

Il paesaggio sonoro del teatro fisico di Demis Quadri

Nel presente intervento – che trae origine da una riflessione, *Esplorare il paesaggio tra suono e silenzio*, proposta in collaborazione con Sebastiano Caroni il 15 settembre 2017 in occasione di una tappa a Intragna del workshop *Travelling Soundscape* – desidero attirare l’attenzione su una modalità di esplorazione del paesaggio sonoro e del silenzio pertinente all’area di competenza dell’Accademia Teatro Dimitri: quella del *physical theatre* o, per usare due espressioni in italiano che ancora non sono state del tutto sdoganate (ma che hanno almeno il merito di non abusare della terminologia inglese), del teatro fisico o teatro di movimento. Questo testo è inteso come una riflessione abbastanza spontanea, per cui nessuno dei temi trattati verrà approfondito rispondendo agli standard richiesti da un vero articolo scientifico, né dal punto di vista della riflessione proposta direttamente, né da quello di una ricognizione bibliografica adeguata. L’idea è piuttosto di individuare alcune piste di indagine che, a mio avviso, potrebbero portare a feconde esplorazioni artistiche e/o accademiche.

Il teatro fisico è difficile da definire in maniera chiusa e, da questo punto di vista, pone problemi che non possono essere approfonditi adeguatamente in un contesto come il presente. Come osservato giustamente alla voce “*Physical theatre*” del *Routledge Companion to Theatre and Performance* di Paul Allain e Jen Harvie (2014), un elemento che normalmente viene individuato anche da persone non specialiste di teatro è come l’espressione “teatro fisico” sia tautologica perché ogni teatro è di per sé fisico (p. 226). In tal senso, però, è però importante notare come l’espressione sia comunque significativa nell’attirare esplicitamente l’attenzione sul corpo e sul movimento degli attori come principali strumenti di espressione artistica. Un ulteriore problema nella definizione del teatro fisico riguarda l’ampiezza della gamma di fenomeni coperta da questo tipo di teatro (che va da manifestazioni vicine alla danza o al teatrodanza, per passare a forme più vicine all’idea tradizionale di teatro che si ha in occidente, fino ad arrivare a lavori assimilabili alle nuove arti circensi), per cui autori come Simon Murray e John Keefe, nel loro *Physical Theatres. A Critical Introduction* (2007), preferiscono utilizzare un plurale che potrebbe essere tradotto in “teatri fisici” (pp. 12-33). In generale, comunque, il teatro fisico viene definito sommando alcuni elementi comuni di quelle che possono essere considerate le sue concrete espressioni.

Tra questi elementi, ve ne sono alcuni – individuati da Dymphna Callery in *Through the Body* come caratteristiche utili a delineare almeno un generico paradigma di riferimento per inquadrare il teatro fisico (2001, p. 5) – che possono rendere un po’ più chiaro di cosa stiamo parlando al lettore poco competente sull’ambito delle arti sceniche e che, allo stesso tempo, meritano di essere menzionati riguardo ai temi dei paesaggi sonori e del silenzio. Nel teatro fisico, a differenza di quanto accade nel teatro di prosa che ancora domina l’immaginario occidentale rispetto alla percezione di cosa siano le arti sceniche, il punto di partenza nella maggior parte dei casi non è un copione o un testo teatrale più o meno letterario scritto in precedenza da un autore. Per iniziare il lavoro si parte piuttosto da altri tipi di materiali su cui lavoreranno collettivamente gli attori (in generale sotto la direzione di una figura di tipo registico): spesso materiali non-drammatici che possono essere visivi, tematici, multidisciplinari o anche – ed è quello che più ci interessa in questa sede – suoni e musiche. Riguardo a questi ultimi, bisogna osservare, facendo di nuovo eco al volume di Allain e Harvie, questa volta alla voce “*Lighting and sound*” (2014, p. 201-201), che l’aspetto sonoro in ambito teatrale è stato spesso un po’ trascurato da pubblico, critica e accademici, in particolare perché il ruolo dei suoni viene solitamente visto come supplementare o di supporto rispetto ad altri elementi delle pratiche sceniche. Questo ambito comunque sta guadagnando terreno nella ricerca e negli ultimi anni hanno visto la luce alcune monografie degne di interesse, tra le quali si possono citare *Sound: A Reader in Theatre Practice*, di Ross Brown (2009), *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, di Douglas Kahn (1999) e il volume *Theatre Noise: The Sound of Performance* curato

da Lynne Kendrick e David Roesner (2011). Affiancandosi a riflessioni di questo tipo, il teatro fisico può portare ad approfondire l'approccio ai paesaggi sonori avvicinandoli anche a livello fisicamente personale e colmando quelle lacune conoscitive a causa delle quali un approccio che faccia riferimento soltanto ai percorsi tra apparato uditivo e risposte provenienti dal cervello, dando una restituzione di ascolti e analisi esclusivamente attraverso una razionalizzazione verbale e senza tener conto del corpo nella sua interezza, rischia di non tener conto di alcune fondamentali e profonde implicazioni dell'esperienza uditiva. Quello che è vero secondo Mary Overlie (*Standing in Space. The Six Viewpoints*, 2016, pp. 5-13) a proposito della consapevolezza e della comprensione dello spazio, che deve passare attraverso un coinvolgimento fisico e un approccio personale diretto, è sicuramente valido per estensione anche per lo spazio definito da suoni e silenzi. E ciò è particolarmente valido quando il discorso sia fatto in riferimento al teatro perché, come afferma Alan Read in *Theatre and Everyday Life* (1993): "Il teatro non è niente se non viene compreso. Comprendere non è una sterile abilità teorica, ma una pratica che combina fisico e mentale in egual misura, e nega che una risposta esclusivamente intellettuale all'esperienza sia mai possibile" (p. 62).

Un altro elemento che definisce il teatro fisico è la centralità drammaturgica dell'attore, ereditata presumibilmente dall'ambito della *performance art*, dove la presenza fisica dell'artista, con le sue implicazioni personali, ha trovato forme di espressione che hanno influenzato in maniera importante gli sviluppi dell'arte contemporanea (cfr. Allain e Harvie, 2014, pp. 218-220 e 235-236). Tale centralità drammaturgica fa sì che l'artista non si pieghi alle esigenze di una storia preimpostata, ma utilizzi nel processo creativo (attraverso esercizi di improvvisazione come quelli proposti nei volumi di Dymphna Callery, 2001, e Mary Overlie, 2016) le proprie caratteristiche fisiche, psicologiche e biografiche, alle quali si aggiungono le interazioni con l'ambiente di cui fa esperienza nel presente, e che includono anche i paesaggi sonori che fanno da sfondo alla scena o in essa si creano. Le funzioni dei suoni in una scena teatrale possono essere molto varie. Tra di esse si possono menzionare quelle individuate – facendo riferimento in particolare alle musiche, che del paesaggio sonoro a teatro sono uno degli elementi di maggior evidenza a livello intuitivo – da Paolo M. Albani nel suo *E ora, che musica ci metto?* (2007): "isomorfismo realizzato con una selezione monotematica, per creare un continuo parallelismo tra l'azione e la musica, così da realizzare un rinforzo costante"; "particolare carattere suggestivo per sottolineare, esaltare l'azione teatrale" ("l'informazione che la musica dà è molto più vaga, più indeterminata" di quella fornita dall'azione); "dichiarato sostegno a momenti ludici, specificamente ritmici della commedia", o "sostegno e struttura per azioni drammatiche"; "creazione di un'azione, quasi di una coreografia, suggerita e sorretta dalla musica"; "effetti particolari con suoni prodotti da strumenti musicali" (pp.14-15). Rispetto a queste funzioni, l'approccio ai suoni del teatro fisico può essere più organico, nel senso di far crescere la creazione teatrale come un organismo biologico al cui sviluppo collaborano a livello profondo tutte le sue componenti. Come mostra bene il volume *Il teatro e le leggi dell'organicità*, curato da Roberto Ciancarelli e Stefano Ruggeri (2005), il tema dell'organicità è centrale nelle pratiche e nelle riflessioni contemporanee sulle arti sceniche. Arti fondate sul loro realizzarsi *in praesentia*, in una situazione dove artisti e spettatori entrano in un contatto diretto, di copresenza fisica, vanno a situarsi con grande naturalezza in una ricerca che aspiri allo sviluppo di qualcosa che possa essere considerato un organismo vivo. Collocandosi anch'esso nel segno dell'organicità, il rapporto del teatro fisico con i paesaggi sonori e con il silenzio permette di fare uscire questi ultimi da una gerarchizzazione dove vengono intesi principalmente come sostegno a qualcosa d'altro, a componenti ritenute più essenziali della creazione teatrale, dando invece loro una rilevanza che li pone nel cuore stesso della pratica scenica.

Nel lavoro del teatro fisico – che spesso può avvicinarsi a quello della danza – e nei suoi processi di costruzione delle scene, i suoni e i silenzi assumono quindi un'importanza strutturale nel loro interagire con i movimenti degli attori o nell'influenzare la fruizione degli spettatori. Nel primo caso, i suoni e i

silenzi possono per esempio servire in maniera costitutiva a costruire i ritmi e le dinamiche dell'azione. I silenzi, invece di essere pause statiche, possono caricarsi di un'energia che sarà impulso verso quanto segue. Secondo l'Eugenio Barba di *L'arte segreta dell'attore* (2011), "Quando si dice ritmo si dice [...] anche silenzio o pausa. In effetti la pausa o il silenzio sono il tessuto fondamentale sul quale il ritmo si sviluppa. Non c'è ritmo se non si ha coscienza del silenzio o della pausa e ciò che differenzia due ritmi non sono il suono o il rumore prodotti ma il modo come sono organizzati il silenzio e la pausa" (p. 217). Nel secondo caso, quello della fruizione da parte del pubblico, i silenzi (letterali o figurati) possono offrire uno spazio allo spettatore per la sua parte nella cooperazione con gli attori nel dare senso al momento teatrale, mentre i suoni possono avere varie funzioni nel definire spazi, nell'indicare lo scorrere del tempo, nel suggerire emozioni e stati d'animo, nello stabilire richiami e motivi infra- e intertestuali, nell'accentuare o nascondere quanto il pubblico può udire.

Se, come suggerisce Jerzy Grotowski (2002), il teatro è quello che succede tra lo spettatore e l'attore, e mette quindi l'accento sulla summenzionata caratteristica di arte *in praesentia*, nel teatro fisico il rapporto diretto con lo spettatore è accentuato rispetto alla tradizione del teatro di prosa ottocentesco (cfr. Murray e Keefe, 2007, pp. 181-183), e in questo senso l'esplorazione dei paesaggi sonori può essere più facilmente declinata anche verso il rapporto della performance attoriale con i suoni costruiti e con quelli che nascono spontaneamente nel momento della messa in scena. I primi sono quelli (registrati o meno, musicali o più genericamente sonori) già previsti nell'evento teatrale come parte più o meno fissa di quanto viene presentato agli spettatori. I secondi sono quelli legati alla situazione presente dello spazio teatrale e degli spettatori, e che coinvolgono sia suoni provocati dalle reazioni allo spettacolo (applausi, risate, fischi, sbadigli, scricchioli del palco sotto i movimenti degli attori, ecc.), sia quelli indipendenti dallo stesso (suoni provenienti dall'esterno di una sala mal isolata, pianto di bambini piccoli tra il pubblico, cellulari dimenticati accesi, animali penetrati in sala, ecc.). La presenza scenica è ovviamente una delle qualità più ricercate nel lavoro di attori e performer, che devono essere in grado di livelli straordinari di focalizzazione, di concentrazione e di interrelazione con il qui e ora (cfr. Allain e Harvie, 2014, pp. 235-236). Con tali premesse, è evidente che gli artisti della scena debbano per forza essere in costante connessione sia con quanto è stato pianificato per la messa in scena, che con quanto è frutto della contingenza, paesaggi sonori compresi, anche perché in ogni caso l'idea di un ambiente teatrale neutro in cui presentare la propria creazione, con un pubblico in assoluto silenzio seduto in una sala buia, rimane un'illusione di nascita relativamente recente.

Come accennato all'inizio, queste righe sono frutto di una riflessione più o meno spontanea, per cui è difficile giungere a una conclusione vera e propria, magari con una sua rivoluzionaria rilevanza scientifica. Detto questo, per poter chiudere comunque l'intervento in maniera almeno minimamente suggestiva, si può fare riferimento a un aspetto dei paesaggi sonori sul quale sarebbe stato probabilmente bello dedicare più spazio in queste righe, anche se per fortuna non è stato completamente trascurato: il silenzio. Per farlo si può prendere spunto da alcune considerazioni dell'attore e regista francese Daniel Mesguich in *Le théâtre*, di cui è autore insieme ad Alain Viala (2011). Mesguich osserva che il cinema, pur non essendo che una proiezione su un muro, mostra qualcosa che è presente: la foresta, la città, il mare dove si muovono i personaggi sono lì. Anche quando utilizza le scenografie più elaborate e realistiche che si possano immaginare, e pur essendo un'esperienza a tre dimensioni, il teatro mostra invece, attraverso delle tracce, ciò che manca (pp. 23-24). È anche attraverso lo spazio concesso al silenzio, aggiungo io, che il teatro può offrire allo spettatore la magia di questa mancanza.

Bibliografia

- ALBANI P. M. (2007), *E ora, che musica ci metto?*, edizioni corsare, Perugia.
- ALLAIN P. / HARVIE J. (2a ed., 2014), *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Routledge, London/New York.

- BARBA E. / SAVARESE N. (nuova edizione, 2011), *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Edizioni di Pagina, Bari.
- BROWN R. (2009), *Sound: A Reader in Theatre Practice*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- CALLERY D. (2001), *Through the Body. A Practical Guide to Physical Theatre*, Routledge, New York / Nick Hern Books, London.
- CIANCARELLI R. / RUGGERI S. (a cura di, 2005), *Il teatro e le leggi dell'organicità. Antologia di fonti e studi*, Dino Audino, Roma.
- GROTOWSKI J. (2002, 1a ed. 1968), *Towards a Poor Theatre*, Routledge, New York.
- KAHN D. (1999), *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge.
- KENDRICK L. / ROESNER D. (a cura di, 2011), *Theatre Noise: The Sound of Performance*, Cambridge University Scholars, Newcastle.
- MURRAY S. / KEEFE J. (2007), *Physical Theatres. A Critical Introduction*, Routledge, London/New York.
- OVERLIE M. (2016), *Standing in Space. The Six Viewpoints. Theory and Practice*, Artcraft Printers, Billings.
- READ A. (1993), *Theatre and Everyday Life*, Routledge, London/New York.
- VIALA A. / MESGUICH D. (2011), *Le théâtre*, Presses Universitaires de France, Paris.

Nota biografica

Demis Quadri si è laureato in Lingua e letteratura italiane, Filologia romanza e Etnologia presso l'Università di Friburgo. Ha conseguito un doppio dottorato in Lingua e letteratura italiane e in Studi teatrali presso le università di Friburgo e di Berna. Tra i suoi temi di ricerca ci sono la commedia dell'arte, il *physical theatre* e il teatro di/con artisti disabili. Attualmente è responsabile Advanced Studies, ricercatore e docente di Teoria e storia del teatro presso l'Accademia Teatro Dimitri.