



TEATRO DELLE ALBE E IRAA THEATRE: LA RELAZIONE CORPO/VOCE E L'AMPLIFICAZIONE IN SCENA

Alessandra Borgosano

ABSTRACT. This paper aims to analyze the relationship between the Voice and the microphone, in relation to the various modalities used, based on the dramatic and performative outcome that needs to be achieved.

The analysis will consider the microphone as a physical object, in relation to the scene and the evocative power of the microphone itself. The article will examine two specific case studies: the experiences of Ermanna Montanari and Roberta Bosetti. In both cases, the microphone is used as a kind of magnifying glass, but there is more to that.

In the first case, Ermanna Montanari (Teatro delle Albe) creates her sound dramaturgies by highlighting the imperceptible sounds that are emitted unconsciously: such as tongue movements, aspirated or glottal attacks, and all those elements that are part of the "grain of the voice" (R. Barthes).

Moreover, Montanari uses the microphone as a symbol, and this is evident in the staging of "The Miser" (2010, directed by Marco Martinelli and Ermanna Montanari). In this show all the characters desire the sceptre of power: the microphone that amplifies "the voice of the master".

With reference to Roberta Bosetti (Cuocolo-Bosetti), it is interesting how the microphone allows her to create an intimate relationship with the audience, as she herself stated.

From her point of view, the microphone represents a way to convey Bosetti's voice directly to the listener's ear.

PAROLE CHIAVE: voce- microfono- amplificazione- oggetto- vettore- medium



'oggetto microfono, spesso associato a contesti performativi specifici e formalizzati, come spettacoli teatrali

o concerti, evoca nel pubblico una gamma variegata di reazioni emotive e cognitive. La sua immagine iconica, profondamente radicata nell'immaginario collettivo, può suscitare sensazioni di ansia, eccitazione o nostalgia. Tuttavia, questa percezione limitata del microfono come strumento esclusivamente legato alle performance pubbliche rischia di nascondere la pervasiva presenza nella nostra quotidianità.

Infatti, l'avvento delle tecnologie digitali ha reso l'interazione con i microfoni un'esperienza sempre più familiare. Dalle semplici chiamate telefoniche ai comandi vocali rivolti agli assistenti virtuali, l'amplificazione della voce tramite microfono è diventata una pratica quotidiana, spesso data per scontata. In questo senso, il microfono si è trasformato da oggetto scenico e per la scena a interfaccia 'invisibile' tra l'individuo e il mondo digitale.

La diffusa familiarità con cui utilizziamo i microfoni nella quotidianità non attenua, anzi, potenzia il loro carico simbolico ed evocativo e la loro capacità di influenzare la nostra percezione della realtà. La compresenza di esperienze personali e collettive legate a questo strumento genera un intricato reticolo di significati e associazioni che si attivano ogni volta che interagiamo con esso. Catturando e amplificando la voce, il microfono innesca un processo di mediazione che, a seconda del contesto e delle modalità di ascolto, modifica profondamente la nostra percezione di noi stessi e degli altri. L'esperienza di ascoltare la propria voce amplificata, in particolare, può generare un'alterazione della propriocezione e un ripensamento dei rapporti interpersonali. Questa apparente contraddizione – la familiarità che genera estraneità – evidenzia la complessità del nostro rapporto con la tecnologia

e con la nostra stessa identità. Ascoltare la propria voce amplificata può generare esperienze sensoriali e percettive inedite, modificando la nostra propriocezione e il modo in cui ci relazioniamo con gli altri. Perché ascoltare la nostra voce ci 'stranisce'?

Quando noi parliamo, emettiamo suoni, abbiamo un tipo di ascolto di noi stessi diverso da chi ci percepisce dall'esterno, e nel momento in cui ascoltiamo la nostra voce registrata, è come se ci ascoltassimo "da fuori". La voce è nello stesso momento sia "dentro" che "fuori". Ri-ascoltandoci ci ri-conosciamo, ci sorprendiamo del nostro esserci, come se riascoltandoci riuscissimo a vederci.

La voce è parte integrante della nostra identità. Attraverso la voce e attraverso il corpo, in tutte le pure imperfezioni, ci si racconta. La voce è suono, energia, vibrazione. Da un punto di vista strettamente fisiologico la voce si emette attraverso la vibrazione delle corde vocali, questa stessa vibrazione rimbalza all'interno delle pareti muscolari e ossee (le risonanze) e si trasforma –appunto- in suono.

Nell'emissione vocale, tutto il corpo comincia a vibrare grazie all'appoggio della laringe sulla colonna cervicale. È questa che letteralmente «canta» e mette il corpo in risonanza, così da ottenere l'emissione di un suono come se provenisse da ogni punto del corpo, e non solo dalla bocca, che ne è la sua principale cavità. È qui che la voce, come afferma Franco Fussi, si fa comportamento: «La voce è qualcosa che facciamo, non che abbiamo». Se la facciamo, non è esattamente lì, viene ad essere, per così dire, emergendo da una connessione con la trama di fondo, quella che abbiamo definito sonora e che in queste pagine costituisce il continuum da cui la voce affiora¹.

Un respiro che si fa voce, si fa corpo. Voce è corpo, e come questa voce si fa parola?

La voce viene prima della parola [. . .] La voce, in origine, è il luogo nel quale comincia a vibrare

¹ Pitozzi E., "Neuma. Quattro diversi modi di comporre in voce", da Quaderno Malagola, Prima Voce / Quel poco che abbiamo inteso, Sigaretten Edizioni Grafiche /Collana Malagola).

l'intelligenza dell'universo. È suono, e quindi materia, ma materia sottilissima che si confonde con lo spirito. Costituisce nell'inconscio umano una forza originaria, primordiale².

Prima delle parole, del logos (λόγος), vive la phoné (φωνή)³, vi è uno scarto tra suono che esprime una necessità, un desiderio e parola che esprime un pensiero. La voce è soffio, che diventa materia, che diventa parola.

La parola è azione ovvero fiato, respiro cioè vita. Importante in questo caso citare una frase pronunciata da Gertrude, madre di Amleto nell'omonima opera di William Shakespeare: «Se le parole sono fiato e fiato è vita, io non ho più vita per dar fiato alle parole che mi hai detto»⁴.

Bisogna dunque distinguere la vocalità dall'oralità: Paul Zumthor definisce "oralità" il funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio mentre "vocalità" è l'insieme di valori che le sono propri, a prescindere dal linguaggio.

La voce costituisce nell'inconscio umano, una forza archetipa: è un'immagine primordiale e dotata di un potente dinamismo creatore, la quale prede termina più o meno per ciascuno di noi una configurazione mentale, affettiva, se non un modo di pensare simbolico. Di qui la sua notevole capacità di generare miti e di prestarsi a significazioni religiose [. . .] le emozioni molto intense suscitano l'emissione della voce, non necessariamente del linguaggio: il grido inarticolato, il gemito puro, il vocalizzo senza parole ne sono le espressioni più naturale⁵.

Ecco che si rivela la voce come gesto, come suono, come azione, come necessità⁶.

La voce non dipende dal linguaggio parlato, e non esiste una voce uguale a un'altra: Si provi a immaginare due persone che dicono la stessa identica frase, anche se le parole sono identiche (e anche

l'intenzione) sicuramente verranno percepite in maniera diversa.

Come scrive Adriana Cavarero parlando del 'Re' di Italo Calvino:

Scoprire l'unicità di ogni essere umano, così come essa viene manifestata dall'unicità della voce. Anzi, scoprire molto di più: perché «la voce potrebbe essere l'equivalente di quanto la persona ha di più nascosto e di più vero», una sorta di nucleo invisibile ma immediatamente percepibile dell'unicità [. . .] La voce non maschera, smaschera piuttosto la parola che la maschera. La parola può dire tutto il suo contrario. La voce, qualsiasi cosa dica, comunica invece, prima di tutto e sempre, una sola cosa: l'unicità di chi la emette⁷.

Attraverso la voce si è 'identificati': Si prenda brevemente in analisi la scena del balcone all'interno del testo shakespeariano: la voce è l'elemento centrale, nella penombra, Giulietta riconosce la voce di Romeo; in questo caso dunque la voce dona un'immagine ben precisa ovvero il corpo e la 'presenza' di chi la emette. Giulietta lo «identifica dal timbro della sua voce, ossia dalle parole che ode senza poter vedere»⁸. La voce al di là del nome, al di là delle parole. Il nome non è carne, la voce lo è⁹.

Godere l'ascolto della «vibrazione di una gola di carne»¹⁰, viva e corporea, unica e irripetibile. Farsi tramite liberando la voce, è come rivelarsi pur rimanendo tra sfumature di mistero. Tornando all'oggetto in questione: come il microfono può 'amplificare' tutto questo?

Le origini del microfono sono profondamente radicate nel desiderio umano di rendere visibile e tangibile il suono. Ben prima di essere utilizzato per amplificare la voce e facilitare la comunicazione, il microfono è nato con l'ambizione di "catturare" le vibrazioni sonore e trasformarle in

2 Bologna 2022.

3 Pitozzi 2017.

4 Shakespeare 2017.

5 Bologna 2022.

6 Necessità che può essere intesa anche come emergenza di connessione con l'altro da sé e con altre realtà; vi è anche un bisogno di conoscere sé stesso attraverso la voce/corpo. Si pensi ai neonati: comunicano le loro necessità attraverso la loro voce, senza l'utilizzo delle parole.

7 Cavarero 2022.

8 Derrida 2008.

9 Cavarero 2022..

10 *Ibidem*.

tracce visibili, utilizzando il fonautografo¹¹.

Dalla visualizzazione del suono alla comunicazione telefonica, passando per la registrazione e la riproduzione, la storia del microfono è una storia di evoluzione tecnologica e di crescente interesse per la cattura e la manipolazione del suono. Se oggi il microfono è diventato uno strumento indispensabile per la comunicazione e l'espressione artistica, le sue radici affondano in un passato in cui la sua funzione principale era quella di rendere visibile l'invisibile, di trasformare le vibrazioni sonore in tracce tangibili e durature. Già nell'antica Grecia, i teatri venivano costruiti in modo da sfruttare le condizioni ambientali per amplificare la voce degli attori. La scelta di posizionare i teatri in prossimità del mare, ad esempio, permetteva di utilizzare la brezza marina per proiettare la voce verso la platea. Inoltre, gli attori indossavano maschere che, oltre a rappresentare il personaggio, contribuivano ad amplificare la voce e a renderla più espressiva.

Come rivelato dagli storici del teatro, i greci attribuivano grande importanza alla voce nella recitazione, giudicando gli attori in base alla loro capacità di adattare la voce alle diverse emozioni. La recitazione aveva quindi un carattere fortemente declamatorio, e l'amplificazione della voce era un elemento fondamentale per raggiungere un pubblico vasto e trasmettere le emozioni in modo efficace¹².

Il desiderio di 'amplificare' la voce è un tratto distintivo della natura umana che affonda le sue radici nel passato più remoto¹³.

Dall'invenzione del fonografo, che per la prima volta consentiva di visualizzare le onde sonore e di 'vedere' la voce, al moderno microfono digitale, l'evoluzione tecnologica ha permesso di affinare sempre più le tecniche di cattura e manipolazione del suono. Il microfono rappresenta l'apice di un lungo percorso di ricerca e sviluppo, unendo la sofisticatezza tecnologica alla nostra innata capacità di comunicare attraverso la voce.

Il microfono, oltre alla sua funzione di amplificazione, è un elemento scenico a tutti gli effetti. La sua presenza sulla scena, la sua manipolazione da parte degli attori e le sue interazioni con gli altri elementi contribuiscono a creare un universo simbolico e a definire le dinamiche relazionali tra i personaggi e/o le figure. Il microfono può assumere diverse valenze, da quella di prolungamento del corpo a quella di oggetto di potere o desiderio, influenzando profondamente la percezione dello spettatore. In particolare, attraverso l'analisi di uno dei casi studio trattati nel presente lavoro, ci soffermeremo su come la materialità e la posizione dell'oggetto microfono possano contribuire a costruire il significato complessivo della performance.

È proprio questa complessità che rende il microfono un elemento affascinante e ricco di potenzialità nell'ambito delle arti performative. L'analisi del suo ruolo può aiutarci a comprendere come la tecnologia influenzi la nostra percezione della voce, del corpo e della relazione con gli altri. Il microfono, infatti, non è solo uno strumento di amplificazione, ma diventa un vero e proprio 'mediatore' tra l'attore

¹¹ Inventato nel XIX secolo, questo dispositivo incideva le onde sonore su un supporto cartaceo, creando una sorta di "impronta digitale" del suono stesso. La scoperta, all'inizio del XXI secolo, di una registrazione fonografica risalente al 1860 ha svelato l'antichità e la complessità di questa ricerca. La registrazione di pochi secondi di una celebre canzone popolare, trasformata in suono grazie a sofisticate tecniche di digitalizzazione, testimonia l'ambizione degli scienziati dell'epoca di rendere permanente e condivisibile l'esperienza sonora. Cfr. Zinno 2023.

¹² Brockett 2016.

¹³ L'interesse per l'acustica e la propagazione del suono non si è mai esaurito nel corso dei secoli. Architetti come Vitruvio, nel mondo romano, si sono occupati di studiare le proprietà acustiche degli edifici e di individuare soluzioni per migliorare l'udibilità della parola e creare atmosfere sonore coinvolgenti. Anche filosofi come Aristotele hanno dedicato attenzione ai fenomeni acustici, analizzando le proprietà dei materiali e le leggi della propagazione del suono, ponendo le basi per la comprensione dei fenomeni sonori e del loro impatto sulla percezione dello spazio, e ancora Antonio Galli di Bibiena che, nel suo trattato (scriveva dell'inaugurazione del Nuovo Teatro di Bologna nel 1763), sottolineava l'importanza di garantire una perfetta visibilità e udibilità in ogni punto della sala, richiamandosi all'esperienza dei teatri antichi e alla figura di Vitruvio. L'obiettivo era creare un'esperienza sonora coinvolgente, dove il suono si diffondesse in modo omogeneo e dove gli spettatori potessero percepire chiaramente le voci degli attori, anche in assenza di amplificazione artificiale, creando così un'atmosfera di mistero e suggestione.

e il pubblico, un oggetto che può creare effetti drammaturgici ed evocare emozioni intense. Attraverso la modulazione del suono, la creazione di eco e riverberi e la sperimentazione con diverse tecniche di registrazione, il microfono può trasformare la voce in un'esperienza sensoriale multidimensionale, offrendo al pubblico nuove prospettive e nuove possibilità di interpretazione.

Un suono sapientemente manipolato può letteralmente plasmare l'architettura di uno spazio, agendo sulle nostre emozioni e sul nostro corpo in modi sorprendenti.

Il corpo umano (come l'acqua) percepisce le vibrazioni, le frequenze. Vibrazioni che si propagano attraverso un mezzo, l'aria, la stessa aria che respiriamo, il 'fiato' di cui necessitiamo per emettere suoni. Per percepire queste vibrazioni, ci affidiamo all'orecchio, un organo biologico straordinariamente sofisticato. L'orecchio è, in sostanza, un trasduttore naturale: converte le onde sonore in impulsi elettrici che vengono inviati al cervello, dove vengono interpretati come suoni.

Il microfono, come l'orecchio, è un trasduttore. Quando un'onda sonora colpisce il diaframma (non a caso si chiama così) di un microfono, questo vibra, generando un segnale elettrico che è una replica dell'onda sonora originale. Questo segnale elettrico può quindi essere amplificato, registrato o manipolato in innumerevoli modi. Il suono, spesso considerato un mero evento fisico, è in realtà un fenomeno complesso che coinvolge una serie di processi, dal meccanico al chimico, fino alla percezione soggettiva.

Sia l'orecchio che il microfono sono estremamente sensibili alle variazioni di pressione dell'aria causate dalle onde sonore.

Entrambi questi sistemi, biologico e tecnologico, convertono le vibrazioni meccaniche in segnali elettrici o neurali, permettendoci di percepire e interpretare il mondo acustico. Questa convergenza sot-

tolinea il ruolo centrale del suono nell'esperienza umana, influenzando in modo significativo le nostre emozioni, percezioni e interazioni sociali.

La tridimensionalità del suono, caratterizzata dalla propagazione delle onde sonore nello spazio, trova una precisa corrispondenza nella capacità sia dell'orecchio che del microfono di localizzare la sorgente sonora. La sensibilità direzionale, intrinseca in entrambi i sistemi, è determinata da fattori fisici e geometrici che consentono di intercettare le differenze riferite alla provenienza di un suono. Questa caratteristica è fondamentale per la costruzione di una rappresentazione spaziale coerente del mondo acustico.

L'analisi comparativa tra orecchio e microfono evidenzia l'esistenza di un continuum funzionale che unisce la percezione biologica e la riproduzione tecnologica del suono. Questa affinità profonda ci permette di apprezzare la complessità del fenomeno acustico e di comprendere il ruolo centrale che il suono svolge nella nostra esperienza umana.

1.VOCE NUDA E VOCE AMPLIFICATA

L'introduzione del microfono nel teatro ha scatenato un acceso dibattito sulla natura stessa della performance. Mentre alcuni attori, come Gabriele Lavia, temono una perdita di autenticità e immediatezza, altri ne celebrano le potenzialità espressive.

Lavia, in particolare, esprime preoccupazione per quelle «“pallette” vicino alla bocca¹⁴» e per la disgiunzione tra corpo e voce, sostenendo che il microfono “rubi” all'attore la sua voce ‘naturale’, alterando profondamente l'unità fisica della performance. Questa separazione, secondo Lavia, porterebbe alla morte del teatro tradizionale, ritiene infatti che «la voce non è più quella dell'attore ma quella dell'alto-parlante rubata, dal microfono, all'attore. L'unità fisica (nel senso della *physis* greca) corpo-voce viene spezzata. L'attore non c'è più. Il teatro è morto¹⁵».

¹⁴ Lavia 2015.

¹⁵ *Ibid.*

COSA SI INTENDE PER 'VOCE NATURALE'?

Il concetto di 'voce naturale' nel teatro è spesso ambiguo. Sebbene si possa intendere come la voce pura, priva di artifici tecnici, l'atto stesso di proiettare la voce per essere percepita da un pubblico implica una certa elaborazione. L'interprete, infatti, deve adattare la propria emissione sonora alle esigenze dello spazio scenico, modulando l'intensità e l'intonazione. La declamazione, in particolare, rappresenta un'ulteriore elaborazione della voce, che ne altera il timbro e il ritmo, allontanandola da una spontaneità più immediata. L'uso del microfono, al contrario, pur introducendo un elemento artificiale, può paradossalmente rivelare sfumature più intime della voce, consentendo un'analisi più fine delle sue caratteristiche, esso può raccogliere ogni caratteristica e rendere maggiormente tangibile il corpo della voce, il movimento fisico; dunque, attraverso il microfono è possibile percepire una «dimensione microscopica dell'ascolto»¹⁶: il suono della saliva tra la lingua e i denti, suoni minimi gutturali, micro respiri, tutti quei suoni che sono parte integrante della voce che spesso vengono 'visti' come 'refusi' da eliminare, ma sono proprio quelle sfumature e quelle "sporature" che possono farsi drammaturgia, (e quindi anche azioni vere e proprie) permettendo a chi ascolta di percepire ed entrare dentro alla 'grana' della voce, che riguarda «la materialità del corpo che sgorga dalla gola, là dove si forgia il metallo fonico»¹⁷. La voce come snodo tra corpo e parola.

D'altro canto, la necessità di declamare imponeva una serie di adattamenti vocali che potevano in qualche modo 'vestire' la voce, sacrificando in parte la spontaneità espressiva. Quel modo di 'portare' la voce con l'obiettivo di essere intelleggibili anche per chi sedeva nelle ultime file all'interno dei teatri, apportava sicuramente delle modifiche nell'impostazione e nell'emissione dell'attrice/dell'attore in scena. Un tutt'altro modo di vivere e percepire la scena da entrambe le parti.

Vi sono artiste e artisti che vedono nel microfono non solo un mero amplificatore, ma anche uno strumento di indagine e di rivelazione. Il microfono, in questa prospettiva, può fungere da 'lente d'ingrandimento', come vedremo nel secondo caso studio di questo contributo, svelando le sottili particolarità della voce, compresa la tecnica vocale e respiratoria dell'attore. Lontano dall'essere un ostacolo, il microfono può diventare un prezioso alleato, capace di trasformare ogni caratteristica vocale in un elemento drammaturgico. La diffusa convinzione che il microfono sia utilizzato dagli attori per compensare una presunta incapacità vocale è un luogo comune che merita di essere approfondito: un'analisi più attenta rivela come l'amplificazione, lungi dall'occultare le imperfezioni vocali, possa anzi evidenziarle in modo più marcato. Il microfono consente all'attrice/attore di modulare la voce con maggiore naturalezza, avvicinandosi a un'emissione più intima e spontanea. Tuttavia, questa apparente facilità nasconde una complessità inattesa: proprio perché il microfono amplifica ogni sfumatura vocale, anche i più piccoli 'errori' di pronuncia o di respirazione diventano percepibili allo spettatore. Pertanto, l'uso del microfono non esonera l'attrice/l'attore dallo studio e dalla padronanza delle tecniche vocali, piuttosto ne sottolinea l'importanza.

La questione della "voce a teatro" è naturalmente indagata e oggetto di profonda riflessione, perché in essa alberga una potente istanza sancita dalla *physis*, ossia l'imprescindibilità dal corpo. E dunque, dal momento in cui il presupposto tecnologico ha permesso e reso (quasi) plausibile questa scissione, concedendo alla voce di esistere come soggetto narrativo in assenza di corpo, l'orizzonte di analisi si è espanso, e continua ad espandersi in maniera esponenziale, proporzionalmente alla velocità di questa trasformazione, in atto.

L'introduzione del microfono nel teatro ha radicalmente trasformato la relazione tra voce e corpo scenico, inaugurando una nuova era di sperimentazione sonora. Se

¹⁶ Pitozzi 2018.

¹⁷ Barthes 2001.

da un lato il microfono ha spesso suscitato preoccupazioni legate alla perdita di autenticità e immediatezza, dall'altro ha aperto nuove prospettive espressive, spingendo gli artisti a esplorare le potenzialità della voce come oggetto performativo¹⁸.

L'analisi della vocalità nel teatro contemporaneo, a partire dalle sperimentazioni di Carmelo Bene, ci conduce a una riflessione profonda sulla relazione tra parola, corpo e suono che ha aperto la strada a una riconsiderazione radicale del ruolo della voce nel teatro: una voce che tra la parola e l'indicibile, è piena di musicalità. L'impasto fonico di Carmelo Bene (si pensi a *Manfred, versione per concerto in forma di oratorio*, 1983) che trattiene, scorre veloce, ostacola, sussurra la parola che si distacca dal senso e diventa musica, diventa ritmo, «deragliare il linguaggio in una continua modulazione di accentazioni e intonazioni appoggiate sulla respirazione»¹⁹, una frammentazione del dire che rimbalza sul volto e riecheggia nell'anima di chi ascolta lasciandolo tramortito.

Come la scia vocale trascinante di Perla Peragallo, dove la parola si fa partitura vocale oltre che fisica, in *Sir and Lady Macbeth* (1968), il testo diventa partitura con segni che indicano gli attacchi gutturali, soffiati e altre 'acciaccature', il testo diventa «scrittura vocale»²⁰.

L'attore/attrice si fa figura, un tramite dove la voce come mistero, si manifesta.

Non siamo noi a possedere la nostra voce, ma attraverso noi la voce è. Siamo parlati, così come siamo "respirati", «Serge Wilfart allude a uno stato in cui «l'inspirazione "si fa" da sola: è l'aria ad essere attirata verso l'interno più di quanto non siamo noi a cercare di insinuare. Non inspiro ma "sono ispirato"»²¹.

Importante sondare la dimensione extra – verbale, imparando a comprendere la differenza che sussiste tra cantare o recitare e cantar recitando o recitar cantando. Non bisogna limitarsi a intonare, ad eseguire le scale, gli esercizi fini a sé stessi quando si canta, come non bisogna limitarsi a pronunciare le parole quando si recita. La chiave di insieme è la drammaturgia: modulare, re-significare ogni durata, ogni intervallo, ogni pausa. Bisogna scegliere come reinterpretare questi elementi. Questo approccio dove è molto importante la prosodia è vivo in molti studi e messe in scena di attori e attrici del panorama contemporaneo e non solo²².

Artiste successive come Ermanna Montanari hanno ulteriormente approfondito le potenzialità espressive del suono vocale e della voce come paesaggio sonoro, utilizzando anche il dialetto della sua terra di origine in alcune scritture, una voce di terra mista a sangue. Se Bene ha focalizzato la sua attenzione sulla de-costruzione del linguaggio verbale, Montanari in aggiunta ha esplorato le infinite possibilità timbriche e melodiche della voce, creando paesaggi sonori che vanno oltre la semplice comunicazione. In entrambi i casi, la voce viene liberata dai vincoli del significato convenzionale, per diventare un mezzo di espressione puro e immediato perché «la voce viene prima della parola [. . .] La voce, in origine, è il luogo nel quale comincia a vibrare l'intelligenza dell'universo. È suono, e quindi materia, ma materia sottilissima che si confonde con lo spirito. Costituisce nell'inconscio umano una forza originaria, primordiale»²³.

Voce che diventa paesaggio sonoro, come si evince dalle sperimentazioni di

18 Opere come *Krapp's Last Tape* di Beckett e *Not I* di Beckett evidenziano come la voce possa diventare la protagonista indiscussa della scena, un personaggio a sé stante che trascende i limiti del corpo dell'attore. Un quesito molto discusso sorge spontaneo: Possibile dividere la voce dal corpo dell'attore? Helga Finter nel suo saggio "La voce atopica: presenza dell'assenza" in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie Sonore*, sottolinea che la nostra familiarità con la voce registrata ha modificato la nostra percezione della presenza sonora. La voce, separata dal corpo che la produce, diventa un'entità autonoma. Ma se voce è corpo allora come si agisce? Serve approfondire in un'altra sede. Valentini 2012: 341.

19 Pitozzi 2020.

20 Espressione usata da Barthes (1999). Ne faccio solo un accenno perché si spianerebbero vaste strade delle analisi su oralità e scrittura).

21 Gatti Serena, *Il gesto vocale in Francesca Della Monica*, -cit. Serge Wilfart, op. cit., p. 96.

22 Solo alcune/i citati: Mariangela Gualtieri, Chiara Guidi, Roberto Latini, Francesca della Monica.

23 Bologna 2022.

Ermanna Montanari, attrice (e compositrice, in questi casi) dove si distrugge il linguaggio per ritrasformarlo, in modo che non possa solo comunicare come siamo abituati a comunicare, la voce prescinde dal linguaggio. Vi è una sostanziale distanza tra *logos* e *phoné*. Vi è una connessione con l'indicibile, l'invisibile. E non esiste una voce sola perché «tutto è voce. Lo è l'universo, lo è il vento, lo sono le cose»²⁴.

Importante a questo punto sottolineare la differenza tra oralità e vocalità. Per Paul Zumthor l'una riguarda il «funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio», differenziandosi dall'altra che è pensata e praticata invece come «insieme delle attività e dei valori che le sono propri, indipendentemente dal linguaggio»²⁵.

La *phoné* opera dunque prevalentemente in questo secondo piano e designa una voce che si offre all'ascolto (corporeo e percettivo) e non solo alla comprensione (intellettiva-razionale): se intendere è comprendere un senso, ascoltare è essere tesi verso un senso possibile e di conseguenza non immediatamente accessibile. L'esitazione tra suono e significato è per così dire dilatata, estesa: se il discorso è lineare, la *phoné* è prismatica, si compone in tutte le direzioni²⁶).

«La *phoné* non dipende in maniera immediata dal senso, ma prepara al senso il luogo dove esso si dirà»²⁷.

Il teatro di voce di Ermanna Montanari esplora «le potenzialità vocali che si smarrano dal significato delle parole stesse per indagarne il portato musicale»²⁸.

La voce è la manifestazione del sé, il cantar recitando/recitar cantando ci permette di esplorare e congiungere quello spazio che c'è tra il dionisiaco e l'apollineo, che costituiscono un unicum. Si può avere una vocalità organica se nasce da una emergenza interna, l'emergenza poetica, in cui tutto il corpo si fa presenza e si organizza per raggiungere quelle determinate

frequenze. Per questo motivo è essenziale la drammaturgia.

In questa prospettiva, la voce non è più solo uno mero strumento di comunicazione, ma un materiale sonoro a tutti gli effetti, capace di creare atmosfere, evocare emozioni e costruire mondi immaginari. La disgiunzione tra parola e suono, resa possibile dall'amplificazione e dalla manipolazione digitale, apre nuove prospettive per la creazione artistica, offrendo all'artista la possibilità di esplorare le infinite possibilità espressive della voce umana.

La voce, come risonanza, si dà in una dinamica cinesica, rivela la nostra presenza e «invoca» una relazione: vocare, infatti, significa chiamare. Come se abitasse in due universi, la voce è «qui» ed è già altrove, è irraggiungibile ma continua a raggiungerci. Può essere vista come un movimento concentrico che si espande e si amplifica, con una funzione di «immanenza e di emergenza»²⁹, significa al contempo il nostro «essere-in-un-corpo» e il nostro «essere-verso-un-altrove»³⁰.

La voce, in questo contesto, diventa un 'corpo' sonoro che si muove nello spazio, interagendo con gli altri elementi scenici e creando un'esperienza immersiva per lo spettatore.

La voce non è più solo un mezzo per comunicare un significato, ma diventa essa stessa un significato, un oggetto estetico che ci invita a ripensare la nostra relazione con il suono e con il corpo. Voce corpo che tocca, che smuove, voce 'visibile'³¹.

Focalizziamo la nostra attenzione sul microfono come oggetto performante e come medium, analizzando i due casi studio Teatro delle Albe e Cuocolo Bosetti. Cercando di parlare proprio di oggetto scenico e medium, che spesso si uniscono in un'unica entità. Approfondendo l'analisi delle dinamiche relazionali instaurate tra voce, corpo e tecnologia, ci concentreremo su casi specifici come *L'Avaro* del Teatro

24 Pitozzi 2023.

25 Bologna 2022.

26 Pitozzi 2020.

27 Zumthor 2001.

28 Pitozzi 2017.

29 Wilfart 2006: 185.

30 Gatti 2012: 339.

31 Guidi 2017..

delle Albe³² e *The Walk* di Cuocolo/Bosetti IRAA Theatre³³.

Nella performance *L'Avaro*, il microfono assume un ruolo di primo piano come oggetto scenico, diventando un simbolo che riflette le dinamiche interne del personaggio e le tensioni della rappresentazione. In *The Walk*, invece, il microfono funge da medium, un filo invisibile che collega la voce dell'attrice direttamente alle orecchie dello spettatore, creando un'esperienza intima e coinvolgente.

Attraverso un'analisi di questi due casi, cercheremo di comprendere come il microfono, nelle sue diverse declinazioni, abbia influenzato la costruzione dell'identità performativa e la creazione di significati condivisi. In particolare, ci interesserà esplorare come la manipolazione digitale della voce abbia modificato le relazioni tra attori, spettatori e spazio scenico, generando nuove forme di interazione e partecipazione. Grazie all'ausilio della tecnologia, la voce è diventata un oggetto performativo poliedrico, capace di esprimere una vasta gamma di significati e di creare esperienze estetiche uniche. Il microfono, in questo contesto, non è solo uno strumento tecnico, ma un elemento che contribuisce a definire l'identità stessa della performance. E se «la funzionalità dell'oggetto diventa illimitata grazie all'astrattezza della sua energia»³⁴, in questi due casi assistiamo a un'estensione delle potenzialità del microfono ben oltre la sua funzione primaria. L'oggetto, caricandosi di significati simbolici e performativi, diventa un catalizzatore di esperienze sensoriali ed emotive, trascendendo la sua materialità e aprendosi a infinite possibilità interpretative.

In *L'Avaro* del Teatro delle Albe, il microfono potrebbe essere analizzato come un prolungamento della voce del protagonista, un amplificatore della sua avidità

e della sua solitudine. Allo stesso tempo, il microfono potrebbe essere visto come un simbolo della società contemporanea, dove la comunicazione è sempre più mediata dalla tecnologia.

In *The Walk* di Cuocolo/Bosetti, il microfono, invece, crea un legame diretto tra l'attrice e il pubblico, trasformando la voce in un flusso continuo che avvolge lo spettatore. In questo caso, il microfono non è solo uno strumento di amplificazione, ma un vero e proprio medium che permette di esplorare nuove forme di relazione tra l'attrice e il pubblico.

2. ARPAGONE E LA SUA ESTENSIONE



FIG. 1. *L'AVARO*, TEATRO DELLE ALBE. FOTO DI CLAIRE PASQUIER

In *L'Avaro*, il microfono assume un ruolo di primo piano come oggetto scenico, diventando un simbolo che riflette le dinamiche interne del personaggio e le tensioni della rappresentazione. L'analisi di Ermanna Montanari sul ruolo del microfono nella rappresentazione de "L'Avaro" ci offre una chiave di lettura profonda e innovativa. Il microfono, in questa interpretazione, non è semplicemente uno strumento per amplificare la voce, ma diventa un elemento costitutivo del personaggio stesso, un'estensione del suo corpo e della sua anima. L'analisi della figura di Arpagone nell'*Avaro*, in relazione all'utilizzo del microfono, rivela una complessa

32 *L'Avaro*. Teatro delle Albe. Ideazione: Marco Martinelli e Ermanna Montanari. Traduzione: Cesare Garboli. Produzione: Ravenna Teatro in collaborazione con AMAT e ERT. Prima nazionale Modena, Teatro Storchi, 15 aprile 2010.

33 *The Walk*. Cuocolo/Bosetti IRAA Theatre, 2014. Regia di Renato Cuocolo, con Roberta Bosetti, produzione Cuocolo/Bosetti IRAA Theatre, coproduzione Australia Council for the Arts, Festival delle Colline Torinesi, Teatro di Dioniso, in collaborazione con Australia Council for the Arts. Lo spettacolo, itinerante per un numero limitato di spettatori, è stato presentato nelle maggiori città italiane ed europee, (Prato, Roma, Milano, Bologna, Firenze, Torino, Parigi, Berlino, ma anche Sydney e Melbourne).

34 Baudrillard 1972..

stratificazione di significati. Il microfono, in questa rappresentazione, trascende la sua funzione primaria di amplificazione, assumendo connotazioni simboliche profonde. Può essere paragonato a uno scettro, simbolo del potere e del controllo che Arpagone cerca di esercitare sugli altri. Attraverso l'amplificazione della sua voce, egli impone la sua volontà, manipola le persone intorno a sé e definisce uno spazio fisico e psicologico che gli appartiene in esclusiva. In questo spazio ristretto e amplificato, si concentrano le sue ossessioni, i suoi desideri e le sue paure più profonde.

La voce di Arpagone, amplificata dal microfono, diviene così uno strumento di potere, un'arma con cui dominare gli altri. Tuttavia, essa rappresenta anche uno specchio dell'interiorità tormentata del personaggio. La sua voce, imprigionata nella "cassetta" del microfono, come l'oro nella sua cassaforte, rivela le ossessioni e le angosce di un uomo prigioniero della propria avidità³⁵.

Il microfono è un oggetto che rende a sua volta oggetto anche la voce amplificata di Arpagone.

Il microfono, lo scettro, rappresenta sia la sua volontà di dominare gli altri, sia la sua prigionia interiore. Attorno a questo oggetto si (de)costruisce lo spettacolo, infatti Ermanna Montanari per il personaggio di Arpagone, non immagina un trucco, e quella di non utilizzare il trucco è una decisione consapevole che ha un impatto significativo sulla costruzione del personaggio. Il volto dell'attrice, privo di artifici, diventa una sorta di specchio in cui lo spettatore può riflettere le proprie paure, le proprie ossessioni e le proprie debolezze. L'assenza di una maschera tradizionale permette di cogliere le sfumature più intime del personaggio, rendendolo più umano e meno caricaturale. La voce, amplificata dal microfono, diventa il corpo stesso di Arpagone, «*un paesaggio interiore arido e screpolato, dove l'unica cosa che brilla è l'oro*»³⁶.

L'attrice, attraverso la modulazione della voce, crea un'atmosfera sonora che riflette la complessità psicologica del personaggio.

Il rapporto tra Arpagone e il microfono è centrale nella rappresentazione, il microfono diventa un'estensione del corpo dell'attore, un mezzo attraverso cui Arpagone esprime la sua interiorità più profonda. L'amplificazione della voce permette di sottolineare l'universalità del personaggio: l'avarizia, infatti, non è un tratto caratteristico solo di Arpagone, ma una pulsione presente in ognuno di noi.

La scelta di non utilizzare il trucco crea un contrasto interessante con la scenografia, spesso molto elaborata. Il volto "nudo" dell'attrice diventa un punto di riferimento visivo, un elemento di semplicità in un contesto più complesso. Inoltre, l'assenza di trucco permette all'attrice di utilizzare in modo più ampio il corpo e lo sguardo per comunicare le emozioni del personaggio.

L'interpretazione di Ermanna Montanari nel ruolo di Arpagone, nello spettacolo del Teatro delle Albe, rappresenta un esempio innovativo e stimolante di come il corpo e la voce dell'attore possano interagire con le tecnologie sceniche per creare rappresentazioni profonde e suggestive. Il volto dell'attrice, privo di artifici, diventa una sorta di specchio in cui lo spettatore può riflettere le proprie paure, le proprie ossessioni e le proprie debolezze. L'assenza di una maschera tradizionale permette di cogliere le sfumature più intime del personaggio, rendendolo più umano e meno caricaturale. L'attrice, attraverso la modulazione della voce, crea un'atmosfera sonora che riflette la complessità psicologica del personaggio.

Microfono come scettro del potere, voce come corpo, identità. Questa ricerca ossessiva e continua di Arpagone di prendere/afferrare. Arpagone e gli altri personaggi lottano per chi deve impossessarsi

35 Ermanna Montanari, durante l'intervista per il ciclo In contemporanea/Teatro Testoni di Casalecchio. Sono intervenuti Marco De Marinis del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna e il critico teatrale Massimo Marino. Casalecchio del Reno, 2012.

36 *Ibid.*

dell'oggetto microfono, dello scettro del potere, che è anche il potere di parola.

L'oggetto microfono può essere analizzato anche come «riappropriazione identitaria che diventa una vera e propria azione di resistenza»³⁷ che produce anche una interazione tra esseri umani, in questo caso tra Arpagone e gli altri personaggi, ma anche e soprattutto una relazione tra oggetto e soggetto.

E anche se «con l'industria gli oggetti diventano "copie" riproducibili»³⁸ nel 'qui e ora' dell'Avaro rappresentato dal Teatro delle Albe 'proprio quel' microfono acquisisce quel significato e quella affascinante magia.

L'immobilità di Arpagone, con le mani che stringono saldamente il microfono, crea un'immagine statica ma intensamente espressiva. Il corpo, quasi pietrificato, si concentra sul microfono, come se in esso risiedesse la chiave di tutto il suo universo interiore. Questa staticità non è sinonimo di inerzia, bensì di una focalizzazione estrema sull'oggetto del suo desiderio: l'oro.

I gesti di Arpagone sono limitati e controllati, ma ogni movimento, amplificato dal microfono, acquista un significato profondo. Un semplice inclinazione della testa o un leggero spostamento del microfono trasmettono un'intera gamma di emozioni, dalla cupidigia alla paura. Il microfono, in questo senso, diventa uno strumento di amplificazione non solo della voce, ma anche dei gesti, rendendoli più visibili e significativi. La presenza del microfono crea attorno ad Arpagone una sorta di bolla protettiva, uno spazio personale che lo separa dagli altri personaggi. Questo spazio è il riflesso del suo mondo interiore, fatto di sospetti, paure e ossessioni. Il microfono, in questo senso, diventa un feticcio, un oggetto attraverso cui Arpagone esprime il suo amore per il denaro e la sua diffidenza verso il mondo esterno. L'associazione tra Arpagone e il microfono sottolinea l'ossessività del personaggio. Il

microfono diventa una metonimia del denaro, un oggetto che incarna tutti i suoi desideri e le sue paure. La relazione tra i due è così stretta da far sì che il microfono stesso diventi un personaggio, un complice silenzioso dell'avidità di Arpagone.



FIG. 2. L'AVARO, TEATRO DELLE ALBE. FOTO DI CLAIRE PASQUIER.

In questa commedia sul denaro, il denaro non c'è. Se ne parla sempre, ma non c'è. Meglio: non si vede. È invisibile, come un dio. È il dio di quella miserabile religione di cui Arpagone è l'officiante. È un fantasma che circola tra gli esseri umani in carne e ossa³⁹.

Il denaro non c'è, ma è ampiamente sostituito dall'oggetto microfono, come emozione e sensazione e ossessione.

4. MEDIUM TRA BOCCA E ORECCHIO: IL CASO "THE WALK".

In *The Walk* (Cuocolo/Bosetti IRAA Theatre), il microfono funge da medium, un filo invisibile che collega la voce dell'attrice direttamente alle orecchie dello spettatore, creando un'esperienza intima e coinvolgente.

La genesi di *The Walk* risiede nella convinzione profonda che la pratica del camminare non sia solo un'attività fisica, ma anche un'esperienza introspettiva di fondamentale importanza. L'attrice, ispirandosi a filosofi come Hofmannsthal, che sottolineava la necessità di un confronto continuo tra l'interiorità e l'esteriorità, ha concepito la camminata come un vero e proprio metodo di indagine filosofica. In questo senso, *The Walk* si configura come un'esperienza performativa che invita il pubblico a esplo-

³⁷ Violi 2023.

³⁸ *Ibid.* Emanuele Zinnato. "Gli oggetti in letteratura".

³⁹ Marco Martinelli, Ermanna Montanari. Ravenna, aprile 2010 <https://www.teatrodellealbe.com/ita/spettacolo.php?id=67>

rare i propri paesaggi interiori, muovendosi nello spazio urbano come in un labirinto esistenziale. Ma, come fare in modo di camminare in strada e allo stesso tempo farsi sentire dagli spettatori? Con l'utilizzo di "audioguide" dove però la voce/l'attrice è presente e nel presente

Oggi, le cuffie audio (e gli auricolari) sono diventate un accessorio indispensabile nella nostra quotidianità, ben oltre l'ambito professionale. Integrate in ogni smartphone, le cuffie ci accompagnano in ogni momento della giornata, dalla telefonata al lavoro, alla fruizione di musica o podcast durante i nostri spostamenti.

Questa diffusione ha portato alla nascita di una vera e propria "prassi dell'ascolto", personalizzata e diversificata. Se da un lato le cuffie sono strumenti per un ascolto individuale, dall'altro sono entrate a far parte di esperienze collettive e performative. Basti pensare agli spettacoli teatrali che utilizzano la tecnica olofonica, creando un'esperienza sonora immersiva, o alle performance itineranti che si basano sull'utilizzo di app e offrono un'esperienza audio personalizzata tramite cuffie⁴⁰.

In queste performance, gli spettatori indossano delle cuffie e assistono a rappresentazioni teatrali in cui la voce dell'attrice, Roberta Bosetti, arriva direttamente alle loro orecchie. Questa scelta registica crea un'esperienza intima e coinvolgente, in cui il pubblico è invitato a concentrarsi esclusivamente sulla voce e sulle parole dell'attrice, senza distrazioni visive.

Questa nuova modalità di fruizione teatrale solleva interessanti questioni:

Il rapporto tra attore e spettatore: Come cambia la relazione tra chi recita e chi assiste quando la voce dell'attore arriva direttamente all'orecchio dello spettatore, bypassando lo spazio fisico del teatro?

L'esperienza sonora: Quali sono le implicazioni dell'utilizzo delle cuffie sulla percezione del suono e sulla creazione di un'atmosfera immersiva?

Le potenzialità narrative: Come può essere utilizzata la tecnologia delle cuffie per

creare nuove forme di narrazione teatrale e sperimentare con il suono?

«Un teatro in strada che rimane però un teatro intimo» sostiene Renato Cuocolo, regista di IRAA Theatre.

All'inizio di questo percorso quindi, le cuffie sono uno strumento che può rendere un teatro di strada intimo, uno strumento funzionale per la ricerca di questa intimità.

Durante la produzione dello spettacolo *Roberta va al cinema*, spettacolo dove non serve l'uso delle cuffie perché, diversamente dagli altri spettacoli, ha una frontalità (per richiamare la frontalità del cinema) viene effettuata la decisione di mantenere le cuffie anche in questo caso perché Renato Cuocolo e Roberta Bosetti si rendono conto che creano un tipo di ascolto particolare con lo spettatore, e trasferisce anche il pensiero dalla testa dell'attrice alla testa di chi ascolta:

[. . .] Quella famosa frase che spesso recita Roberta "ho un teatro nella testa" diventa qualcosa di molto tangibile per lo spettatore perché a quel punto è proprio lo spettatore ad avere un teatro nella testa, glielo stiamo mettendo noi grazie alle cuffie, perché con le cuffie sembra che lei stia parlando con te, a te spettatore. Non sei uno spettatore insieme agli altri, sei un singolo insieme ad altri singoli e vi è quindi l'esperienza dell'intimità anche se si è in un gruppo più grande ed ecco che diventa un oggetto performativo, diventa qualcosa di artistico la cuffia, non ha più un uso solo funzionante ma è una scelta artistica per stabilire un certo tipo di rapporto, perché ti porta ad un'esperienza diversa rispetto al solito, tutte le sfumature della voce vengono portate⁴¹.

L'intimità che si crea a livello sonoro come può essere mantenuta anche a livello visivo? Questo rapporto tra i due livelli verrà esplorato nel prossimo spettacolo *La casa misteriosa nella nebbia*, che andrà in scena a febbraio del 2025. Sarà inclusa la differenza tra quello che si vede e quello che si sente, in modo da sperimentare ancor di più le potenzialità della cuffia e la libertà di spazio che può donare. L'attrice può parlare senza essere vista ma viene comunque ascoltata, percepita, riformulan-

40 Bevione Laura (a cura di), 2017. *Interior Sites Project: Il Teatro di Cuocolo/Bosetti*. IRAA Theatre.Titivillus.

41 Renato Cuocolo durante un confronto con la sottoscritta. Vercelli, 2024.

do in qualche modo la realtà di chi ascolta.

Vi è inoltre un altro aspetto interessante nell'utilizzo delle cuffie, che è quello pratico visivo: sia per strada, sia nei musei⁴², sia in teatro, le cuffie utilizzate hanno un colore, una luce (per esempio il blu), e questo diventa fondamentale perché gli spettatori condividendo quella luce, quel colore blu diventano un gruppo. Da chi guarda dall'esterno lo spettatore viene percepito come parte dello spettacolo, persone che indossano una luce blu che seguono con sguardo sorpreso o smarrito un fulcro (l'attrice) per le strade della città, quindi loro stessi diventano spettacolo.

La cuffia uniforma e fa diventare gruppo, e a volte diventano l'unica luce che c'è, per esempio in teatro nella stanza del cabinista (durante lo spettacolo *Teatro*) si è al buio e la luce blu è l'unica che si vede e la cuffia quindi diventa uno strumento importante dal punto di vista visivo e acustico. Il rapporto tra ciò che si vede e ciò che si ascolta è lasciato alla sensibilità del pubblico, per esempio in *Exhibition*, nei musei il pubblico sceglie se stare vicino all'attrice primo piano o lontano e vedere come da un campo lungo cinematografico. La distanza è essenziale e può variare⁴³.



FIG. 3. ROBERTA BOSETTI IN *THE WALK*. FOTO DI ANDREA MACCHIA.

La carriera artistica di Roberta Bosetti è caratterizzata da una lunga e proficua relazione con il microfono. Grazie alla sua

esperienza nel doppiaggio e nella radio, l'attrice ha sviluppato una profonda familiarità con questo strumento, acquisendo una notevole versatilità espressiva, sia nell'ambito della recitazione amplificata che in quello della performance vocale non amplificata. Come si rapporta l'attrice a tutto questo, alle modalità di *The Walk*? A parlare spesso trovandosi gli spettatori alle spalle?

All'inizio, in *The Walk*, Roberta Bosetti sostiene che il fatto di non avere gli spettatori di fronte e non potersi rivolgere frontalmente agli spettatori, non poterli guardare, era una cosa che la turbava un po':

Ci è voluto del tempo per capire quale fosse l'effetto e l'influenza del microfono e delle cuffie nel mio rapporto con gli spettatori. Dopo un po' ho capito che cuffie e microfono erano un filo, che sembrava sottile, ma molto importante tra me e gli spettatori. Poi pian piano è venuto fuori che questo rapporto microfono/ cuffie creava qualcosa in più. Come se gli spettatori assistessero non solo alle parole che dici loro, ma in certi momenti possono assistere al tuo pensiero, il pensiero dell'attore⁴⁴.

Si crea un'intimità, una situazione che diventa anche ipnotica. Come un pifferaio magico, portare gli spettatori verso un racconto, una sensazione.

Nonostante Roberta Bosetti non veda i suoi spettatori, e viceversa, nasce un accordo, un incontro intimo dettato dalla 'presenza' (tornando a Derrida), e le cuffie indossate da Roberta -collegate anch'esse al suo microfono- le permettono di vivere in maniera esponenziale il «doppio effetto di presenza⁴⁵» Roberta ascolta i suoni prodotti dagli spettatori e dallo spazio circostante, e ascolta sé stessa.

Renato Cuocolo ragiona sull'immagine del 'confessionale' che può essere collegato all'utilizzo delle cuffie. Quando si va a confessarsi, non si vede il volto della persona alla quale si parla, vi è un filtro, e allo stesso modo la cuffia crea distanza, ma quel livello di distanza motrice di una

42 *Exhibition*. Di Cuocolo/Bosetti. Con: Roberta Bosetti. Regia: Renato Cuocolo. Curatrice: Gaia Morrione. Produzione: IRAA Theatre (Melbourne), Nuovi Paesaggi Urbani (Roma), Teatro di Dioniso (Torino). *Exhibition* è pensato per i musei, dove ci si interroga sulla natura dell'esibizione dell'arte.

43 Renato Cuocolo durante un confronto con la sottoscritta. Vercelli, 2024. 24 Roberta Bosetti durante un confronto con la sottoscritta. Vercelli, 2024. 25 Renato Cuocolo, Vercelli, 2024.

44 *Ibid.*

45 Derrida 1997.

vera intimità spontanea, che altrimenti non avrebbe luogo se fosse tutto in luce e tutto frontale: Un filtro, una soglia che genera quell'intimità che non si raggiungerebbe vis a vis.

Parla nelle tue orecchie, ma non a te, una sorta di voce di Dio, voce dei pensieri. Lo spettatore può lasciarsi un po' più andare senza quella tensione al compito di sedersi e guardare, e stare di fronte all'attore. Non vedi, ma senti, come il confessionale. Quella distanza che dà la possibilità di parlarsi⁴⁶.

La scelta di usare o meno il microfono e le cuffie negli spettacoli dipende sempre da che rapporto si vuole creare con lo spettatore, non c'è una regola, ma si sceglie in base a ciò che si vuole ricreare.

«L'unica regola base è 'qui e ora' il resto va in base a cosa stai facendo, puoi scegliere un teatro, una strada, una stanza da letto, microfono, cuffie etc.⁴⁷»

La scelta di posizionare l'attore frontalmente rispetto al pubblico non è una mera convenzione, bensì una decisione artistica che implica precise conseguenze sulla dinamica comunicativa. Tale disposizione, sebbene diffusa, non è l'unica possibile e può essere deliberatamente sovvertita per favorire forme di interazione più complesse e coinvolgenti.

L'IRAA Theatre ha perseguito fin dalle sue origini una rappresentazione teatrale incentrata sulla ricerca di un'autenticità espressiva immediata. L'assenza di elementi sonori artificiali e l'autoproduzione tecnica hanno contribuito a creare un'atmosfera più intima e coinvolgente, favorendo un contatto diretto tra l'attore e lo spettatore. L'unica musica presente negli spettacoli è quella captata incidentalmente dai microfoni, provenendo da fonti esterne o dalle voci dei passanti. Questa scelta sperimentale mira a valorizzare il suono ambientale e a creare un'atmosfera immersa nel 'qui e ora'.

Negli spettacoli come *The Walk*, trovo affascinante quando il microfono cattura elementi so-

nori inattesi, come una canzone che proviene da un locale vicino o il rumore di un motorino che passa. Questi elementi imprevisi aggiungono una profondità in più alla performance, arricchendola e rendendola ancora più coinvolgente⁴⁸.

Il suono ingrandisce la vista, il microfono in questo contesto funge da sorta di "retino sul mare" che cattura in modo casuale e imprevedibile i suoni dell'ambiente circostante. Questa pratica artistica, oltre a valorizzare l'elemento sonoro come parte integrante dello spettacolo, stimola una creatività spontanea e reattiva da parte dell'attrice. Ed è sorprendente come un determinato suono casualmente catturato, possa esattamente essere in armonia con un determinato momento dello spettacolo.

[. . .] Catturare i suoni della città con un microfono è come scoprire un mondo nascosto. Molti suoni, che di solito passano inosservati nel nostro quotidiano, vengono ingranditi e messi a fuoco, come sotto una lente. È come se il microfono ci offrisse una nuova vista, più acuta e attenta, permettendoci di apprezzare la ricchezza sonora del nostro ambiente⁴⁹.

Questa commistione tra la voce dell'attrice e i suoni ambientali genera una sorta di 'collisione sonora', che arricchisce il significato della performance. I rumori della città, lungi dall'essere una distrazione, diventano parte integrante dello spettacolo, sottolineando l'interazione tra l'individuo e il contesto urbano.

L'esperienza del 'Walk' è un esempio di come il teatro possa uscire dai luoghi tradizionali e invadere la città. Gli spettatori, equipaggiati con le loro radioguide, diventano esploratori urbani, alla ricerca di un'esperienza estetica e intellettuale inusuale.

Camminare, attraversare spazi urbani e non, vuol dire anche un modo nuovo di intendere il teatro: Il punto è proprio questa collisione fra interiorità ed esteriorità, la vita della città e la vita interiore della persona. Esse collidono e creano un senso ulteriore rispetto a quello che noi abbiamo scritto e analizzato in quello specifico spettacolo. Forse, però, questa idea ha la

46 Roberta Bosetti, Vercelli, 2024.

47 *Ibid.*

48 *Ibid.*

49 *Ibid.*

sua origine molto prima, nel 1988, quando, per il bicentenario australiano iniziai a lavorare, come IRAA Theater, con un progetto speciale con gli aborigeni dell'area Pitjantjatjara, una tribù di Mimili, che vive nel deserto, nell'Australia meridionale⁵⁰.

5. UN OGGETTO, INFINITE POSSIBILITÀ.

Altro spettacolo dove il microfono non ha la mera funzione di amplificare la voce è *Roberta va sulla Luna* di Cuocolo/Bosetti. In *L'Avaro*, il microfono è lo scettro di Arpagone, un oggetto che gli conferisce un potere quasi sovrano sulla scena. La sua voce, amplificata dal microfono, domina la scena, imponendo il suo volere sugli altri personaggi. In *Roberta va sulla Luna*, invece, il microfono ha una funzione più visiva e sottolineante. Le frasi pronunciate al microfono sembrano emergere dal testo con maggiore forza, come se fossero scritte in grassetto. In questo caso, il microfono è un mezzo per evidenziare e sottolineare determinati concetti, diviene elemento di scrittura in scena, dove oralità e scrittura si mescolano nell'immaginario. Chi ascolta può scegliere la distanza da mantenere con l'interlocutore e con le stesse cuffie (è interessante anche per lo spettatore sperimentare diversi modi di 'ascoltare' come ad esempio provare a stare molto vicino quasi come per poter toccare l'attrice, togliendo una cuffia e percepire entrambe le dimensioni sonore) o può scegliere semplicemente di lasciarsi trasportare.

Il microfono è uno strumento duttile, che si modella sulle mani di chi lo utilizza e continua a evolversi insieme al teatro. Dalle prime sperimentazioni radiofoniche alle performance più contemporanee, il microfono ha sempre rappresentato una sfida per gli artisti. E questa sfida è destinata a continuare.

In *The Walk*, l'attrice lo trasforma in un confidente, mentre in *L'Avaro*, Arpagone lo utilizza per affermare il proprio potere.

L'artista, attraverso il microfono, può plasmare la realtà scenica, creare atmosfere, evocare emozioni. È un rapporto di co-creazione, dove l'oggetto e l'interprete si influenzano reciprocamente. Il micro-

fono, oggetto apparentemente semplice, cela un mistero profondo. La sua capacità di amplificare la voce, di trasformarla e di plasmarla la rende un medium enigmatico, capace di evocare atmosfere sospese e di svelare gli angoli più oscuri dell'animo umano. Eppure, nonostante le innumerevoli sperimentazioni, il microfono continua a riservarci sorprese inaspettate, invitandoci a esplorare sempre nuovi territori sonori.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R. 1997. *La grana della voce. Interviste 1962-1980*. Einaudi, Milano;
- Barthes R. 2001, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino;
- Barthes R. 1999, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino;
- Baudrillard J. 1972. *Il sistema degli oggetti*, trad. it. Bompiani, Milano;
- Bevione Laura (a cura di), 2017. *Interior Sites Project: Il Teatro di Cuocolo/Bosetti*. IRAA Theatre.Titivillus;
- Bologna C. 2022. *Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Sossella editore, Roma.
- Brockett Oscar G. 2016. *Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto al nuovo teatro del Duemila*, Marsilio Editore;
- Cavarero Adriana, 2022. *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Castelvecchi, Roma;
- Culture Teatrali, Studi, interventi e scritture sullo spettacolo. Annali fondati e diretti da Marco De Marinis. Nuova serie n. 27 – 2018, La Casa Usher;
- Della Monica Francesca, 2022. *A voce spiegata. Diario di bordo sulle rotte della vocalità*, La casa Usher, Lucca;
- Derrida J. 2008, *Psyché. Invenzioni dell'altro*. Jaka Book;
- Derrida J. 1997, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*. Jaka Book;
- Giancotti M., Marfè L., Violi P. (a cura di) 2023. *La memoria degli oggetti*, Mimesis, Milano;
- Guidi Chiara, 2017. *La voce in una foresta di immagini invisibili*, Nottetempo, Milano;
- Valentini V. (a cura di), 2021. *Drammaturgie sonore vol. 2 Saggi e conversazioni*, Bulzoni Editore.
- Pitozzi E. 2017. *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Quodiblet, Macerata;
- Pitozzi E. 2023. *Neuma. Quattro diversi modi di comporre in voce*, da Quaderno Malagola, Prima Voce / Quel poco che abbiamo inteso,

⁵⁰ Bevione L. (a cura di), 2017. *Interior Sites Project: Il Teatro di Cuocolo/Bosetti*. IRAA Theatre.Titivillus.

- Sigaretten Edizioni Grafiche /Collana Ma-la-gola;
- Pitozzi E. 2020. *La voce che dischiude: poetica, profetica, sonora*. Tratto da *L'arte orale: Poesia, musica, performance*, a cura di Cardilli L., Lombardi Vallauri S. 2020, Accademia University Press, Torino;
- Shakespeare W. 2017, *Amleto* [1603], Mondadori, Milano;
- Zinno Angela, 2022-2023. «Voce dal sèn fuggita» *Percorsi analogico-digitali della voce nel teatro contemporaneo*, Università degli Studi di Genova. Dottorato di Ricerca in Digital Humanities Arte, Spettacolo e Tecnologie Multimediali;
- Zumthor P. Di Girolamo C. (a cura di) 2001. *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino.