

LA VOCE LACERATA

Francesco Ceraolo

La voce come estensione e vibrazione dell'io. Il suono stesso della Storia, in quanto unica espressione sonora autenticamente umana. L'aveva capito perfettamente Hegel che nell'*Estetica* la definiva «il suono dell'anima, come il risuonare che per sua natura l'interno possiede come espressione dell'interno»¹. La voce, in altre parole, come manifestazione del puro Io, della sua essenza temporale e materiale, e allo stesso tempo espressione del sentimento, una sorta di presenza metalinguistica che appartiene al soggetto e alla sua interiorità astratta.

La voce è il gesto dell'interiorità pre-logica e, allo stesso tempo, lo strumento principale attraverso cui si esprime il logos, il medium orale in cui il soggetto si estroflette politicamente e socialmente nel linguaggio. Il teatro, in quanto medium politico per eccellenza, ha da sempre considerato la questione della voce come fondativa ed essenziale alla sua stessa possibilità di esistenza storica. A partire dalla *Poetica* di Aristotele, che declina la nozione di *Phoné semantike*, ovvero di voce significante, sottoponendola alla *mimesis praxeos*, all'imitazione dell'azione che è alla base della tragedia e di tutto il modello del teatro classico. Arrivando fino alla voce declamata e retorica del teatro del grande attore ottocentesco, che ribalta il piano aristotelico per dare forma a una vocalità puramente fonetica e sonora, estrinseca dal significato del testo e ricondotta al suo potere espressivo che prelude a quello drammatico. Proprio da qui partiranno le grandi sperimentazioni novecentesche sulla questione della *phoné*, da Carmelo Bene arrivando fino a Roberto Latini, Chiara Guidi e molti altri, in cui la voce (o le voci) è lo strumento principale di una drammaturgia e di una scrittura scenica sonora e musicale che rompe integralmente con la mimesi drammatica.

La *Divina Commedia* di Dante ha rappresentato una "partitura" decisiva per molti di questi autori/attori nel corso del Novecento e oltre. Partendo ovviamente dalla famosa *Lettura Dantis per voce solista* di Bene del 1981. Non solo perché la grandezza della *Commedia*, pen-

¹ G.W.F. HEGEL, *Estetica*, Einaudi, Torino, 2008, p. 1030.

sata notoriamente da Dante per essere declamata e ascoltata piuttosto che letta, si definisce a partire dalla musicalità della terzina incatenata o del plurilinguismo del volgare fiorentino. Ma soprattutto perché la *Commedia* rappresenta più di ogni altra opera quella dimensione metatestuale del dispositivo drammatico che ha fatto da referente alla performatività diffusa e anti-teatrale del Medioevo. Non avendo conosciuto il teatro in senso stretto a causa dell'avversione dei grandi intellettuali della Cristianità², il Medioevo ha sostituito l'esperienza teatrale con una rappresentazione anti-drammatica che fondamentalmente fa riferimento ai grandi episodi vetero o neotestamentari concepiti in chiave tragica (si pensi alle Sacre Rappresentazioni o ai Misteri Medievali che sono giunti fino a noi). In questo contesto, la *Commedia* di Dante è il tentativo di costruire il contraltare, appunto, "commedico" e secolare, in cui l'eroe tragico è sostituito dalla figura romanzesca del protagonista/autore e del suo maestro accompagnatore Virgilio, e la dimensione trascendente è recuperata nel magma divino, questa volta profondamente drammatico e teatralizzato, con cui Dante ricostruisce i personaggi e i luoghi dell'aldilà tripartito (*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*) della tradizione cristiana. La voce è dunque da Dante trattata in chiave estremamente teatrale, come nel XIII Canto dell'*Inferno*, perché è il medium di una presenza scenica e affermazione di esistenza del soggetto. Nell'*Inferno* questa dimensione materica ed essenziale della voce trova la sua espressione più compiuta perché i corpi dei dannati, reificati e dilaniati, diventano emissari di son-segni³ più o meno articolati, che esistono a partire dal loro tessuto sonoro e prima ancora del loro significato. Un lamento di voci come quello delle anime che invocano Caronte nel III Canto, oppure un vero e proprio coro che ripete frasi musicali, come quelle che accompagnano la storia di Paolo e Francesca nel V Canto o quelle pronunciate in coro dagli iracondi alla fine del VII Canto. O, infine, la voce-grido soggettiva di Pier delle Vigne a cui si ispirano le opere di questa mostra. Il suono emesso da un corpo-albero che può parlare solo nel momento in cui viene lacerato, quasi che il passaggio dall'assenza all'essenza, dal silenzio alla memoria, fosse possibile unicamente a partire da una ferita. È una delle più grandi metafore del significato del teatro e dell'esperienza arti-

² Si pensi alle forti critiche al teatro espresse da Tertulliano in *De Spectaculis* e nell'*Apologeticum* o da Sant'Agostino nelle *Confessioni*.

³ Segni sonori puri per usare la terminologia di G. DELEUZE ne *L'immagine tempo*, Einaudi, Torino, 2017.

stica in sé: una voce lacerata, sospesa nel nulla dei significati, che emette un suono che non può essere ricondotto al linguaggio, al piano razionale della comprensione, e che tuttavia è in grado di aprire a un piano veritativo sull'umano che sarebbe altrimenti inaccessibile.

