spazio scenico dei suoni prodotti dal musicista con la sua *workstation* colloca la musica nella sua funzione diegetica. Peraltro, la musica di

³⁸⁸ MAZZONI, GIULIANA. *Si può credere a un testimone? La testimonianza e le trappole della memoria*, Bologna: Il Mulino, 2003, p. 39. Sulla fallacia della memoria il testo di Mazzoni mi si è mostrato di particolare curiosità e interesse: Giuliana Mazzoni insegna Psicologia nella Seton Hall University (New Jersey).

³⁸⁹ FISCHER-LICHTE, *Estetica del performativo*, cit., p. 273-277.

Giovanni Frison,³⁹⁰ che adotta le figure ritmiche del Groove, assolve una sorta di funzione *conativa* che si esplica nella capacità di convogliare l'attenzione dello spettatore e di condizionarne la risposta emotiva in funzione dell'azione.³⁹¹

Frison utilizza dispositivi per la generazione e il controllo della musica elettronica in *loop*, comunemente noti come *loop station*, che permettono di registrare, sovrapporre e riprodurre frammenti audio in sequenza ciclica.³⁹²

L'esordio musicale è un preludio di tre minuti, che crea il clima adatto all'accesso della performance verbale, basato su arpeggi lenti evocanti un timbro di clavicembalo. Una raffica di ritmi bassi sopraggiunge dopo circa sei minuti. I suoni di bassa frequenza sono emessi attraverso un *subwoofer* disposto al suolo, sotto al boccascena, in posizione centrale. Un *subwoofer* è un altoparlante specializzato, progettato per riprodurre frequenze sonore molto basse e profonde solitamente comprese tra 20 Hz e 100 Hz.³⁹³

Figura 20 - Frison nel Foresto.



Fonte: Foto: Elisa Vettori. Concessione Babilonia Teatri. (Repertorio).

³⁹⁰ Giovanni Frison (Vicenza, 1993), compositore, autore, performer e sound designer, laureato in Composizione, Armonia e Contrappunto e in Musica Elettronica, sviluppa progetti di musica elettronica dal vivo, intrecciando la sua ricerca con produzioni di Teatri Nazionali e istituzioni, compagnie come Babilonia, Biancofango, Stivalaccio. <https://giovannifrison.com/> (consultato il 14/03/2026).

³⁹¹ Il concetto di funzione conativa della musica è ripreso dal modello proposto da Roman Jakobson per la comunicazione linguistica. A tal proposito si veda STAFFIERI, GLORIA. *Un teatro tutto cantato*, Roma: Carocci, 2016, p. 39.

³⁹² Questi strumenti sono essenziali per performance live e produzioni in tempo reale e consentono di generare digitalmente le sequenze di suoni. Il prototipo dell'odierno *loop* fu il *sillon fermé* sperimentato dal compositore musicologo e teorico francese Pierre Schaeffer nel 1948. Sulla provenienza dell'ormai diffuso termine *loop* tratto dagli esperimenti di Pierre Schaeffer di musica concreta, si rinvia alla definizione datagli da Schaeffer *sillon fermé* [solco chiuso] quando era ancora l'epoca dei giradischi alla fine degli anni Quaranta e la tecnologia della registrazione a nastro non era diffusa. Si trattava di un solco chiuso su sé stesso, che isolava quindi un frammento di registrazione, il quale poteva essere ascoltato all'infinito permettendo di incidere i suoni, dando origine ai collage. Cfr. SCHAEFFER, PIERRE. *Traité des object musicaux*. Édition du Seuil, Paris, 1966, p. 23 segg.

³⁹³ Il *subwoofer* viene collegato abitualmente a un sistema stereo o Surround che controlla anche gli altri altoparlanti, adibiti alle frequenze alte, disposti lateralmente.

Il *subwoofer* è l'elemento chiave per offrire impatto sonoro, potenza e realismo con la capacità di riprodurre suoni percepibili fisicamente. Io sedevo a tre metri circa di distanza dal *subwoofer*, nel luogo in cui ero direttamente investito dalla trasmissione dell'energia meccanica attraverso gli spostamenti d'aria e delle strutture solide. Le variazioni di pressione entro il *range* del registro sonoro si scontravano fisicamente con il mio corpo esaltando la percezione tattile rispetto a quella uditiva che si posizionava al limite «dello stato di trance – una “classica” situazione di soglia» che nel prosieguo ha creato una condizione di disagio e quasi insinuato l'impulso a lasciare la sala.³⁹⁴ Una figura ritmica tipica di Frison dalla quale ho rilevato, successivamente, un tempo di 140 battiti al minuto (BPM) è trascritta di seguito:

Figura 21 - Una figura musicale eseguita da Giovanni Frison nel *Foresto*.



Fonte: Trascrizione in proprio.

Se provo a riflettere con un commento che Luciano Berio formulò nel 1967, nel pieno delle trasformazioni nella fruizione della musica dal vivo, la situazione acustica prodotta in sala rientra senza eccezione alcuna nell'ambito della produzione pop:

V'è un aspetto del rock, tuttavia, che è saldamente legato all'esecuzione viva (che è più regionale, ha seguaci più selezionati, ed è musicalmente più far out): non può essere efficacemente presentato alla radio perché è inseparabile dall'esperienza della «psychedelic dance-hall» (sala da ballo allucinogena) con le sue proiezioni, le luci stroboscopiche (l'esperienza della luce stroboscopica sta modificando lo stile di danza e meriterebbe una nota a parte), i cambiamenti di colore, la massa ondeggiante dei corpi e, soprattutto l'ego-erasing beat [ritmo che cancella l'ego], il suono, amplificato a un livello che diventa più viscerale che auditivo e che richiede una totale sottomissione o la fuga.³⁹⁵

Risulta verosimile che l'apparente inattività dello spettatore in teatro compostamente seduto al suo posto, attratto dal clima drammaturgico instaurato dalla performance, si trasformi nel caso di specie in una partecipazione viscerale e intrapsichica difficilmente

³⁹⁴ Il nostro corpo percepisce queste vibrazioni attraverso la pelle e le ossa, fenomeno noto come *pallestesia*. <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/PALLESTESIA/?search=PALLESTESIA> (consultato il 19/03/2026).

³⁹⁵ BERIO, LUCIANO. «Commenti al rock(1967)». In BERIO, LUCIANO. *Scritti sulla musica*. A cura di Angela Ida De Benedictis, Torino: Einaudi, 2013, pp. 108-120 (117, n. 5).

confrontabile con quella del tipico frequentatore di una sala da ballo – o meglio ancora di una sala *fitness* – dove il corpo sincronizzando i propri movimenti al ritmo del battito cardiaco e partecipando attivamente con tutta la propria fisicità, può entrare visibilmente e oggettivamente in un ciclo *autopoietico di feedback*.

5.2.7 A chi sembra rivolgersi ogni codice? Testo, parole, gesti, musica

Osservare il performer sordo, Bongioanni, comunicare in LIS ha ingenerato un'esperienza complessa che ha coinvolto dimensioni sensoriali, cognitive ed emotive in un labirinto di lingue rappresentativo del dispositivo drammaturgico centrale nella messa in scena di Babilonia Teatri. Nonostante Bongioanni (LIS) e Castellani (dialetto veronese) agissero in una sorta di sincronia emotiva, ho percepito lo scarto tra il suono ruvido del dialetto e la plasticità silenziosa dei segni. Questa “voce sola” formata da due corpi amplificava la sensazione di una comunicazione che accadeva su più piani simultaneamente.

La combinazione di configurazioni delle mani, movimenti nello spazio e mimica facciale ha creato una sensazione di “corporeità del pensiero” che ha assunto, in momenti di acme, la forma di una danza evocativa della *breakdance*. Ho sperimentato iniziale disorientamento nell'osservare un'interazione strutturata nel suo codice interno, ma come ho anticipato, quasi del tutto inaccessibile a me che non conosco le regole LIS.

L'esperienza è stata frammentata e iper-stimolata. Dovevo scegliere dove guardare, cosa guardare: le mani e il volto di Bongioanni, o la fisicità di Castellani o i sovratitoli proiettati.

Figura 22 - Catellani in scena nel Foresto.



Fonte: Foto: Elisa Vettori. Concessione Babilonia Teatri (repertorio)

Questo sforzo ha prodotto la consapevolezza di una nuova comprensione non immediata e l'imposizione di un processo di "traduzione continua" che rifletteva la fatica del protagonista di Koltès nel cercare un aggancio con l'altro. Sono uscito dalla sala con la sensazione che la lingua (sia essa segnata, dialettale o scritta) abbia rappresentato un ponte fragile ma necessario. Non trascurabile, il fatto che in sala era presente un cospicuo numero di spettatori sordi.

5.2.8 I codici convergono o restano paralleli?

Nella drammaturgia di Babilonia Teatri, i diversi codici linguistici e comunicativi adottati convergono verso un esito finale che è inevitabilmente influenzato dal *corto circuito* precedentemente descritto. In realtà, è lo spettatore a farsi carico dell'operazione di coordinamento tra questi codici, cercando di integrarli in una funzione unificata attraverso un processo rapido e reiterato. Questa operazione genera una successione di eventi mentali, ogni volta conseguenti al flusso delle percezioni visive che si producono seguendo i movimenti degli occhi. L'attenzione dello spettatore si alterna senza una regola precisa tra il testo proiettato, la presenza fisica di Castellani e i gesti di Bongioanni, in un continuo tentativo di dare coerenza all'esperienza performativa.

5.2.9 Matrici percettive dello spettacolo

Mi è d'ausilio una concezione formulata dal teorico della *bisociazione* Arthur Koestler nel suo *L'atto della creazione*.³⁹⁶ La bisociazione consiste nell'intersezione improvvisa tra due matrici di pensiero indipendenti. Koestler utilizza il termine "matrice" per indicare ogni struttura di attività regolata da un insieme di regole chiamate "codice". Nell'applicazione al mio caso, il pensiero verbale è guidato da "regole del gioco" che garantiscono coerenza e stabilità, ma al tempo stesso permettono una certa libertà per adottare strategie flessibili in risposta al contesto. L'ambiguità insita nel termine "codice" – come "messaggio codificato" – è voluta e riflette una caratteristica del sistema nervoso che regola tutte le attività dell'organismo attraverso segnali

³⁹⁶ KOESTLER, ARTHUR. *L'atto della creazione*, Roma: Ubaldini, 1975, p. 86.

codificati.³⁹⁷ Il concetto di matrici con regole fisse e strategie adattabili, proposto come formula unificatrice, può essere applicato sia alle tecniche percettive, cognitive e motorie, sia alle strutture definite «sistemi di riferimento».

5.2.10 Processo di bisociazione

Normalmente il pensiero procede all'interno di una sola matrice. Nell'atto creativo, invece, due matrici diverse si incontrano e si sovrappongono. Da qui il termine *bi-sociazione*: la mente associa simultaneamente due strutture di pensiero normalmente separate. Questo incontro genera una nuova prospettiva che prima non era disponibile.

Per applicare il modello della bisociazione di Arthur Koestler all'esperienza di spettatore di *Foresto*, può essere utile considerarlo non come una teoria generale della creatività, ma come un dispositivo analitico del momento percettivo. In questo senso diventa interessante metterlo in relazione con il *loop di feedback autopoietico* elaborato da Erika Fischer-Lichte. Il caso dello spettacolo Foresto della compagnia Babilonia Teatri offre infatti una situazione quasi “da laboratorio”: lo spettatore deve simultaneamente attraversare più matrici percettive e linguistiche. Applicando il modello di Koestler, l'esperienza dello spettatore non consiste semplicemente nel ricevere questi livelli, ma nel *bisociarli*.

Lo spettatore deve continuamente:

- ascoltare il dialetto,
- vedere il gesto in LIS,
- leggere la traduzione,
- percepire il campo sonoro.

Il senso emerge quando due o più di queste matrici entrano in relazione.

Esempio percettivo: la voce di Castellani produce un evento fonico; la LIS produce un evento corporeo. Lo spettatore li percepisce simultaneamente e li mette in relazione. In termini koestleriani si produce una bisociazione tra matrice sonora e matrice gestuale. Questo genera un effetto particolare: il linguaggio non è più soltanto parola, ma diventa evento plurimodale.

³⁹⁷ *Ivi*.

Qui emerge il modello di Estetica del performativo di Fischer-Lichte. Per la studiosa, il cuore dell'esperienza teatrale è il *loop autopoietico di feedback*: gli attori agiscono, gli spettatori reagiscono. Il processo è circolare e relazionale.

5.2.1 In che punto la lingua smette di rappresentare e inizia ad accadere?

Si viene a realizzare la centralità della performatività rispetto alla referenza linguistica. La lingua diviene evento corporeo sorretto da un impatto fisico o percettivo. Si frappongono opposizioni operative tra rappresentazione e presenza, tra il dire e il fare, tra il significato e l'effetto. L'esperienza del qui e ora prevale sul significato testuale.

6 CONCLUSIONI

In questa ricerca ho indagato il rapporto tra vocalità e attorialità nel teatro postdrammatico attraverso il confronto tra l'esperienza vocale di Demetrio Stratos e la pratica scenica di Babilonia Teatri. L'analisi ha mostrato come i due casi di studio, pur collocandosi in contesti estetici differenti, convergano nell'interrogare i limiti della funzione semantica del linguaggio e nel ridefinire la voce come evento performativo. Da questa prospettiva emerge una nozione di liminalità che, più che risolvere le tensioni osservate, consente di descriverne la complessità.

Nel caso di Stratos, la voce si emancipa progressivamente dalla funzione di semplice veicolo del testo per assumere una consistenza autonoma, corporea e materica. L'analisi spettrografica ha consentito di osservare come tale emancipazione destabilizzi il linguaggio senza tuttavia cancellarlo: il fonema, il grido, la diplofonia e la frammentazione articolatoria non eliminano il significato, bensì lo sospendono in una zona liminare nella quale il suono vocale viene percepito simultaneamente come gesto fisico, evento acustico e azione teatrale. In questo senso, i riferimenti ad Antonin Artaud e a John Cage collocano Stratos nel solco della riflessione sul linguaggio e della sperimentazione teatrale e musicale. Se Artaud consente di comprendere la tensione verso una vocalità che eccede il logos, il confronto con Cage permette di cogliere il valore dell'ascolto come pratica capace di accogliere la voce nella sua materialità sonora, al di là della sua funzione comunicativa immediata: la vocalità di Stratos si colloca infatti in uno spazio in cui la crisi del logos coincide con l'emersione della presenza performativa.

Nel caso di Foresto, al contrario, Babilonia Teatri non riprende Stratos sul piano formale – non c'è sperimentazione vocale in senso tecnico – ma riattiva la stessa tensione, ponendola in un contesto e con strumenti diversi: la parola permane riconoscibile e semanticamente attiva, ma il linguaggio viene continuamente stressato da elementi scenici e vocali che ne impediscono una ricezione puramente informativa – lo spettatore non riceve le parole soltanto come veicoli di informazioni, significati o contenuti – mentre

ne favoriscono una performativa che ne altera continuamente la stabilità. La coesistenza di verbalizzazione dialettale, iterazione, ritmo, presenza corporea e traduzione performativa produce una frizione percettiva che obbliga lo spettatore a oscillare tra comprensione e ascolto, tra significato e materialità sonora. Anche qui la voce non coincide più con la trasmissione trasparente di un contenuto, ma diviene esperienza di soglia, dispositivo relazionale e luogo di esposizione del corpo.

L'ipotesi iniziale della ricerca – individuare una dimensione liminare comune tra teatro delle azioni fisiche e voce-strumento – può dunque essere considerata confermata. Tale liminalità non deve essere interpretata come una categoria statica di riposo tra campi di forze equilibrate, bensì come uno spazio permeabile di attraversamento disciplinare, nel quale le categorie musicologiche e teatrologiche cessano di operare in modo rigidamente separato. La voce emerge così come fenomeno intrinsecamente ibrido: simultaneamente musicale, teatrale, corporea e performativa.

In questa prospettiva, la metodologia rizomatica adottata si è rivelata coerente con l'oggetto di studio. Più che ricostruire una genealogia lineare, la ricerca ha cercato di mettere in relazione pratiche, modelli teorici e dispositivi percettivi differenti, lasciando emergere connessioni trasversali tra studi performativi, analisi vocale e spettromorfologica. Il dialogo con la chiave interpretativa della performatività elaborato da Erika Fischer-Lichte si è rivelato efficace per descrivere la vocalità come evento relazionale e ha consentito inoltre di interpretare la vocalità non come elemento subordinato alla rappresentazione, ma come evento capace di trasformare la relazione tra performer e spettatore.

Rimane aperta, infine, una questione che questa ricerca ha soltanto iniziato a delineare: fino a che punto la voce può essere considerata un luogo di attrito rispetto ai modelli comunicativi dominanti? Tanto Stratos quanto Babilonia Teatri sembrano suggerire che l'eccedenza vocale – ciò che nella voce sfugge alla piena traducibilità del significato – costituisca ancora oggi uno spazio critico privilegiato. Non un ritorno a un'origine prelinguistica o arcaica, ma la possibilità di esperire, attraverso la performance, una soglia nella quale il linguaggio mostra simultaneamente la propria potenza e il proprio limite.

7 BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. *Oltre la voce Demetrio Stratos*. Allegato al DVD *La voce Stratos*. Milano: Feltrinelli, 2010.
- ABRAMOVIĆ, MARINA. *Lips of Thomas (Thomas Lips)*. Innsbruck. 24 settembre 1975.
- ACCA, FABIO. «Performing Pop: 10 punti per un inquadramento teorico». *Prove di drammaturgia*, Corazzano: Titivillus, XVII, n. 1, settembre 2011: pp. 5-12.
- ACCA, FABIO, GIORGIO DEGASPERI, GIUSEPPE LIOTTA, SONIA ANTINORI, CHARLOTTE OSSICINI, e GERARDO GUCCINI. «Un incontro con Hans-Thies Lehmann, Discussione sul teatro pop, l'iper regia, il chortheater, Brecht, Crimp, Kane, l'attore e il post-post-drammatico» *Prove di drammaturgia*, Corazzano: Titivillus, XVI, n. 1, giugno 2010: pp. 8-11.
- ALONGE, ROBERTO, e FRANCO PERRELLI. *Storia del teatro e dello spettacolo*. Novara: De Agostini, 2019.
- AMIOT, ANNE-MARIE. «Le mésostiche de John Cage dans tous ses états». *Revue La Licorne*, 28 mars 2006: p. 14.
- ARIENTA, SONIA. *Urli, mormorii, silenzi*. Roma: Carocci, 2015.
- ARISTOTELE. *Poetica*. A cura di Daniele Guastini. Roma: Carocci, 2010.
- ARTAUD, ANTONIN. *Il teatro e il suo doppio*. A cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri. Torino: Einaudi, 2000.
- ATTISANI, ANTONIO. *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*. Bari: Pagina soc. coop., 2009.
- . *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Milano: Medusa, 2006.
- ATTISANI, ANTONIO, e MARIO BIAGINI. *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Roma: Bulzoni, 2007.
- . *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*. Roma: Bulzoni, 2008.
- AUSLANDER, PHILIP. *Liveness. Performace in a Mediatized Culture*. London: Routledge, 2008.
- AUSTIN, JOHN L. *Come fare cose con le parole*. A cura di Carlo Penco e Marina Sbisà. Trad. it. di Carla Villata. Genova: Marietti, 1987. Ed. orig.: *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, New York, 1962.
- BARBA, EUGENIO. *Bruciare la casa*. Milano: Ubulibri, 2009.
- . «Il nuovo Testamento del teatro» In JERZY GROTOWSKI. *Per un teatro povero*, Roma: Bulzoni, 1968, pp. 35-62.
- . «Il teatro e la scienza». In SOFIA, GABRIELE. *Le acrobazie dello spettatore*, Roma: Bulzoni, 2013, pp. 9-11.
- . *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*. Bologna: Il Mulino, 1993.
- . *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*. Milano: Ubulibri, 2004.

- BARTHES, ROLAND. *L'ovvio e l'ottuso*. Torino: Einaudi, 1985.
- BASSANI, FRANCESCA. «Grotowski e la dance ability: il superamento del limite tra arte e vita». Tesi di laurea Triennale. Università di Padova. Padova, 2023.
- BATESON, GREGORY. *Verso un'ecologia della mente*. Milano: Adelphi, 1976.
- . *Una sacra unità. Altri passi verso un'ecologia della mente*. Milano: Adelphi, 1997.
- BATTISTINI, EMILIANO. «Voci transgender. Appunti sull'identità di genere nella storia dell'opera lirica». *Genesis*, 2020: pp. 89-112.
- BENT, IAN, e WILLIAM DRABKIN. *Analisi musicale*. Torino: EDT, 1990.
- BERENICE. «Demetrio Stratos: musica d'avanguardia e orchestra in bocca». *Paese sera*, 11 febbraio 1979.
- BERIO, LUCIANO. *Scritti sulla musica*. A cura di De Benedictis, Angela Ida. Torino: Einaudi, 2013
- . «Del gesto e di Piazza Carità (1963)». In BERIO, LUCIANO. *Scritti sulla musica*. A cura di Angela Ida De Benedictis, Torino: Einaudi, 2013, pp. 30-36.
- . «Del gesto vocale (1967)». In BERIO, LUCIANO. *Scritti sulla musica*. A cura di Angela Ida De Benedictis, Torino: Einaudi, 2013, pp. 58-70.
- . «Commenti al rock (1967)». In BERIO, LUCIANO. *Scritti sulla musica*. A cura di Angela Ida De Benedictis, Torino: Einaudi, 2013, pp. 108-120.
- BERTHOZ, ALAIN. *La semplicità*. Torino: Codice edizioni, 2011.
- BIAL HENRY. A cura di. *The Performance Studies Reader*. New York: Routledge, 2007.
- BIANCONI, LORENZO, e GIORGIO PESTELLI. *Storia dell'opera italiana, vol. 4, Il sistema produttivo e le sue competenze*. Torino: EDT, 1987.
- BOHLMAN, PHILIP V., e MARCELLO SORCE KELLER. *Antropologia della musica nelle culture mediterranee. Interpretazione, performance, identità*. Bologna: CLUEB, 2009.
- BÖHME, GERNOT. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- BOLOGNA, CORRADO. *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bologna: Il Mulino, 1992.
- BOLTER, JAY, e RICHARD GRUSIN. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milano: Guerini, 2002.
- BONAZZI, LUIGI. *Gustavo Modena e l'arte sua*. Perugia: Morlacchi, 2011.
- BONOMO, GABRIELE, e GIUSEPPE FURGHIERI. *John Cage*. Milano: Marcos y Marcos, 1998.
- BORIO, GIANMARIO, GIORDANO FERRARI, e DANIELA TORTORA. *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*. Venezia: Fondazione Giorgio Cini, 2017.
- BROOK, PETER. «Grotowski, l'arte come veicolo (1987)». In *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2008, pp. 22-24.
- . *Insieme a Grotowski*. Palermo: Actes Sud, 2009.
- . *Insieme a Grotowski*. Palermo: RueBallu, 2011.
- BRUNI, ELEONORA. «Il rumore vocale oltre la vocalità convenzionale: il rumore e le strutture sovraglottiche». In FUSSI FRANCO, ANGELO FERNANDO GALEANO e VALENTINA CAVAZZUTI. *Vocologia artistica*, Milano: Volonté, 2024, pp. 251-265.

- BUCHLI, ENRICHETTA. «"Talabot" (1988) Storia, mito e profezia nella drammaturgia dell'attore dell'Odin Teatret». In *La prova del nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, a cura di Annamaria Cascetta e Laura Peja, Milano: Vita e Pensiero, 2005, pp. 351-377.
- CAGE, JOHN. *Mesosticha*. Vol. XX, in *Ästhetik und Komposition, International Ferienkurse für Neue Musik*, Mainz: Schott, '90/92, pp. 12-13.
- . *mesostics*. Vol. XX, in *Ästhetik und Komposition, International Ferienkurse für Neue Musik*, Mainz: Schott, '90/92, pp. 7-11.
- . *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham (partitura)*. New York: Henmar Press Inc, 1971.
- . «Sixty-two mesostics Re Merce Cunningham». *Nova musica n. 1*. 1971. CD.
- . «Su «Roaratorio»». In *John Cage*, a cura di Gabriele Bonomo e Giuseppe Furchieri, Milano: Marcos y Marcos, 1998, pp. 132-137.
- . *Writings '67-'72*. Hanover (New Hampshire): Wesleyan University Press, 1973.
- CAMPO, ANTONIO. *Grotowski e la ricezione: lo spettatore*. Festival FILTE Bahia, Bahia: Repertório, Salvador, 2013, pp. 102-111.
- CAPOCACCIA, IVANO. *Il monologo contemporaneo: scrittura solistico-performative tra poesia, romanzo e teatro*. Bologna: Università degli Studi di Bologna, 2018.
- CAPORALETTI, VINCENZO. *I processi improvvisativi nella musica*. Lucca: LIM, 2005.
- CASI, STEFANO. *Per un teatro Pop*. Corazzano: Titivillus, 2013.
- CASTELLANI, ENRICO, e VALERIA RAIMONDI. *Almanacco. I testi di Babilonia Teatri*. Corazzano: Titivillus, 2013.
- CAVARERO, ADRIANA. *A più voci*. Milano: Feltrinelli, 2003.
- CECCHI, ALESSANDRO. A cura di. *La musica fra testo, performance e media*. Roma: Neoclassica, 2019.
- CESTINO, GIOVANNI. «Leggere oggi "Il paesaggio sonoro"». In SCHAFER, R. MURRAY. *Il paesaggio sonoro*, Trad. it di Nemesio Ala. San Giuliano Milanese: Ricordi-Lim, 2022, pp. 7-30.
- CHARLES, DANIEL. «Hommage a Demetrio Stratos». *Oralités - Polyphonix 16*, 1992, pp. 143-150.
- CHIAMULERA, MARCIA. «La (de)costruzione dell'identità del Performer tra Paratesto e Teatro delle Fonti». *L'immagine riflessa: una lettura antropologico-culturale del teatro di Grotowski*. Bologna: Dottorato di ricerca Alma Mater Studiorum - Bologna, 2014.
- CIOFFRESE, DAVIDE. *Il dramaturg in Italia: Un'anomalia storica tra Europa e Stati Uniti*. Milano: MIM Edizioni, 2023.
- COLOMBO, FAUSTO, e RUGGERO EUGENI. *Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia, vol. II, I media alla sfida della democrazia 1945-1978*. Milano: Vita e Pensiero, 2015.
- CRESTI, RENZO. *Ragioni e sentimenti. Nelle musiche europee dal Novecento a oggi*. Lucca: Libreria Musicale Italian, 2015.
- CUNNINGHAM, MERCE. *Merce Cunningham and Dance Company*. Musical Advisor: John Cage. Roundabout Theatre Company, Roundabout Stage One, 333 West 23rd St, New York. Programma eventi dal 14 al 26 marzo 1978.
- DANTO, ARTHUR C. *La trasfigurazione del banale*. Roma-Bari: Gius. Laterza, 2008.

- DE BENEDICTIS, ANGELA IDA. *Radiodramma e arte radiofonica*. Torino: De Sono-EDT, 2004.
- DE MARINIS, MARCO. *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni, 2000.
- . «Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione». Convegno: L'attore: identità e funzione, San Marino, 2005, pp. 7-28.
- . *La danza alla rovescia di Artaud: Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*. Roma: Bulzoni, 2006.
- . *Capire il teatro: Lineamenti di una nuova teatrologia*. Roma: Bulzoni, 2008.
- . «Il teatrologo, lo spettatore e le performing arts». In *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Roma: Bulzoni, 2008, pp. 99-118.
- . «Il teatro postdrammatico di Lehmann: un superamento della rappresentazione e della messa in scena». In HANS-THIES LEHMANN. *Il teatro postdrammatico*, Imola: Cue Press, 2019, pp. 230-231.
- . «Prefazione». In RICHARD SCHECHNER. *Introduzione ai Performance Studies*, Imola: Cue Press, 2018, pp. 13-19.
- . «La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre». *UDC 792.2 "20"*, s.d.: pp. 73-82.
- DEGASPERI, GIORGIO. «Un teatro postepico». In HANS-THIES LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, Imola: Cue Press, 2019, pp. 229-230.
- DELEUZE, GILLES. *Critica e clinica*. Milano: Cortina, 1996.
- DELEUZE, GILLES, e FÉLIX GUATTARI. *Mille piani: Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Castelveccchi, 2010.
- DEMETRIO, DUCCIO. *Raccontarsi: l'autobiografia come cura di sé*. Milano: Raffaello Cortina, 1996.
- DERIU, FABRIZIO. *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*. Roma: Bulzoni, 2012.
- DESSI', PAOLA. A cura di. *Per una storia dei popoli senza note*. Bologna: Clueb, 2010.
- DI SCIPIO, AGOSTINO. *Circuiti del tempo. Un percorso storico-critico nella creatività*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2021.
- . «In viva voce. Spazio vocalico e performatività postumana nel dispositivo live electronics». In *La mediazione tecnologica della voce*, a cura di Michela Garda, Roma: Neoclassica, 2023, pp. 155-190.
- DIODATO, ROBERTO, e ANTONIO SOMAINI. *Estetica dei media e della comunicazione*. Bologna: Il Mulino, 2011.
- DOLAR, MLADEN. *La voce del padrone*. Napoli-Salerno: Orthotes, 2014.
- EL HAOULI, JANETE. *Demetrio Stratos alla ricerca della voce-musica*. Milano: Auditorium, 1999.
- ELIAS, NORBERT. *Il processo di civilizzazione*. Bologna: Il Mulino, 1982.
- FABIETTI, UGO, ROBERTO MALIGHETTI, e VINCENZO MATERA. *Dal tribale al globale*. Milano: Pearson, 2020.
- FACCI, SERENA, e MICHELA GARDA. *The Female Voice in the Twentieth Century*. New York: Routledge, 2021.
- FAMELI, PASQUALE. *Il corpo risonante*. Pisan di Prato: Campanotto, 2013.
- FERRERO, FRANCO. «Analisi spettrografica di alcuni vocalizzi di Demetrio Stratos». In EL HAOULI, JANETE. *Demetrio Stratos*, Milano: Auditorium, 1999, pp. 87-92.

- FINTER, HELGA. «La voce atopica: presenza dell'assenza». In *Drammaturgie sonore*, a cura di Valentina Valentini, Roma: Bulzoni, 2012, pp. 341-362.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA. *Estetica del performativo*. Roma: Carocci, 2014.
- FLASZEN, LUDWIK, CARLA POLLASTRELLI, e RENATA MOLINARI. *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*. Firenze: VoLo publisher, 2007.
- FO, DARIO. *Il paese dei Mezaràt*. Milano: Feltrinelli, 2002.
- FUSSI, FRANCO, ANGELO FERNANDO GALEANO, e VALENTINA CAVAZZUTI. *Vocologia artistica. La consapevolezza del canto*. Milano: Volontè, 2024.
- G.M. «Demetrio Stratos: la voce come strumento di comunicazione». *Vita*, 9 febbraio 1979.
- GARDA, MICHELA. «Il riso e il grido in Wagner fra testo e performance». In *Cara scientia mia, musica*, a cura di Angela Romagnoli, Daniele Sabaino, Rodobaldo Tibaldi e Pietro Zappalà, Pisa: Edizioni ETS, 2018, pp. 923-949.
- . «Attraversare la voce: oltrepassamenti e dislocazioni tra XX e XII secolo». In *La musica tra testo, performance e media*, a cura di Alessandro Cecchi, Roma: Neoclassica, 2019, pp. 159-175.
- . «How female is the voice? Conceptualisations and practices». In *The Female Voice in the Twentieth Century*, a cura di Serena Facci e Michela Garda, London, UK: Routledge, 2021, pp. 61-80.
- . A cura di. *La mediazione tecnologica della voce*. Roma: Neoclassica, 2023.
- GIACCHÉ, PIERGIORGIO. *Carmelo Bene: Antropologia della macchina attoriale*. Milano: RCS, 2007.
- GIACOMIN, GIULIA. «Demetrio Stratos: un viaggio attraverso la liberazione della “voce-musica”». Tesi di laurea magistrale, Musicologia, Università di Pavia, Cremona, 2017.
- GIARDINAZZO, FRANCESCO. *La culla di Dioniso: Storie musicali del passato prossimo*. Genova-Milano: Marietti, 2009.
- GIUSTI, MARIO. *Demetrio Stratos*. Milano: Mursia, 1979.
- GOODMAN, NELSON. *I linguaggi dell'arte*. Milano: Il Saggiatore, 2003.
- GROTOWSKI, JERZY. *Per un teatro povero*. Roma: Bulzoni, 1970.
- GUCCINI, GERARDO. A cura di. «Dramma vs postdrammatico: polatirà a confronto». *Prove di drammaturgia*. Corazzano: Titivillus, n. XVI, n. 1, giugno 2010.
- . «Editoriale. Antropologie teatrali a confronto attorno al ‘grande attore pop’». *Prove di drammaturgia*, Corazzano: Titivillus, XVII, n. 1, settembre 2011: pp. 3-4.
- GUITTON, JEAN. *Arte nuova di pensare*. Cinisello Balsamo: San Paolo, 1986.
- GUSMAN, TANCREDI. «Introduzione». In FISCHER-LICHTE, ERIKA. *Estetica del performativo*, Roma: Carocci, 2014, pp. 9-19.
- HABIBI, JACKEFF. *La logopedia incontra Demetrio Stratos*. N.D.: Logpeditore, 2014.
- HALL, EDWARD T. *La dimensione nascosta*. Milano: Bompiani, 1968.
- HARDY, THOMAS. *Via dalla piazza folla*. Roma: Fazi, 2016.
- HÖLLER-ZANGENFEIND, MARIA. *Il corpo della voce*. Roma: Astrolabio-Ubaldini, 2019.
- JENKINS, HENRY. *Cultura convergente*. Milano: Apogeo, 2007.
- JOVIĆEVIĆ, ALEKSANDRA. A cura di. *Richard Schechner. Il nuovo terzo mondo dei Performance Studies*. Roma: Bulzoni, 2017.

- KARANTONIS, PAMELA, FRANCESCA PLACANICA, ANNE SIVUOJA-KAUPPALA, e PIETER VERSTRAETE. *Cathy Berberian. Pioneer of Contemporary Vocality*. Surrey, England: Ashgate, 2014.
- KOESTLER, ARTHUR. *L'atto della creazione*. Roma: Astrolabio-Ubaldini, 1975.
- KOLTÈS, BERNARD-MARIE. *La nuit juste avant les forêts*. Parigi: Les Éditions de Minuit, 1988.
- . *La notte poco prima della foresta*. Trad. it. di Giandonato Crico. Roma: Gremese, 2000.
- . «La notte poco prima delle foreste». In KOLTÈS, BERNARD-MARIE. *Teatro Volume 3*, Trad. it. di Francesco Bergamasco, Arcadiateatro, 2021, pp. 303-329.
- KRISTEVA, JULIA. *La rivoluzione del linguaggio poetico*. Venezia: Marsilio, 1979.
- KUHN, THOMAS. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Torino: Einaudi, 1978.
- LAINO, ANDREA. *Demetrio Stratos: Il teatro della voce*. Milano: Casanova e Chianura, 2009.
- LANTERI, JACOPO. A cura di. *Iperscene 2*. Riano: Editoria & Spettacolo, 2009.
- LEHMANN, HANS-THIES. *Cosa significa teatro postdrammatico?* Progetto Scritture per la scena, Laboratori DMS/Auditorium, Bologna: CIMES, 2010.
- . *Il teatro postdrammatico*. Trad. it. di Sonia Antinori. Imola: Cue Press, 2019. Ed. orig.: *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999.
- LEONE, LUIGI. «Demetrio Stratos e la musica primigenia». *Musica/Realtà*, Luglio 2008: pp. 135-162.
- LEONI, FEDERICO ALBANO. *Voce. Il corpo del linguaggio*. Roma: Carocci, 2022.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS. *La condiziona postmoderna*. Milano: Feltrinelli, 1981.
- MAC LOW, JACKSON. «Qualcosa sugli scritti di John Cage». In *John Cage*, a cura di Gabriele Bonomo e Giuseppe Furguieri, Milano: Marcos y Marcos, 1998, pp. 391-403.
- MANFRIN, LUIGI, e MARCELLO PIRAS. «Spettromorfologia, durata e differenza: la presenza di Bergson nel pensiero musicale di Gerard Grisey». *Rivista Italiana di Musicologia*, 2003: pp. 75-117.
- MANGHI, SERGIO. «Sulle tracce di Gregory Bateson: ecologia, mente, epistemologia». s.d.
- MANTOAN, DIEGO. «Il primo happening della storia dell'arte» <https://www.raiplaysound.it>. 4 Ottobre 2023. <https://www.raiplaysound.it/audio/2023/10/Wikiradio-del-04102023-52396503-8518-42d6-90a5-a62e07365755.html> (consultato il 2/06/2026).
- MANZELLA, GIANNI. «Chiude il Workcenter di Jerzy Grotowski, la fine di un'epoca». *Il Manifesto*, 8 Febbraio 2022.
- MARTIN, JACQUELINE. *Voice in Modern Theatre*. London and New York: Routledge, 1991.
- MASI, SILVIA. «"Cantare il gesto vocale": Cathy Berberian tra onomatopea e fonosimbolismo». *Romatypress*, gennaio 2024: pp. 135-152.
- MAZZONI, GIULIANA. *Si può credere a un testimone? La testimonianza e le trappole della memoria*. Bologna: Il Mulino, 2003.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. *Fenomenologia della percezione*. Milano: R.C.S., 2003.
- MERRIAM, P. ALAN. *Antropologia della musica*. Palermo: Sellerio, 2000.
- MIDDENDORF, ILSE. *L'esperienza del respiro*. Roma: Astrolabio-Ubaldini, 2005.

- MONTANARI, ERMANNNA, e ENRICO PITOZZI. *Amorevolmente progredire, amorevolmente progredendo/La ricerca vocale di Demetrio Stratos 1970-1979*. 1 vol. s.d.
- . *Cellula: Anatomia dello spazio scenico*. Macerata: Quodlibet, 2021.
- . *Noi non crediamo nello stile/La ricerca vocale di Demetrio Stratos 1970-1979*. Ravenna: Malagola Mostre, 2023.
- MORONCINI, BRUNO. «Artaud, Blanchot, Derrida e la questione della voce». *Orthotes*. 2023. (consultato il 17/02/2025).
- MUSAIO, MARISA. *Pedagogia della liminalità*. Milano: Vita e Pensiero, 2025.
- MUSOLINO, MONICA. «La voce-corpo come phàrmakon». In *Ripensare il corpo*, a cura di Milena Meo, Ariccia: Aracne, 2014, pp. 159-176.
- NANCY, JEAN LUC. *All'ascolto*. Milano: Cortina, 2002.
- NERI, GUIDO. «Nota bio-bibliografica». In ANTONIN ARTAUD. *Il teatro e il suo doppio*. A cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Torino: Einaudi, 2000, XXXVII-LII.
- NOCERA, GIGLIOLA. «Cantare la voce». *Alfabeta*, 1980: 3.
- NORBERG-SCHULTZ, CHRISTIAN. *Genius loci*. Milano: Electa, 1979.
- OLEARI, ANTONIO. *Demetrio Stratos, gioia e rivoluzione di una voce*. Milano: Aereostella, 2009.
- PAVIS, PATRICE. *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, Teatro-danza, cinema*. Torino: Lindau, 2004.
- PEJA, LAURA. «Dentro e fuori dai teatri». in *Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia, vol. II, I media alla sfida della democrazia 1945-1978*, a cura di Fausto Colombo e Ruggero Eugeni, Milano: Vita e Pensiero, 2015, pp. 43-59.
- . «Improvvisazione e montaggi: la scrittura scenica di Eugenio Barba». In *La prova del nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, a cura di Laura Peja e Annamaria Cascetta, Milano: Vita e Pensiero, 2005, pp. 378-386.
- PEÑUELA CAÑIZAL, EDUARDO. «A titolo d'introduzione». In EL HAOULI, JANETE. *Demetrio Stratos*, Milano: Auditorium, 1999, pp. 7-11.
- PESSINA, LUCA. *Essere voce*. Milano: Aereostella, 2011.
- PETRUZZIELLO, MAURO. *Perché di te farò un canto*. Roma: Bulzoni, 2018.
- PETTMAN, DOMINIC. *Sonic Intimacy*. California: Stanfor University Press, 2017.
- PLACANICA, FRANCESCA. «"The New Vocality in Contemporary Music" (1966) Cathy Berberian». In PAMELA KARANTONIS, FRANCESCA PLACANICA, ANNE SIVUOJA-KAUPPALA e PIETER VERSTRAETE. *Cathy Berberian Pioneer of Contemporary Vocality*, UK: Ashgate, 2014, pp. 47-49.
- PLACANICA, FRANCESCA, MARIA GRAZIA DE DOMENICO e ROSA SGAMBELLURI. «Il teatro come linguaggio inclusivo ed espressivo del corpo nella didattica». *Mizar*, 2025: pp. 176-187.
- PLESSNER, HELMUTH. *Antropologia dei sensi*. Milano: Cortina, 1980.
- POLITI, MATILDE. «Antropologia teatrale: la straordinaria esperienza di Jerzy Grotowski». Roma: Tesi di laurea. Università Sapienza, 1999-2019.
- PORZIO, MICHELE. *Metafisica del silenzio*. Milano: Auditorium, 1995.

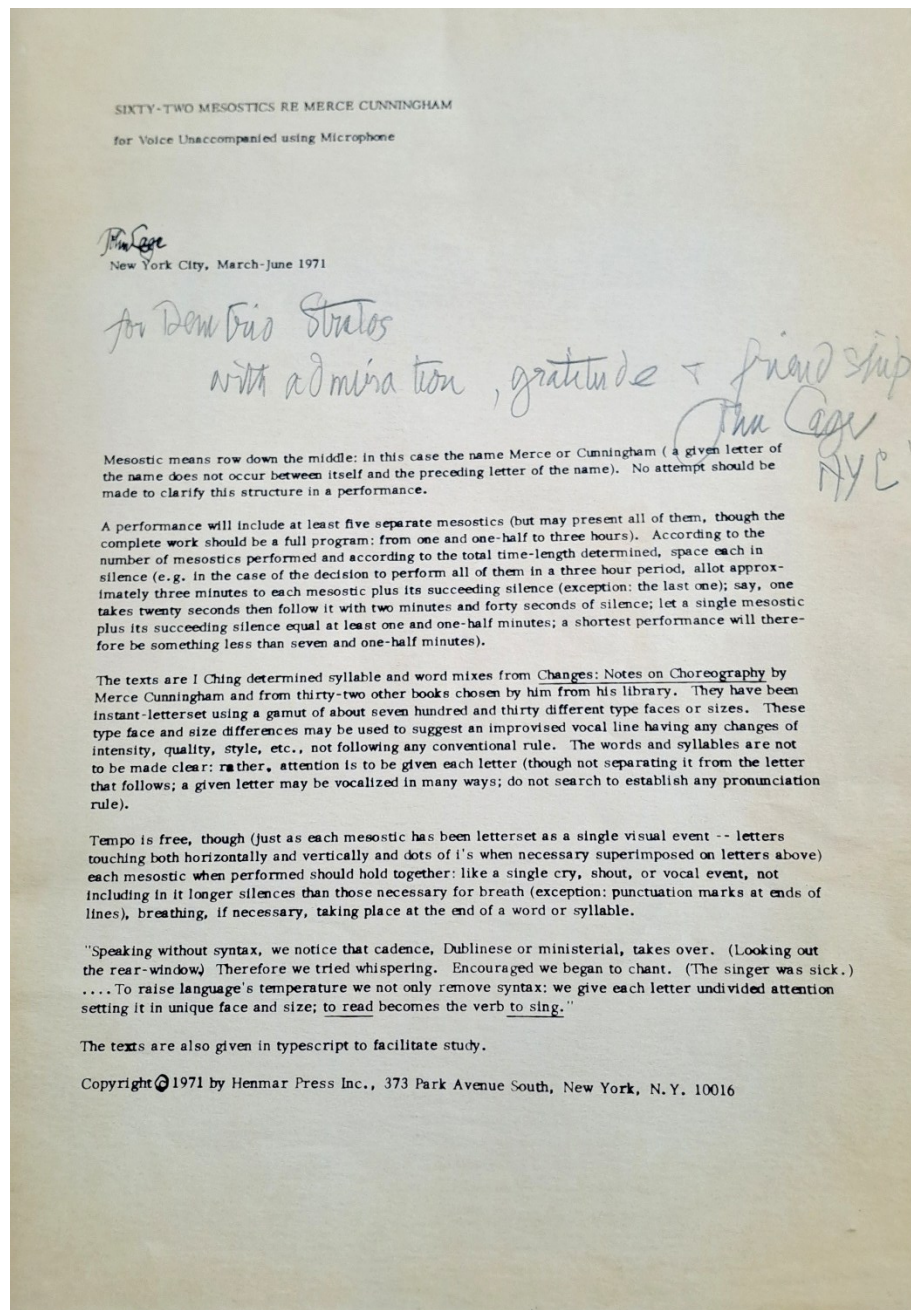
- POZZO, ALESSANDRA. *Grr...grammelot parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*. Bologna: Clueb, 1998.
- PREVEL, JACQUES. *In compagnia di Antonin Artaud*. Macerata: Giometti & Antonello, 2015.
- PUSTIJANAC, INGRID. «Comporre con le soglie». In *La mediazione tecnologica della voce*, a cura di Michela Garda, Roma: Neoclassica, 2023, pp. 127-154.
- RICHARD, WILHELM. A cura di. *I Ching*. Milano: Adelphi, 1991.
- RICHARDS, THOMAS. *Al lavoro con Grotowski*. Milano: Ubulibri, 1993.
- RIDOLFI, MARCO. «Il sonogramma come sussidio per l'analisi musicale». Tesi di laurea. Cremona, 2003. p. 134.
- ROSSEL, ANTONI. «Epica contemporanea: la teatralità della voce». *Drammaturgia*, Roma: Salerno editrice, 4-1997: pp. 147-157.
- SALVETTI, GUIDO. *La nascita del Novecento*. Torino: EDT, 1991.
- SASSI, GIANNI. intervista di [n.d.]. *Poesia sonora*, Panorama, (26 settembre 1978)
- . «L'iperbole vocale di Demetrio Stratos». In EL HAOU LI, JANETE. *Demetrio Stratos: alla ricerca della voce-musica*, Milano: Auditorium, 1999, pp. 103-104.
- SAVARESE, NICOLA. *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*. Bari: Laterza, 1992.
- SCALDAFERRI, NICOLA. *Musica nel laboratorio elettroacustico*. Lucca: LIM, 1997.
- SCELSI, GIACINTO. *Il sogno 101*. Macerata: Quodlibet, 2010.
- SCHAEFFER, PIERRE. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris: Édition du Seuil, 1966.
- SCHAFER, MURRAY. *Il paesaggio sonoro*. San Giuliano Milanese: Ricordi-Lim, 2022.
- SCHECHNER, RICHARD. «Jerzy Grotowski: 1933-1999». *TDR (The MIT Press)* 43, n. 2 (Summer 1999): pp. 5-8.
- . «Grotowski and the Grotowskian». *TDR (The MIT Press)* 52, n. 2 (Summer 2008): pp. 7-13.
- . *Introduzione ai Performance Studies*. Imola: Cue Press, 2018.
- SCHÖNBERG, ARNOLD. *Elementi di composizione*. Milano: Suvini Zerboni, 1969.
- SMALLEY, DENIS. «The Listening Imagination: Listening in the Electroacoustic Era». In *Companion to Contemporary Musical Thought*, a cura di John Paynter, London: Routledge, 1992, pp. 514-554.
- . «La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono (II)». *Musica/Realtà*, luglio 1996: pp. 87-110.
- . «La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono (I)». *Musica/Realtà*, Luglio 1996: pp. 121-137.
- SOFIA, GABRIELE. *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*. Roma: Bulzoni, 2013.
- SPAZIANTE, LUCIO. «La Performance Pop come performance “diffusa”, ovvero i Teatri dell'immaginario». *Prove di drammaturgia*, Corazzano: Titivillus, XVII, n. 1, Settembre 2011: pp. 13-17.
- SPINELLA, MARIO. «Sette dischi di poesia sonora: “Futura” e le tesi di McLuhan». *La Rinascita*, 15 settembre 1978.

- SPRIANO, GIULIA. «L'esperienza del dolore nella Performance Art». Tesi di Laurea Magistrale. Venezia, 2023.
- STAFFIERI, GLORIA. *Un teatro tutto cantato*. Roma: Carocci, 2016.
- STERNE, JONATHAN. *Audible Past*. United States: Duke University Press, 2013.
- STRATOS, DEMETRIO. «Demetrio Stratos. La voce-musica». CD, Cramps Records. Auditorium Edizioni. n. 88-86784-15-5. Altavilla Vicentina, 1999.
- SZKÁROSI, ENDRE. «Magia pratica: l'iperantico e l'ipermoderno: La ricerca vocalica nell'attività poetico-musicale di Demetrio Stratos». In *Između Srednje Europe i Mediterana: glazba, književnost i izvedbene umjetnosti (Tra Europa centrale e Mediterraneo: musica, cultura e arti performative)*, a cura di ANTONELA MARIĆ e IVANA TOMIĆ FERIĆ. Spalato: Sveuciliste u Splitu : Filozofski Fakultet, 2021, pp. 645-660.
- SZONDI, PETER. *Teoria del dramma moderno*. Torino: Giulio Einaudi, 1962.
- TEMKINE, RAYMONDE. *Il teatro laboratorio di Grotowski*. Bari: De Donato, 1969.
- TOMASELLO, DARIO. «Una via italiana ai Performance Studies». In SCHECHNER, RICHARD *Introduzione ai Performance Studies*. Imola: Cue Press, 2018, pp. 500-525.
- TOMATIS, ALFRED. *L'orecchio e la voce*. Milano: Baldini & Castoldi, 1993.
- TOMATIS, JACOPO. *Storia culturale della canzone italiana*. Milano: Il Saggiatore, 2019.
- TORTORA, DANIELA. A cura di. *Voce come soffio, Voce come gesto*. ROMA: Aracne Editrice, 2008.
- TRAMBUSTI, LUCA. *Consapevolezza: gli Area, Demetrio Stratos e gli anni Settanta*. Roma: Arcana, 2009.
- TURNER, VICTOR. *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- . *Antropologia della performance*. Bologna: Il mulino, 1993.
- . *Antropologia, liminalità, letteratura*. Brescia: Morcelliana, 2022.
- . *Il processo rituale*. Brescia: Morcelliana, 2023.
- VACIS, GABRIELE. *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*. Milano: RCS, 2002.
- VALENTINI, VALENTINA. A cura di. *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*. Roma: Bulzoni, 2012.
- VALLE, ANDREA. *La notazione musicale contemporanea: Aspetti semiotici ed estetici*. Torino: De Sono, 2002.
- VALSANGIACOMO, NELLY. «Introduzione. Traiettorie della vocalità». *Genesis*, 2020: pp. 5-19.
- VAN GENNEP, ARNOLD. *I riti di passaggio*. Trad. it. di Maria Luisa Remotti. Torino: Bollati Boringhieri, 1981. Ed. orig.: *Les rites de passage*, Émile Nourry, Paris, 1909.
- VERRANDO, GIOVANNI, e AA.VV. *La nuova liuteria: orchestrazione, grammatica, estetica*. Milano: Suvini Zerboni, 2012.
- VILLA-ROJO, JESÚS. *Notazione e grafia musicale nel XX secolo*. Varese: Zecchini, 2013.
- VIRZI' ANGELO. Intervista a Matilde Politi. Palermo, 19 febbraio 2023.
- . «Una cantante folk palermitana: Matilde Politi». Tesi di laurea triennale, Dipartimento di Musicologia, UniPV, Cremona, 2023.
- VISONE, DANIELA. *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*. Corazzano: Titivillus, 2010.

- WATERHOUSE, BRENT. «Strati, piano, rizoma. John Cage e la filosofia di Gilles Deleuze e Félix Guattari». Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni Culturali, Bologna, 2012.
- WATSLAWICK, PAUL, JOHN H. WEAKLAND, e RICHARD FISCH. *Change*. Roma: Astrolabio-Ubaldini, 1974.
- WOODWARD, KATHLEEN. *Arte e tecnica. John Cage, l'elettronica e il miglioramento del mondo*. Vol. Riga 15. In *John Cage*, a cura di Gabriele Bonomo e Giuseppe Furgheri, Milano: Marcos y Marcos, 1998, pp. 301-322.
- ZUMTHOR, PAUL. «Prefazione». In BOLOGNA, CORRADO. *Flatus vocis*, Bologna: Il Mulino, 1992, pp. 9-12.

8 APPENDICE

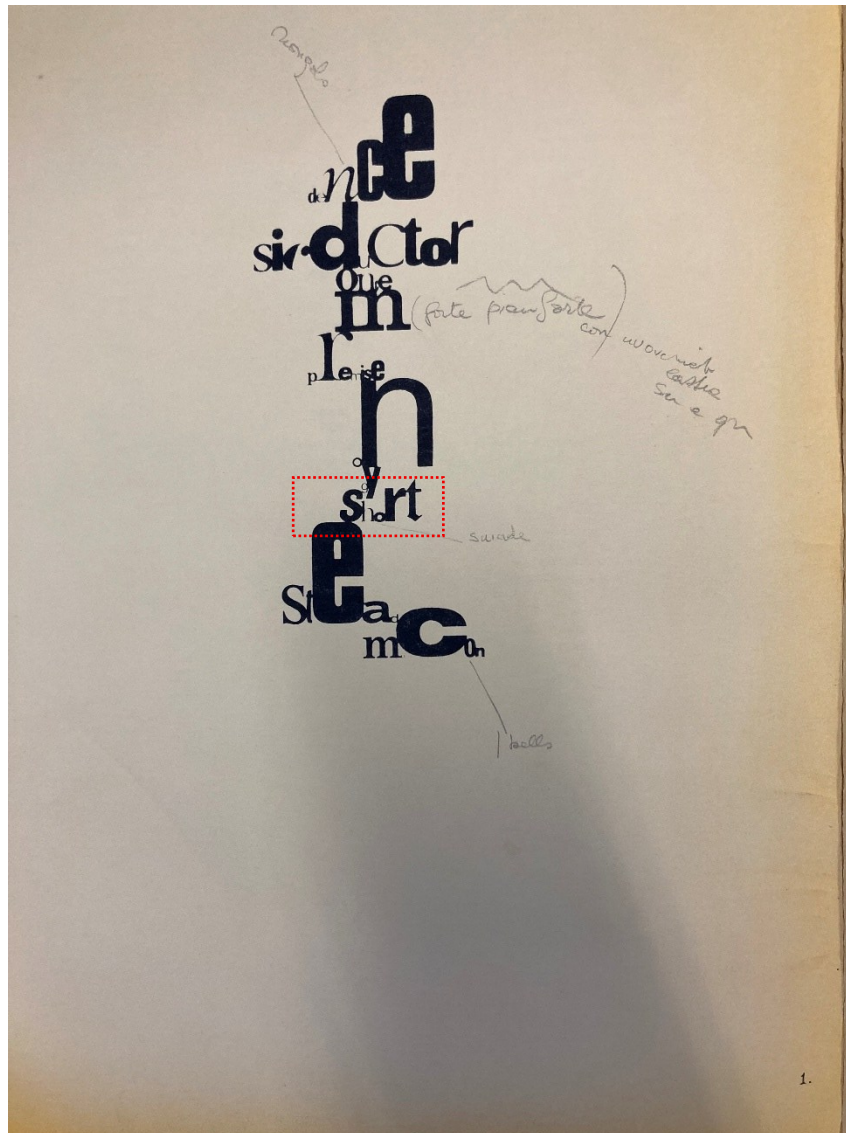
Figura 23 - Jonh Cage, *Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham*. 1971. Partitura.



Fonte: Archivio Stratos Ravenna.

Figura 24 - Mesostic n. 1. [1 di 8]

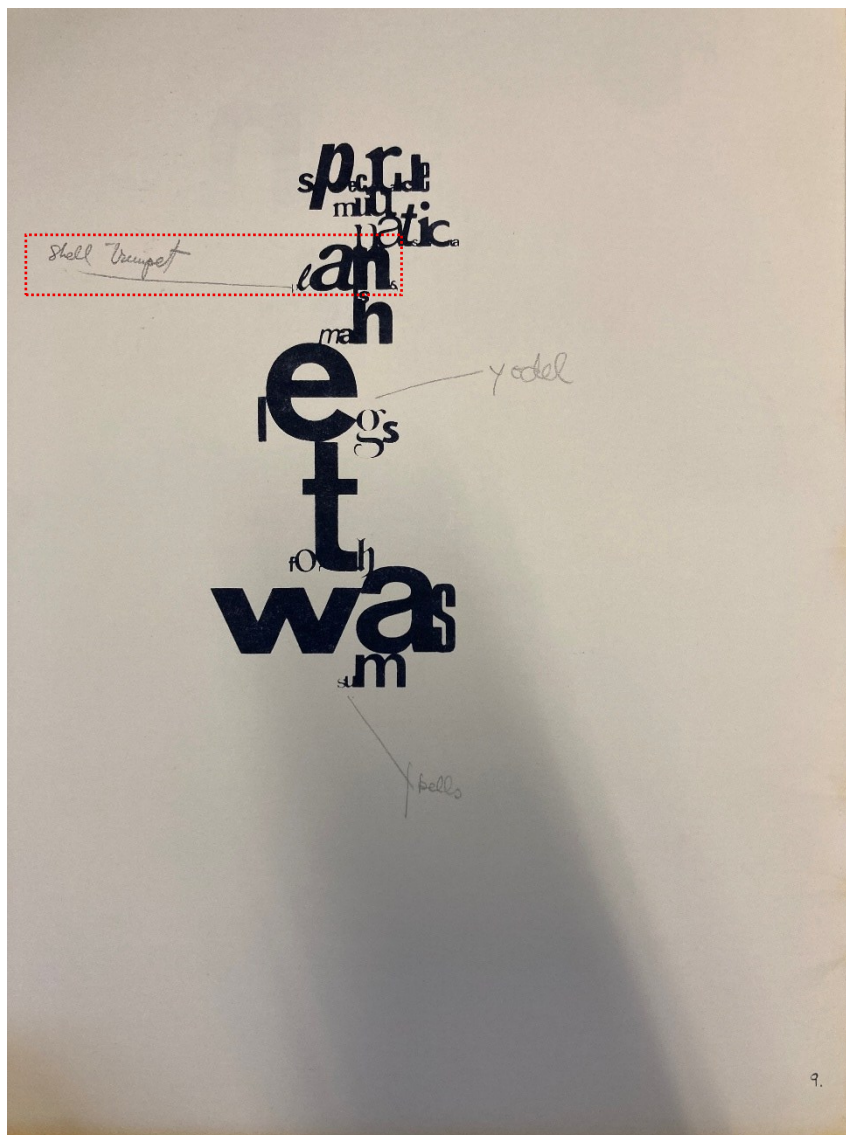
La selezione riquadrata in rosso evidenzia il riferimento all'analisi.



Fonte: CAGE, Sixty-two mesostics Re Merce Cunningham, 1971 (Archivio Stratos Ravenna)

Figura 25 - Mesostic n. 9. [2 di 8]

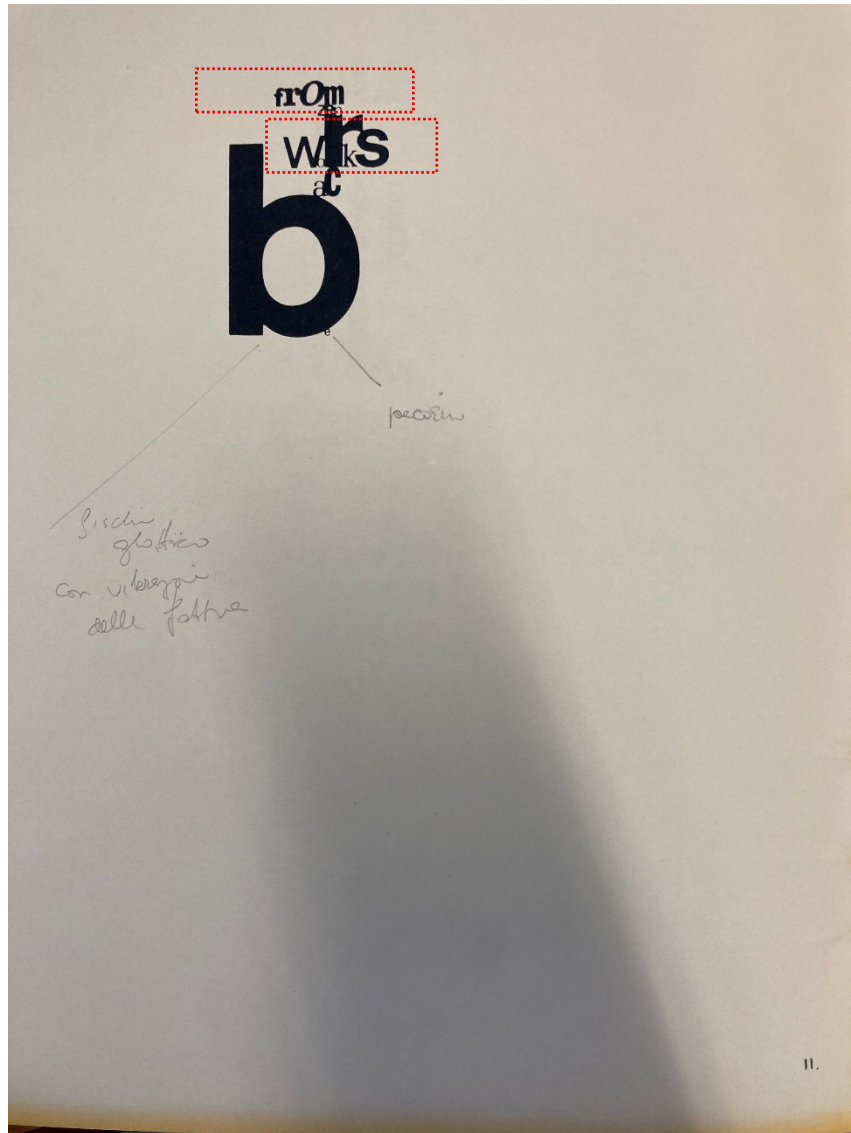
La selezione riquadrata in rosso evidenzia il riferimento all'analisi.



Fonte: CAGE, Sixty-two mesostics Re Merce Cunningham, 1971 (Archivio Stratos Ravenna)

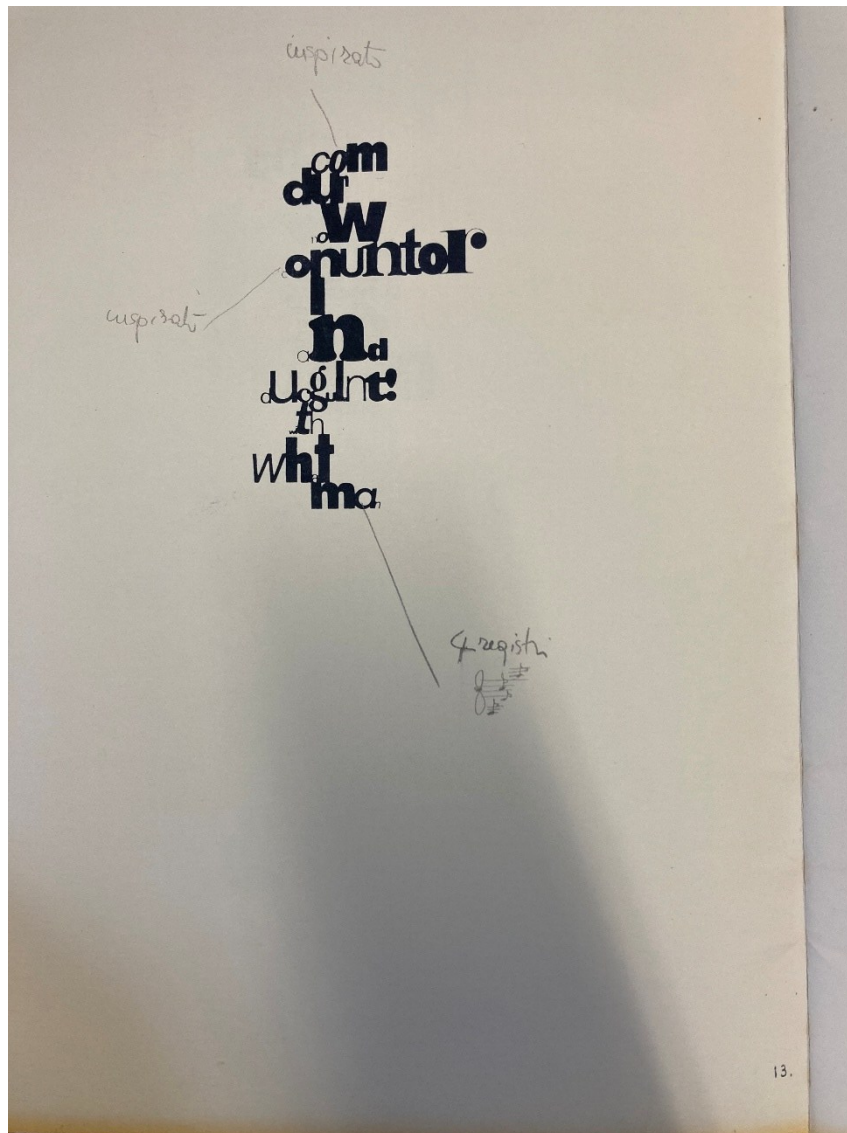
Figura 26 - Mesostic n. 11. [3 di 8]

Le selezioni riquadrate in rosso evidenziano i riferimenti alle analisi.



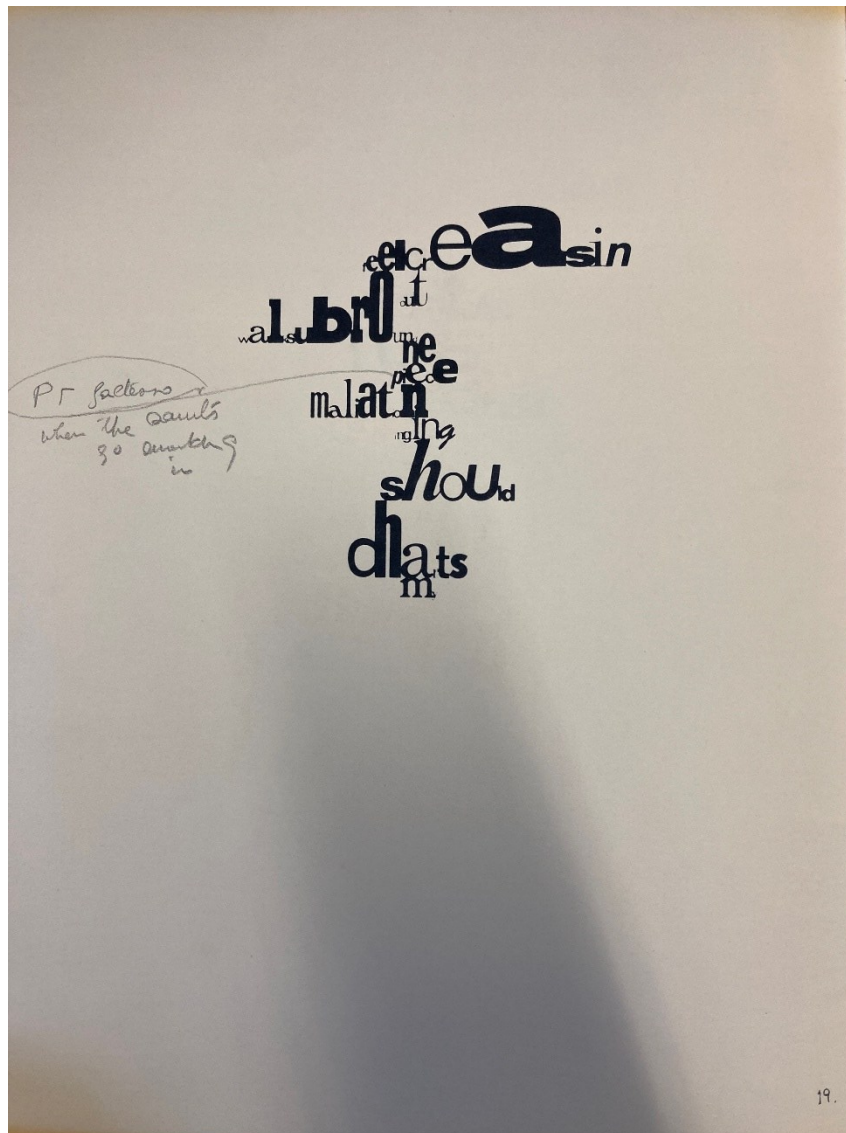
Fonte: CAGE, Sixty-two mesostics Re Merce Cunningham, 1971 (Archivio Stratos Ravenna)

Figura 27 - Mesostic n. 13. [4 di 8]



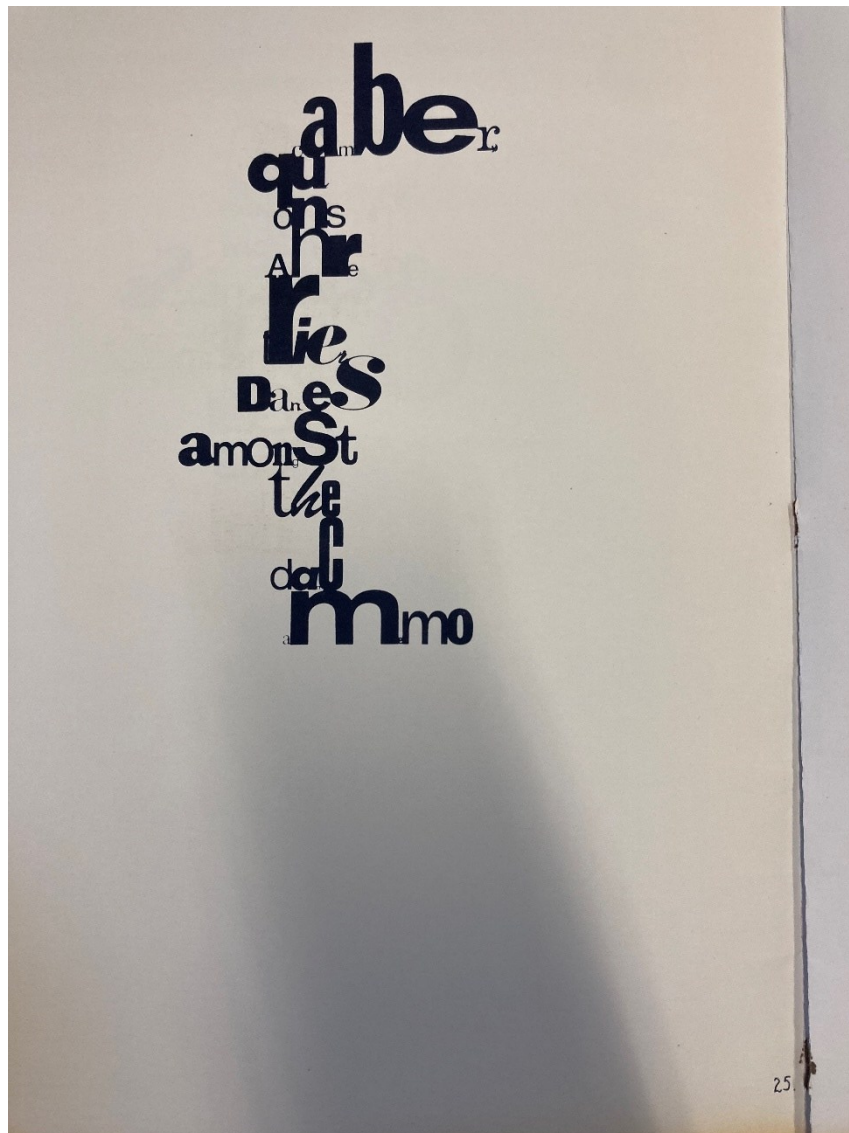
Fonte: CAGE, Sixty-two mesostics Re Merce Cunningham, 1971 (Archivio Stratos Ravenna)

Figura 28 - Mesostic n. 19. [5 di 8]



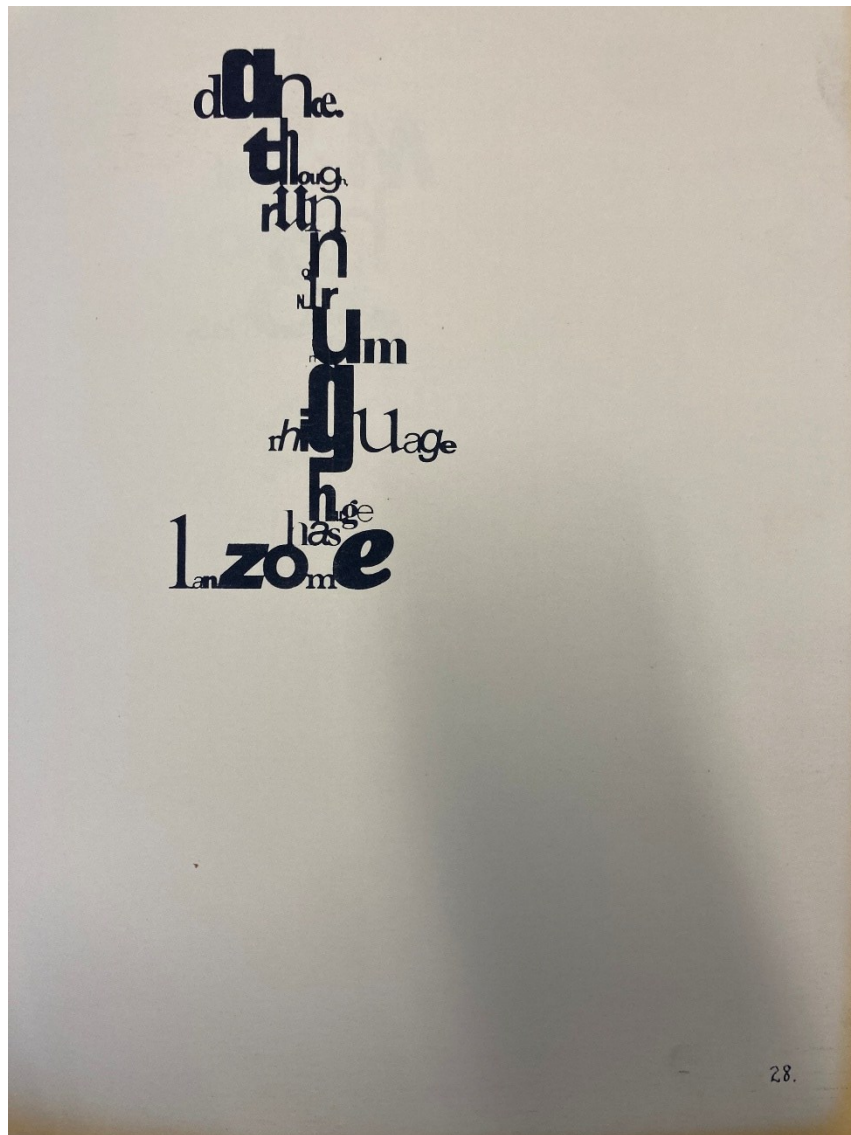
Fonte: CAGE, Sixty-two mesostics Re Merce Cunningham, 1971 (Archivio Stratos Ravenna)

Figura 29 - Mesostic n. 25. [6 di 8]



Fonte: CAGE, Sixty-two mesostics Re Merce Cunningham, 1971 (Archivio Stratos Ravenna)

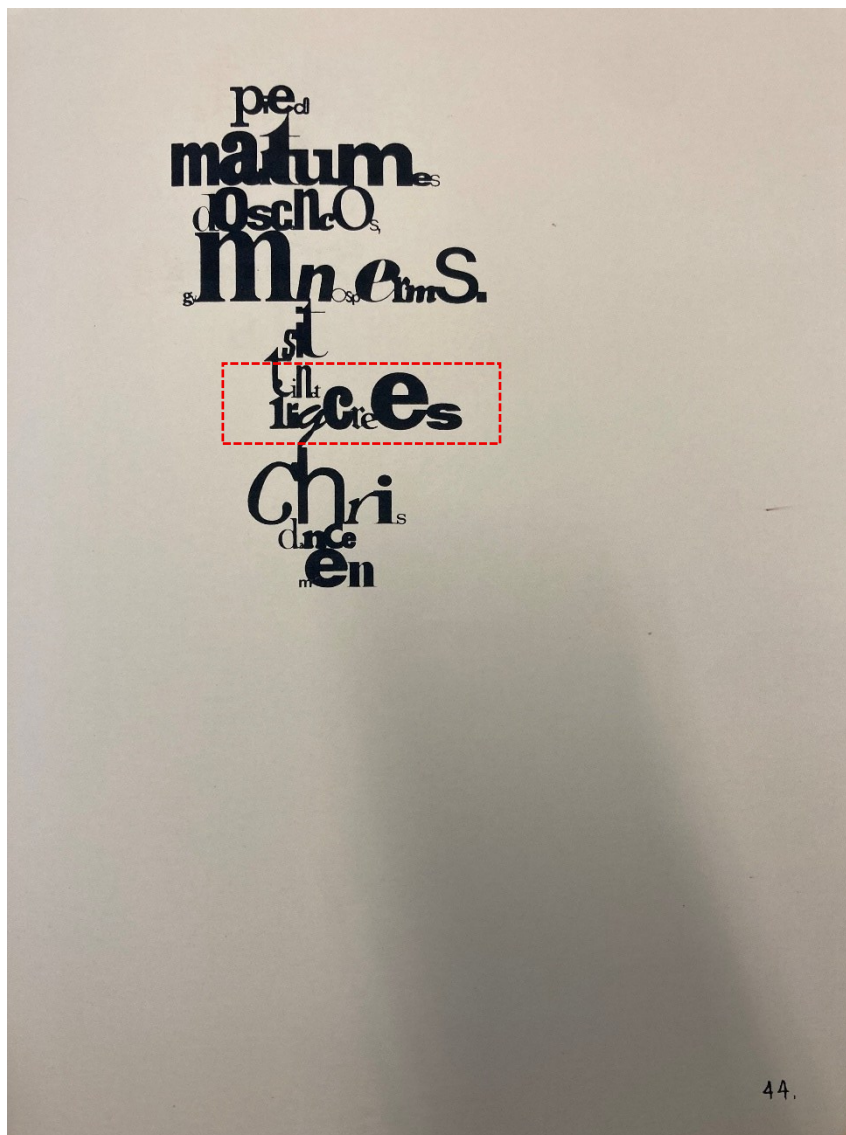
Figura 30 - Mesostic n. 28. [7 di 8]



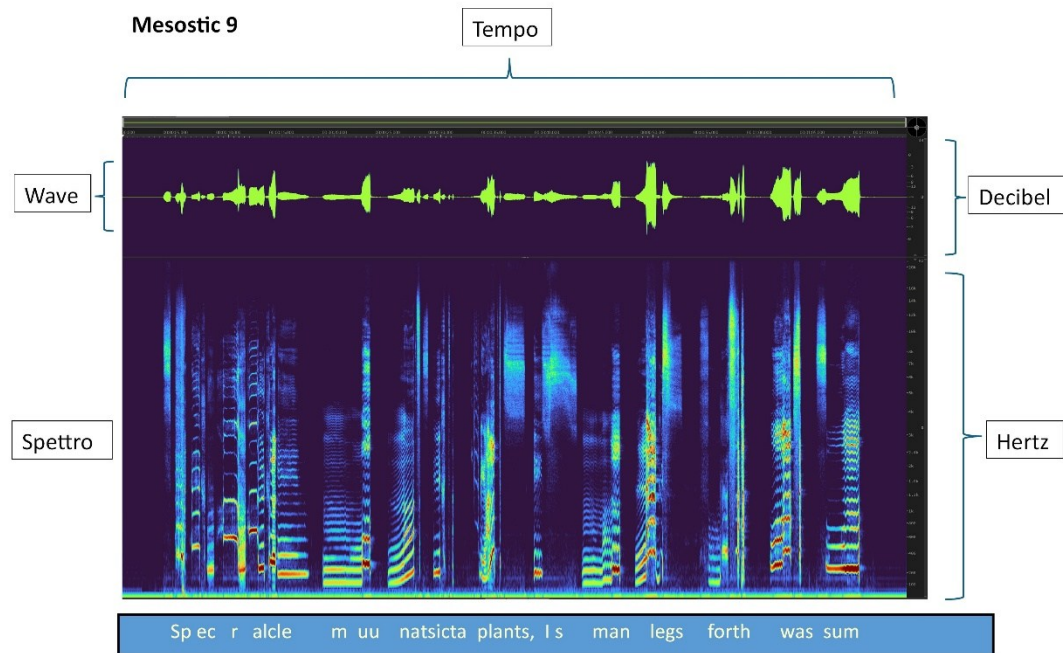
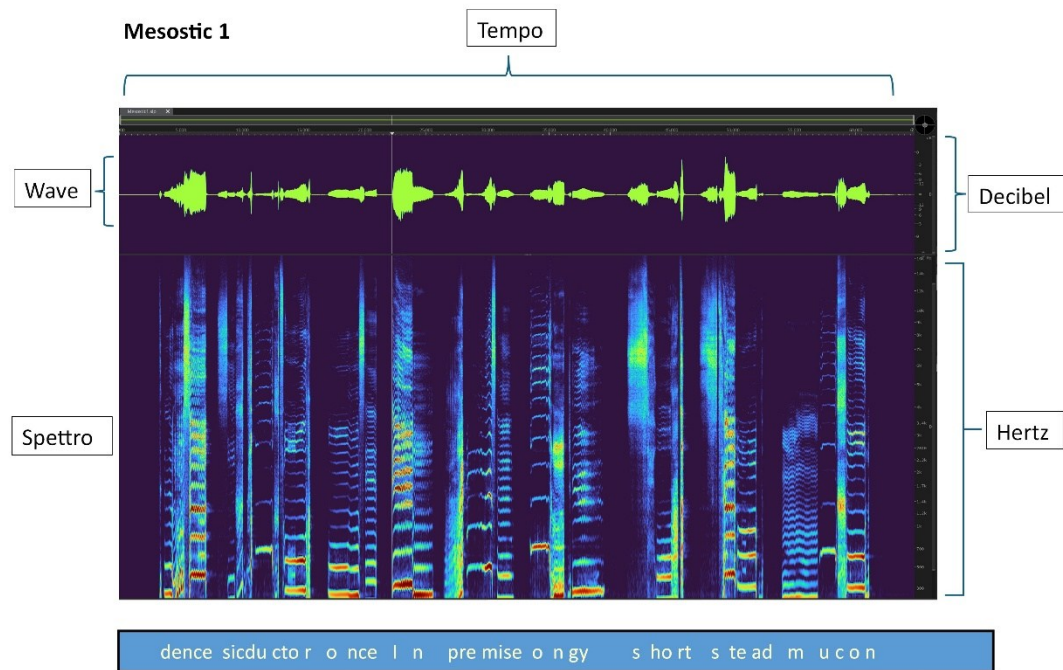
Fonte: CAGE, Sixty-two mesostics Re Merce Cunningham, 1971 (Archivio Stratos Ravenna)

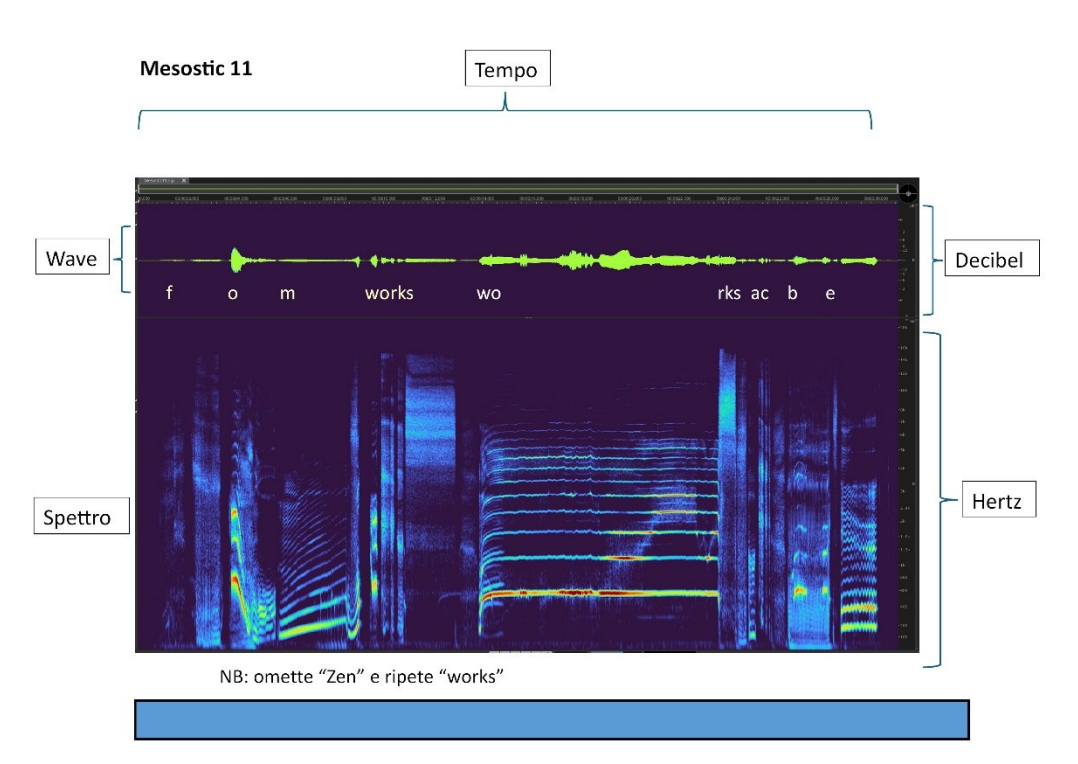
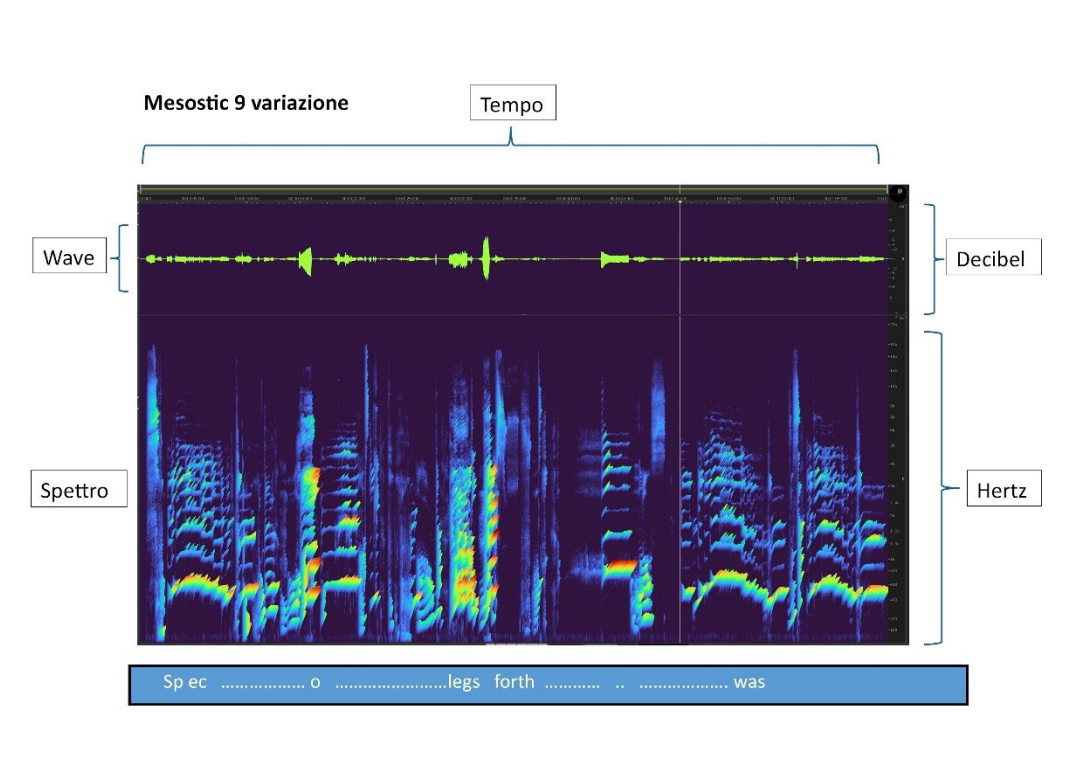
Figura 31 - Mesostic n. 44. [8 di 8]

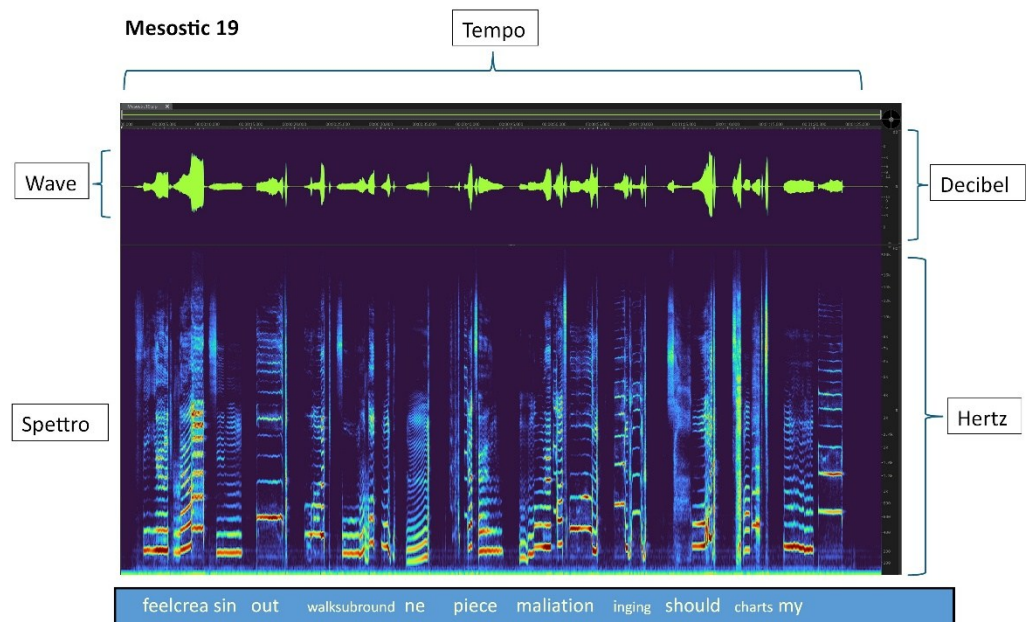
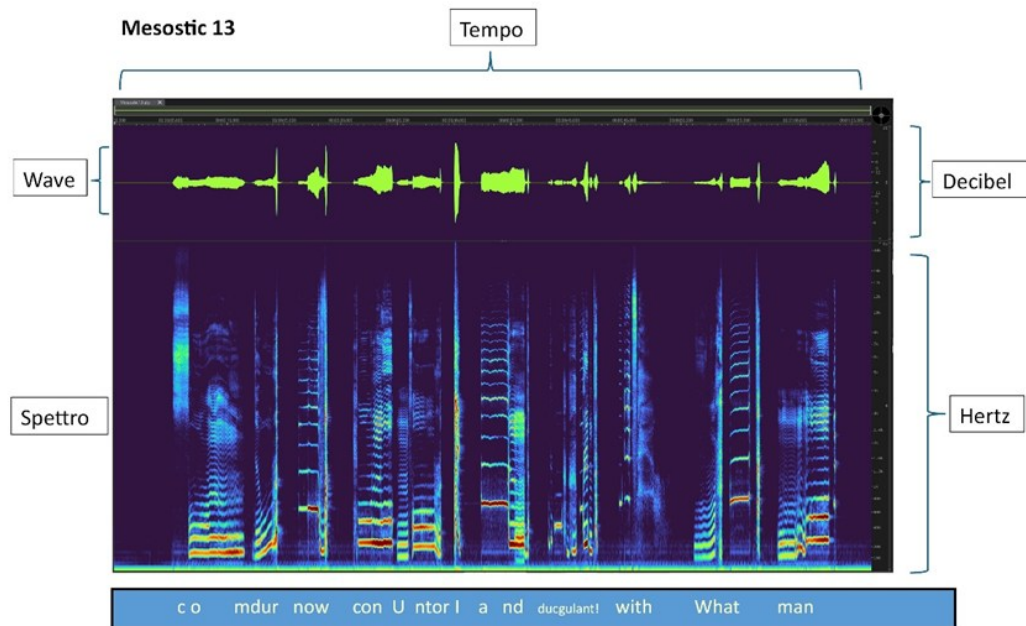
La selezione riquadrata in rosso evidenzia il riferimento all'analisi.

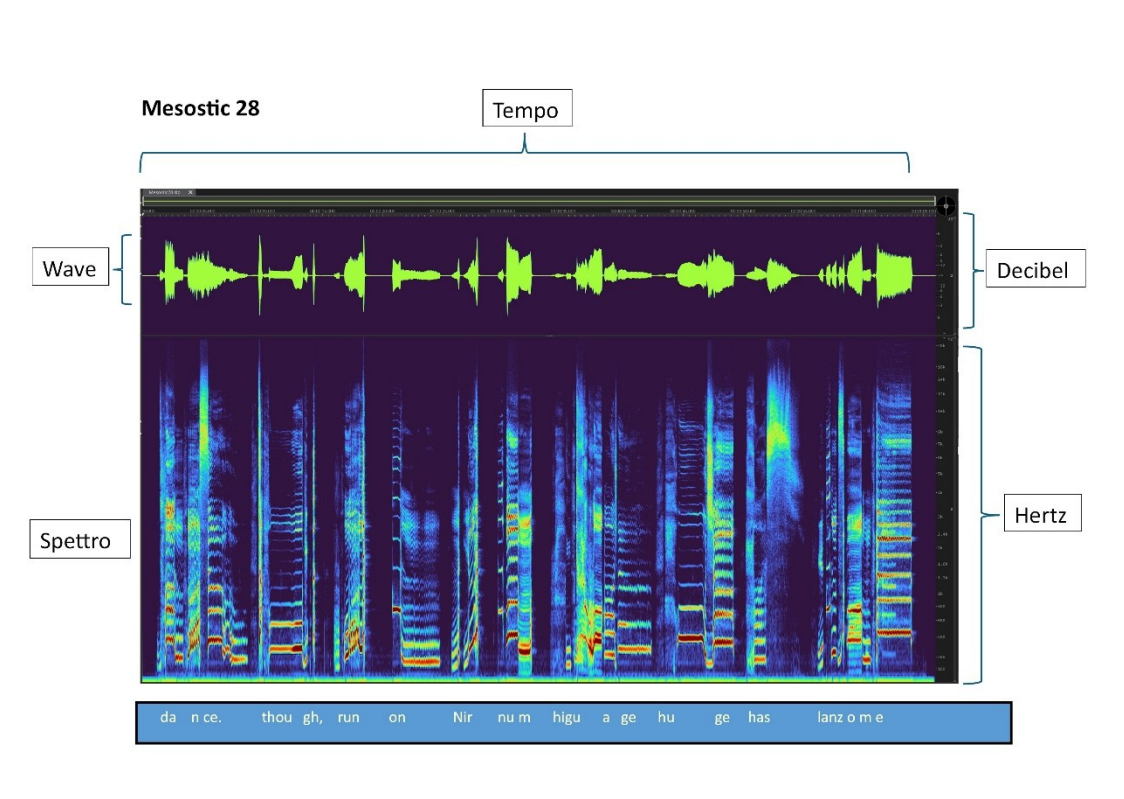
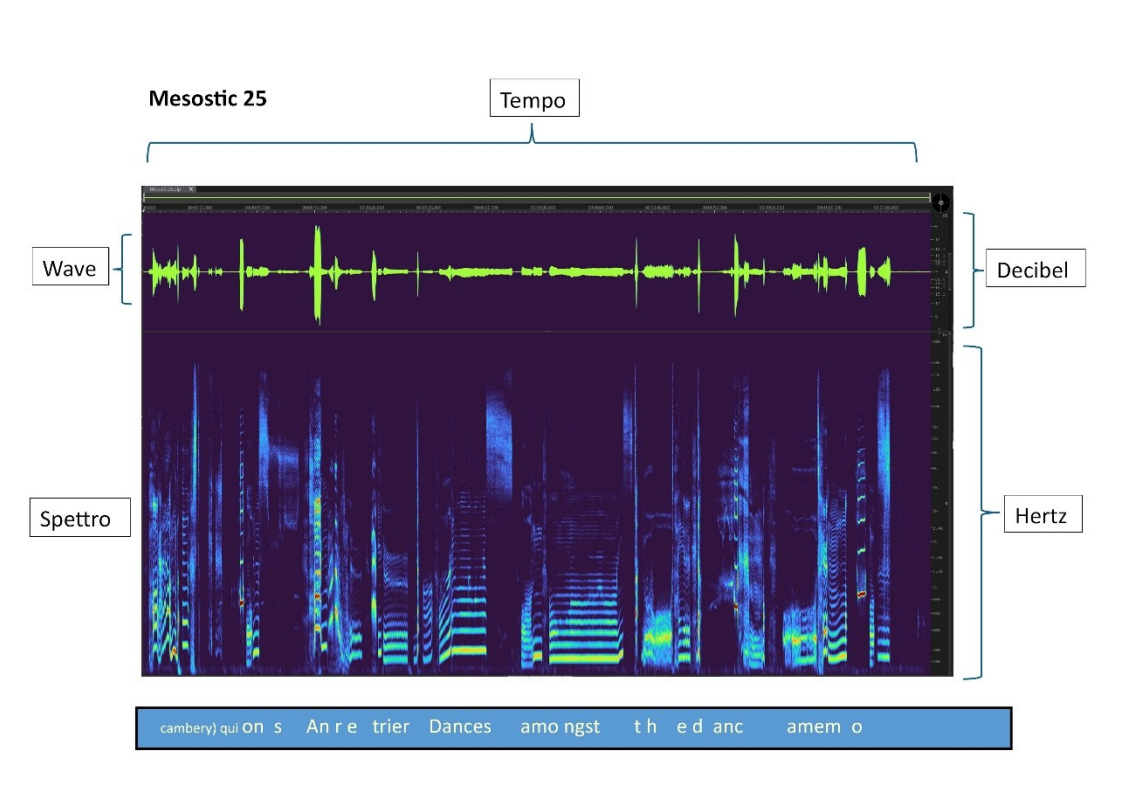


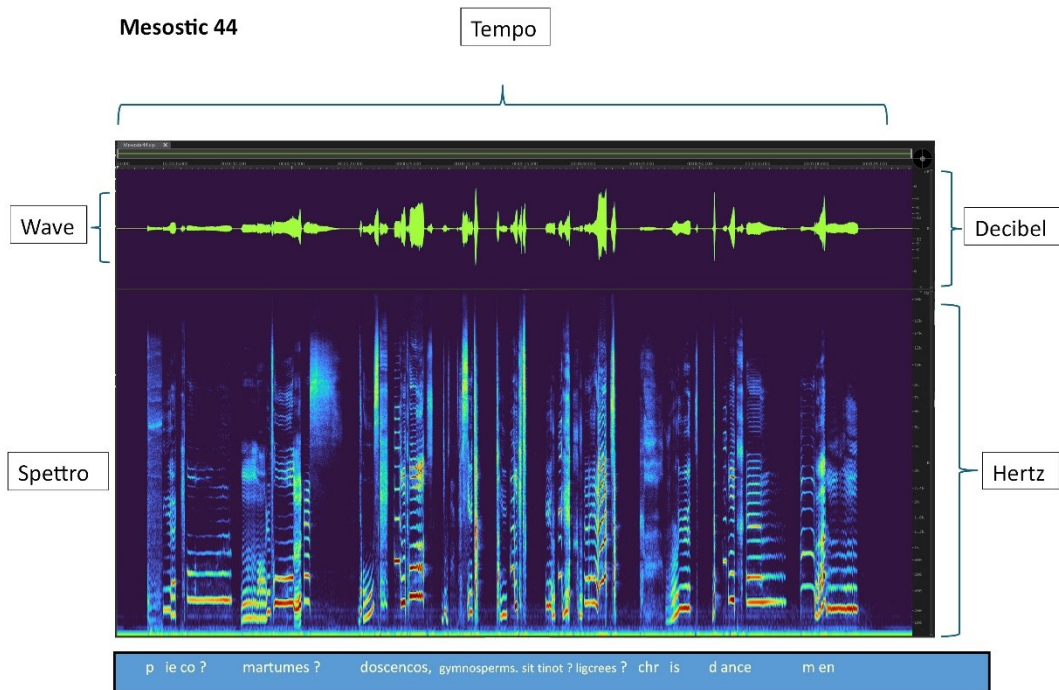
Fonte: CAGE, Sixty-two mesostics Re Merce Cunningham, 1971 (Archivio Stratos Ravenna)











Franco Ferrero, Analisi spettrografica di alcuni vocalizzi di Demetrio Stratos

Oltre che nella produzione della parola e del canto, il sistema fonoarticolatorio può essere utilizzato anche come vero e proprio strumento musicale generatore di particolari “effetti acustici”. Se questi sono strutturati in una metrica musicale, si originano delle forme di canto che potremmo definire “inusuali”.

Demetrio Stratos fu particolarmente abile nel realizzare, essenzialmente con la sola laringe, diversi tipi di tali “effetti acustici” (Ferrero et al., 1980): qui per ragioni di tempo se ne presenteranno solo alcuni, particolarmente indicativi delle capacità di Stratos.

Possiamo distinguere le sue produzioni vocali (che d'ora in poi chiameremo “vocalizzi”) in due classi: quelle realizzate *a corde vocali vibranti* e quelle realizzate *a corde vocali ferme e addotte*, in questo secondo caso parleremo di “fischio laringeo”.

Abbiamo suddiviso la prima classe in quattro sottogruppi di vocalizzi.

1. I *suoni modulati* che sono delle modulazioni di ampiezza e di frequenza di una nota portante, ottenute dal movimento ritmico di un articolatore o della stessa laringe.

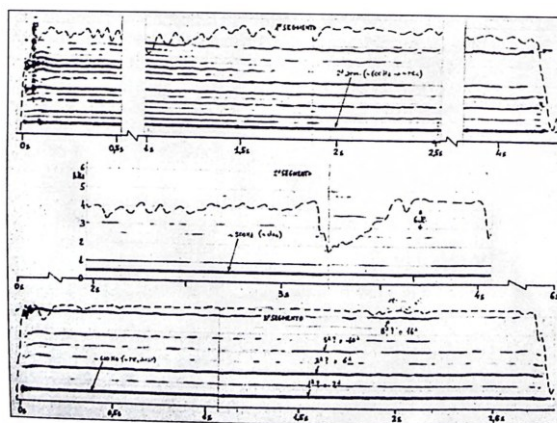


Fig. 1

2. I suoni difonici che sembrano possedere due (o più) altezze distinte e coesistenti. Come esempio la fig. 1 presenta il “vocalizzo n. 20” che è costituito da una fondamentale rigorosamente monotona ripartita su tre segmenti distinti. Nel primo segmento (in alto in figura) la fondamentale è di circa 300 Hz pur se talmente debole da non comparire nel reperto spettrografico. L’armonica nettamente più intensa è la seconda; hanno inoltre buona intensità anche tutte le altre armoniche di ordine pari che, dopo i primi due secondi, sono le uniche a comparire nel reperto spettrografico (ciò vale anche per il secondo e il terzo segmento, rispettivamente al centro e in basso nella figura). L’eliminazione delle armoniche di ordine dispari non può essere dovuta a una azione selettiva del filtro orofaringeo. Deve quindi ipotizzarsi un particolare regime vibratorio delle onde vocali: solamente nel caso in cui la forma del loro ciclo di vibrazione sia del tipo a “sinusoide raddrizzata” può spiegarsi la presenza esclusivamente delle armoniche di ordine pari. Si ha l’impressione di suono doppio (o difonico) per effetto di “ambiguità d’ottava”. I tre segmenti differiscono leggermente fra loro a causa della diversa tessitura armonica e del cambiamento della frequenza fondamentale.

3. I suoni difonici soffio-vibrati che sono dovuti alla produzione contemporanea di un suono sordo (rumore o soffio) e di un suono sonoro; i due suoni si collocano in bande di frequenza nettamente differenziate.

4. I suoni pulsanti per cui l’atteggiamento fonoarticolatorio è il seguente: la laringe è abbassata al massimo, le corde vocali sono rilassate al massimo, il condotto vocale è atteggiato

alla pronuncia della vocale neutra. Si tratta di una modulazione impulsiva di bassissima frequenza del flusso d'aria polmonico.

La seconda classe di vocalizzi, i “fischii laringei”, ha la seguente configurazione produttiva: la cavità orale è completamente spalancata con la lingua appiattita, in una conformazione, cioè, a cono; la laringe è innalzata e la pressione sottoglottica è elevata; la costrizione glottica è accentuata con le corde vocali molto tese, allungate e assottigliate, fortemente affrontate e non vibranti. Anche in questo caso abbiamo potuto distinguere quattro sottogruppi di vocalizzi.

1. I suoni tenuti che hanno la caratteristica di avere una singola fondamentale di frequenza molto elevata e quasi costante.

2. I suoni modulati che presentano modulazioni di ampiezza e di frequenza (tipo “vibrato”) della nota fischianti portante, dovute a piccole oscillazioni sull'asse verticale della laringe.

Come esempio la fig. 2 presenta quattro segmenti del “vocalizzo n. 4” la cui durata totale è di 14 s.

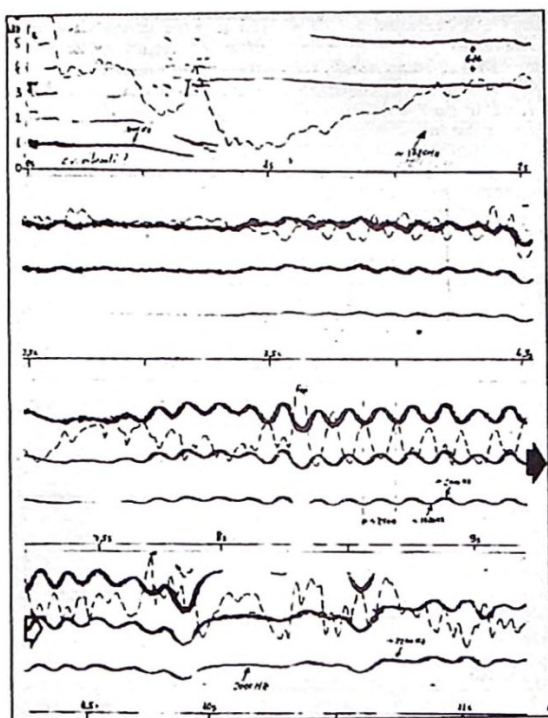


Fig. 2

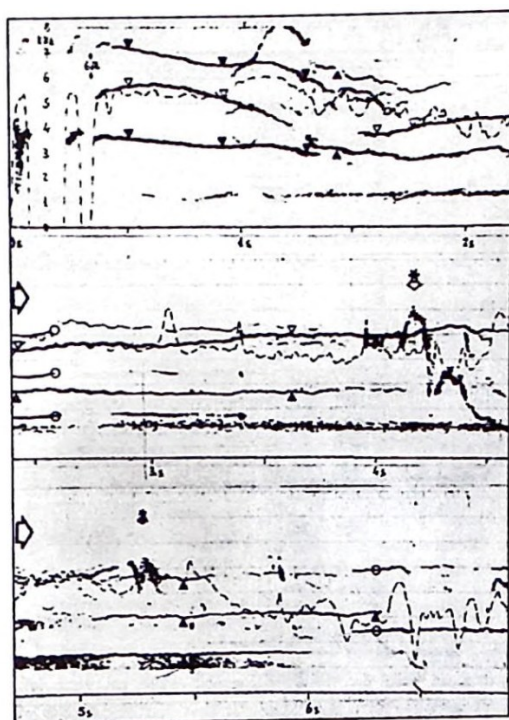


Fig. 3

All'inizio (segmento superiore) vi è una fase d'impostazione sonora con le corde vocali vibranti a circa 1000 Hz. Intorno al primo secondo tale sonorità cessa e si instaura un fischio a 1720 Hz con pre-senza di seconda e terza armonica. Il fischio rimane monotono fino oltre i tre secondi (secondo segmento): quindi si instaura un vibrato di frequenza in opposizione di fase ad un vibrato di intensità. Questa situazione assume grande rilevanza praticamente dall'ottavo secondo alla fine. Verso il nono secondo (terzo segmento) il vibrato di frequenza è di circa 8 Hz e oscilla fra 1720 e 2000 Hz. Dopo il decimo secondo (segmento inferiore) il vibrato diviene irregolare e la nota si porta a valori variabili fra i 2000 e i 2300 Hz.

3. I suoni bitonali che sono dei suoni difonici aventi come costituenti suoni quasi-puri e disarmonici fra loro. Poiché si tratta di fischii laringei, si deve supporre l'esistenza di due (o più) sorgenti fischianti a livello di vere e false corde e anche distribuite sulla lunghezza delle stesse corde vocali vere. Come esempio in fig. 3 si riporta il “vocalizzo n. 18”. Al suo attacco compaiono subito due note fischiate disarmoniche: l'una di frequenza 3700 Hz circa e residuo di seconda armonica (triangoli pieni) e l'altra come suono puro con frequenza oltre i 5000 Hz (triangolo vuoto). La frequenza delle due note è decrescente e dopo una fase di transizione, dopo il primo secondo, esse sussistono, entrambe come suono puro, accompagnate da un soffio che si colloca sui 1300 Hz.

A cavallo dei due secondi e mezzo compare un terzo fischio a circa 1700 Hz con residuo di seconda e terza armonica (cerchi vuoti). In questa fase, se si esclude il soffio, il suono è “tritonale”. Verso il quarto secondo la nota fischiata inferiore progressivamente scompare. Alla nota superstite si sovrappone una sorta di “cinguettio” (asterisco) che dopo i quattro secondi e mezzo si stabilizza in un fischio di circa 1500 Hz. Dopo il quinto secondo è presente essenzialmente solo questo fischio con residuo di seconda e terza armonica e con un fischio soffiato-modulato (a canto d’uccello) fra i 4000 e i 5000 Hz (asterisco). Alla fine, subentra un unico fischio (con residuo di seconda armonica) di frequenza circa 2500 Hz. Un altro esempio interessante è il “vocalizzo n. 6”, lungo circa 23 s, di cui tre segmenti sono riportati in fig. 4.

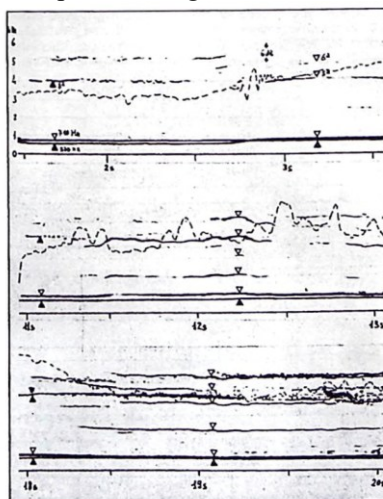


Fig. 4

Esso è giuocato su due fondamentali disarmoniche comprese nella fascia 600-1000 Hz, con contributi episodici di armoniche di alta frequenza. Fra il primo e il terzo secondo la prima nota è di circa 570 Hz con residuo di settima armonica (circa 4000 Hz) e la seconda nota è di circa 710 Hz. Dopo un istante di unificazione delle due note, fra il terzo e il quarto secondo, solo la seconda nota ha residuo di quinta (4100 Hz) e sesta (4920 Hz) armonica. Tali residui di armoniche superiori sono riscon-trabili anche nei successivi segmenti presentati. L’effetto risultante è di un suono “doppiamente bitonale” in quanto vi è un suono bitonale di bassa frequenza dovuto alle due fondamentali disarmoniche cui si sovrappone un suono bitonale di alta frequenza dovuto al residuo di armoniche superiori nella fascia 4000-5000 Hz.

4. I suoni bitonali pulsanti in cui vi è un’azione modulante di apertura e chiusura delle false corde in presenza di secreto mucillaginoso. Un esempio è il “vocalizzo n. 5” riportato in fig. 5 come spettrogramma a banda larga per meglio evidenziare la modulazione a impulsi.

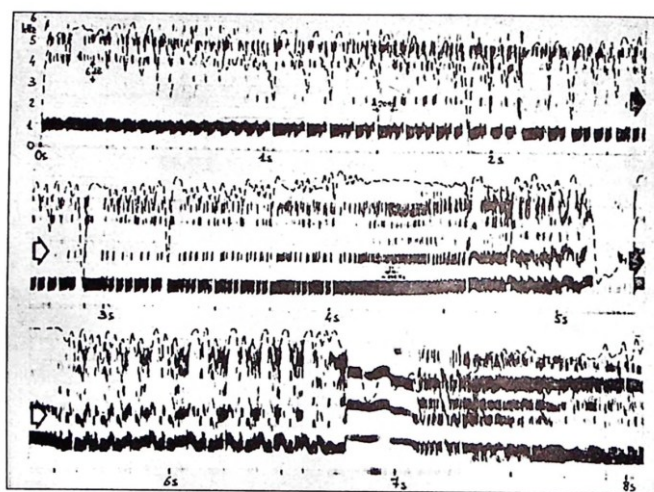
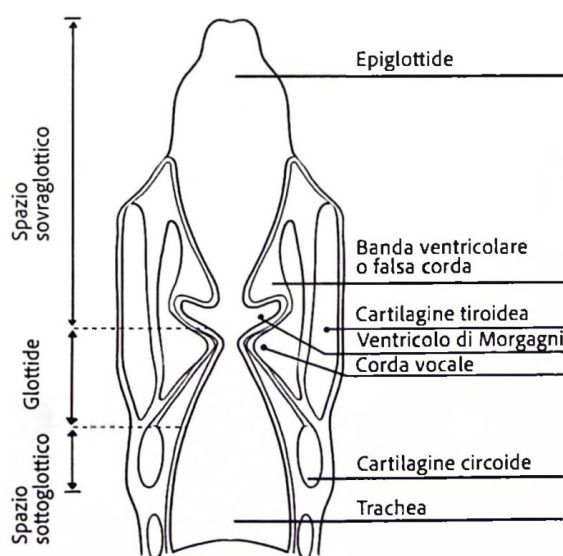


Fig. 5

Dopo una fase iniziale, si instaura un suono pulsante (a bassa frequenza) con energia circa sui 1000, 2500, 4000 e 4500-5000 Hz. La bitonalità è data essenzialmente dalla coesistenza delle bande più intense a 1000 e a 4500-5000 Hz. La sensazione di suono gorgheggiato è molto netta in quanto la frequenza di pulsazione è generalmente molto bassa, mediamente 20 Hz. Dopo il quarto secondo la frequenza del gorgheggio aumenta sensibilmente per poi riportarsi, dopo il quinto secondo, ai valori precedenti; in questo intervallo assume importanza anche la banda centrata a 2500 Hz. Sia l'impressione uditiva che la configurazione spettrale ricordano molto un canto d'uccello.

Figura 32 - Sezione frontale della laringe.



Fonte: (FUSSI, GALEANO e CAVAZZUTI 2024, 183)