



OPERA

per stati complementari della voce

NOTE DI REGIA E RIFLESSIONI

Edipo: Tragedia dell'Ascolto

La Tragedia di Edipo, in OPERA, si configura come Tragedia dell'Ascolto. La definizione va intesa, almeno, secondo due accezioni: come tragedia in ascolto e come tragedia dell'ascoltare.

Tragedia dell'ascoltare: è sul filo dell'ascolto che procede interamente l'indagine di Edipo (dall'oracolo di Apollo alla profezia di Tiresia, dal racconto di Giocasta alle rivelazioni del pastore); è attraverso un atto, un colpo d'ascolto che l'agnizione e la peripezia finali si risolvono e raggiungono il loro acme tragico:

Pastore - Ahimé, sto per dire la cosa terribile da dire.

Edipo - Ed per me da ascoltare, ma devo ascoltarla.

Tragedia in ascolto: OPERA, in quanto messinscena del linguaggio, trova nel rapporto dire/ascoltare il paradigma privilegiato della propria espressione; è nello stesso paradigma che Edipo trova configurato il rovesciamento della propria posizione (da tiranno a esiliato), della propria identità (da salvatore a contaminatore) e, dunque, della propria coscienza.

Iper testo come choreia

Lo spettacolo, completamente dedicato alla voce, è basato su una scrittura polifonica per 7 recitanti, contralto, voce sintetica, percussione e nastro magnetico. Riannodandosi a quel filo che lega sin dai greci l'acustica alla matematica, OPERA si sottrae alla dimensione geometrica dello sguardo – a cui soggiace la Rappresentazione – per porsi totalmente nella dimensione matematica dell'ascolto, in cui si trova fondata, invece, la Musica, il Testo, la *Choreia* teatrale. La sintesi dei linguaggi (poesia, musica e danza) che costituiva la choreia nella tragedia greca, in OPERA è riconcepita come ipertesto. L'ipertestualità non è che una dimensione poli-vocale della scrittura di scena: n-livelli enunciativi, linguistici e te-

stuali (eterogenei tra loro ma consustanzati dallo stesso sistema d'ipertesto) si combinano cooperando alla costruzione di un flusso scritturale complesso. Per voce ipertestuale non si intende solo il corpo vocale dell'attore, ma ogni istanza enunciativa che si conduce nell'ipertesto come, nel senso musicale del termine, una parte o voce.

Forma e struttura

Simmetria e rovesciamento costituiscono lo schema operativo che regola le strategie compositive dell'intera opera, sia al livello scenico-visivo che al livello verbale-musicale della composizione.

Il testo di Sofocle è stato condensato, ritagliato, ritmato in 3 grandi sequenze: la prima e l'ultima sono intese come stati, la seconda come movimento. Ogni sequenza risulta gerarchicamente suddivisa in 3 sotto-sequenze che ricalcano l'andamento stato/movimento/stato delle 3 di grado superiore, e così scalando ai gradi inferiori (idealmente fino alla scansione ternaria del trimetro giambico). Sia gli stati che i movimenti, dunque, risultano composti della stessa materia ritmica: il macro-gesto di rovesciamento, scandito in tre momenti, riecheggia ad ogni grado inferiore della composizione. Il materiale testuale, inoltre, risulta disposto secondo una struttura a specchio: ai limiti si riflettono rovesciati i due stati opposti della coscienza di Edipo (salvatore/contaminatore); al centro, nel dialogo con Giocasta, il dubbio fa coesistere e oscillare nell'animo di Edipo i due stati estremi; nei punti intermedi si rispecchiano il dialogo/scontro con Tiresia e il dialogo/interrogatorio con il Pastore (due stadi, in movimento inverso, della coscienza di Edipo). La simmetria è doppia: inversione sull'asse orizzontale delle sequenze, rovesciamento sull'asse verticale degli stati.

Personaggi e coro

Coro e personaggi non fanno riferimento a due distinti gruppi, ma allo stesso insieme attoriale:

– il rapporto tra personaggi e coro non si configura come relazione tra identità enunciative distinte, ma come oscillazione tra due diverse modalità espressive di uno stesso nucleo: ogni singola voce, con l'unica esclusione di Edipo, emerge dal tessuto corale per configurarsi come personaggio attraverso l'assunzione di modalità enunciative monologiche, dialogiche, contrappuntistiche, e tornare al coro;

- il discorso del coro procede parallelamente al discorso mono/dialogico delle *dramatis personae*: l'enunciazione/ascolto dell'uno si riversa sull'enunciazione/ascolto dell'altro;
- l'atto tragico non appartiene al singolo personaggio: è un atto di scrittura che coinvolge tutti i livelli vocali e testuali della composizione.

Testo e dizione

Opera è composta sul testo in greco antico di Sofocle. L'assunzione del testo originale implica l'uso del verso e delle strutture ritmico-fonetiche soggiacenti alla sua costruzione. Il verso consente di accedere più che alla musicalità diffusa della lingua greca, al sistema armonico e alle strategie compositive messe in atto da Sofocle in Edipo. I versi sofoclei, metricamente costruiti, non costituiscono solo il materiale verbale per le voci: nei versi, in quanto stringhe ritmicamente e foneticamente organizzate, è inscritta la melodia e l'armonia sulla quale si innesta la successiva elaborazione monodica, dialogica, contrappuntistica o corale di OPERA.

L'uso del greco antico distoglie l'ascolto dal significato chiaro veicolato dalla lingua e lo sfoca sul suo oscuro significante linguistico, destinando alla voce dell'attore – alla materialità del corpo che sgorga dalla sua gola – l'espressione del discorso tragico. Tale movimento non comporta una sublimazione (l'evaporazione, la purificazione del/dal senso), ma, al contrario, un'adimazione, una discesa in profondità nel corpo sonoro della lingua e della voce, là dove il senso si condensa/prolifera. Questa discesa induce interpretazioni dell'opera a un livello simbolico più basso: la tragedia di Edipo è, si può dire, la prima, ma non l'unica accezione di una struttura tragica profonda, attanziale, di una 'macchina infernale' che si carica di pluralità semantica proprio per la perdita dei significati letterali, o univoci, veicolati dalla parola.

Apprendo il discorso alla polisemia, alla sovradeterminazione e sovrapposizione del senso si evoca, in un momento diverso della storia, una concezione panica, in senso greco, dionisiaca dell'ascolto.

Voce e suono

La messa in ascolto del verso esige, al livello dell'esecuzione, una interpretazione attoriale eminentemente poetica: la voce e il discorso non rinviano alle *dramatis personae* come ai soggetti di un linguaggio da essi fondato, ma come a coloro che il linguaggio stesso costituisce e fonda. Il lavoro vocale dell'attore non è rivolto alla psicologia del personaggio,

ma al corpo fisico della scrittura e della lingua a partire dal quale e con il quale è creato. L'attore di OPERA, come l'autore, è un technites, e, in quanto tale, lavora come un poeta.

Il VOXPC è un protagonista particolare del lavoro. La voce sintetica, non riferita a personaggi, interviene a tre differenti livelli dell'enunciazione vocale. A un meta-livello superiore all'opera parla dell'opera stessa; al livello simbolico interviene dialogando con Edipo o in contrappunto alle voci corali; al grado inferiore inserisce dati, informazioni, istruzioni (in linguaggio di programmazione C) inerenti gli strati pié bassi nella costruzione di OPERA.

La percussione e le composizioni su magnetico (temi ostinati o in forma d'onda) determinano la pulsazione, il macro-ritmo, il tempo di ogni episodio. Il canto, l'unico tema dell'opera, è legato al racconto di Giocasta intorno all'antica profezia e alla morte di Laio: il ventre discorsivo inseminato dal dubbio di Edipo, da cui Edipo, genera la vera indagine e nasce alla sua coscienza.

Scena e immagine

Lo spazio scenico è un luogo atopico, autoreferenziale: spazio 'non osservabile' istituito esclusivamente in quanto luogo dell'enunciazione e dell'ascolto: il luogo orchestrale delle voci.

La scena – un paesaggio elettronico articolato in griglie di ferro, punti luminosi, strumenti di elaborazione della voce e del suono – è una macchina vocale d'enunciazione e d'ascolto, una camera ecoica in cui alla voce fa eco un altro stato della voce o del suono o della luce. E' il luogo elettronico in cui l'uomo attore si destina all'auto-ascolto, oggetto e soggetto della propria coscienza.

La dimensione di OPERA non è concertistica: è semmai la dimensione teatrale di un situazione di concerto assunta come grado zero della scena. Una scena autoreferenziale in cui l'attore si muove ed esiste intrattenendo con essa un rapporto di totale necessità. In OPERA, le variazioni dell'immagine scenica sono determinate esclusivamente da variazioni nella configurazione degli attori e nel cromatismo delle luci:

– ad ogni costellazione attoriale corrisponde una specifica situazione visivo/enunciativa determinata dalla posizione occupata da Edipo rispetto al personaggio e al coro: nel rovesciamento della piramide di cui è il vertice, Edipo da punto di vista, fuoco iniziale che ingloba tutti nel suo cono visivo, diventa punto di cecità, oggetto d'osservazione di tutti gli

sguardi; così come dal potere assoluto del suo dire/dirsi, passa, rovesciandosi, alla posizione dell'assoluto ascoltare/es-sere-detto. Il coro, destinatario/destinatario del suo sacrificio, e i personaggi (con diverse sfumature) si trovano ad occupare posizioni simmetricamente contrarie.

— la luce (in combinazioni cromatiche ottenute sulla base di una tricromia fondamentale verde-viola-blu) nella prospettiva testuale di OPERA, si comporta come un'altra voce: disgiunta da qualsiasi funzione mimetica, mescola il proprio ai linguaggi della voce e del suono contribuendo a creare, insieme ad essi, l'ipertesto o la choreia linguistica che governa l'intero discorso tragico.

Dimensione frattale

Il mio lavoro è stato definito da alcuni, teatro musicale. Credo sarebbe più giusto definirlo, volendo conservare i termini, musica teatrale (il cambiamento della funzione aggettivale è sufficiente a ricondurci al teatro vanificando il genere e la somma da cui è costituito).

Certamente OPERA mutua dalla musica strumenti, funzioni e strutture: il mio lavoro (e coerentemente la sua interpretazione attoriale) privilegia, quali materie d'espressione, il ritmo e il suono; utilizza la scrittura notazionale e la partitura come griglie per la scansione, il fraseggio, la distribuzione e la sovrapposizione delle voci; fa interagire e procedere tutte le voci dell'opera (immagine compresa) secondo modalità e tempi d'ascolto, ma, e in questo è più vicino alla poesia, trae dal linguaggio, e solo dal linguaggio, e dalla scrittura, tutti gli elementi per l'elaborazione del ritmo, del suono e dell'intonazione, tutta l'energia drammaturgica indispensabile a produrre la significanza di cui è costituita la musica teatrale, il canto attoriale. Nessuna sovrapposizione musicale, nessuna deriva nel lavoro dell'attore. E` una musica senza musica: quando appare (può essere assente) la sua funzione è testuale.

Opera, muovendosi in una dimensione vocale compresa tra poesia, musica e teatro, può essere considerato una Chimera (il mostro concepito dai greci come animale sconosciuto, di forma intermedia tra due animali noti). Non una Chimera risultante da una contaminazione, da una mescolanza tra arti diverse (nè quale compimento di una nuova aspirazione all'opera totale), ma un oggetto a dimensione estetica complessa, che partecipa di gradi di libertà molteplici dell'espressione. Tale dimensione

non somma libertà espressive appartenenti a discipline diverse (anzi, può costituirne una contrazione): il grado di libertà raggiunta non pertiene interamente a nessuna di esse (una costa frastagliata non permette di camminare in linea d'aria, né di passare indifferentemente da un punto all'altro del piano terracqueo, ma regala un itinerario che solo la sua configurazione consente). Tale dimensione estetica (mi concedo l'analogia invocando la clemenza dei matematici) è una dimensione frazionaria, compresa tra interi estetici, vale a dire: una dimensione frattale.

Nel mio lavoro, la semplicità è un punto di arrivo: la semplicità è terribilmente complessa: non si dà semplicità nella semplicità (un nome, un destino: erro con i frattali)

Nota in margine

Vorrei ringraziare, proprio in questa sede, gli attori di OPERA, per l'entusiasmo e la fiducia con cui, un anno fa, hanno intrapreso questo lavoro difficile e dai risultati allora oscuri; per la dedizione e l'abnegazione investite, oggi, nello smontare, rimontare e limare un lavoro dal futuro ancora incerto. Il loro singolare impegno ha reso possibile un'avventura che, per alcuni, può peccare di presunzione, ma che, secondo la mia coscienza, è semplicemente il frutto superbo dell'umiltà, dell'ostinazione a esistere: è grazie a loro che ho potuto convertire in positivo la nausea e il disgusto che, prima o poi, prendono alla gola navigando nel maleolente mare magnum della nostra cultura teatrale.

Devo un ringraziamento particolare a Franco Mazzi, con il quale ho condiviso dieci anni di progetto estetico. Senza l'apporto della sua intelligenza, della sua lucidità, del suo sapere, del suo sapore, il mio lavoro sarebbe stato diverso.

Enrico Frattaroli