

Tempo di un *acoustic turn* anche negli studi teatrali

Livia Cavaglieri

Référence(s) :

Jean-Marc Larrue e Marie-Madeleine Mervant-Roux (a cura di), *Le son du théâtre - XIX^e-XXI^e siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, CNRS éditions, Paris, 2016, pp. 607.¹

<<http://www.cnrseditions.fr/art/7377-le-son-du-theatre-xixe-xxie-siecle.html>>

I suoni non sono semplici ornamenti o accessori della vita sociale. Essi ne costituiscono per molti aspetti una dimensione essenziale e necessaria.²

1. *Posizionamento storiografico revisionista e studio della dimensione sonora del teatro*

L'imponente volume curato da Jean-Marc Larrue (professore di storia e teoria del teatro presso l'Università di Montréal) e Marie-Madeleine Mervant-Roux (direttrice di ricerca emerita in studi teatrali presso il CNRS francese) si colloca nel campo di ricerca che nasce dall'incontro tra studi teatrali e *Sound Studies* e che elige a oggetto di studio privilegiato la dimensione sonora del teatro di parola, ossia tutto quanto concerne voce, musica, rumore, silenzio nel teatro di prosa e che va dall'acustica dei luoghi di spettacolo, alla produzione, riproduzione, diffusione e amplificazione del suono, fino alle pratiche di ascolto. È un territorio in fermento, ma ancora poco frequentato in generale nel mondo e ancora meno in Italia;³

¹ Le citazioni dal testo recensito saranno segnalate con l'indicazione dei numeri di pagina tra parentesi tonde, senza ulteriori riferimenti.

² Paolo Magaudda, Marco Santoro, *Dalla popular music ai sound studies: lo studio delle culture sonore*, in «Studi culturali», 1 (2013), p. 3.

³ Con l'importante eccezione di Valentina Valentini e degli studiosi aderenti al gruppo Acusma, attivo dal 2012 presso l'Università La Sapienza di Roma. Si vedano in particolare: Valentina Valentini, a cura di, *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012; Sciami. Acusma <<https://gruppoacusma.sciami.com/>> e la webzine «Sciami. Ricerche», <<https://webzine.sciami.com/>>.

del resto, almeno per quel che riguarda il nostro paese, gli stessi *Sound Studies* sono ancora frammentati e lontani dalla vitalità di produzione scientifica e dal riconoscimento accademico allargato che hanno raggiunto altrove.⁴Le premesse metodologiche attorno cui si è agglutinata la ricerca collettiva de *Le son du théâtre* si radicano in un approccio di matrice esplicitamente storica,⁵ ove la storia dello spettacolo teatrale si intreccia con la storia delle tecniche – nello specifico, la storia intermediale – e con la storia culturale – nello specifico, i *Sound Studies* e la storia dei sensi. Grazie a una doppia curatela lucida e determinata, il volume si sviluppa perciò a partire da un nucleo centrale concettualmente solido e chiaramente definito per poi irraggiarsi lungo direttive molteplici, attraverso il contributo di trentacinque fra autori e autrici, provenienti da otto paesi diversi e da specializzazioni disciplinari e professionalità differenti.

Contestando l'assunto ritenuto incontrovertibile, secondo cui «la modernité se caractériserait par un déclin de l'auditif au profit du visuel» (p. 10), i *Sound Studies* (e in particolare il loro esponente di spicco, Jonathan Sterne) hanno dato vita da qualche tempo a quello che è stato definito l'*acoustic turn* delle scienze sociali e degli studi culturali, cioè la rimessa in discussione della schiacciante prevalenza del paradigma visivo nella nostra percezione del mondo e nella costruzione della soggettività, a favore della riconsiderazione dei processi di costruzione e percezione della sonorità.⁶ La sottostimata importanza del senso dell'udito è del resto tema di battaglia anche dell'altro nume tutelare de *Le son du théâtre*, Alain Corbin, che nel suo intervento *L'historiographie de l'écoute* mette in luce quanto il passaggio alla riproducibilità del suono sia stato molto più rivoluzionario e 'straniante' della contemporanea nascita della fotografia. Se «il existait déjà le portrait et toute une série de techniques pour fixer le visible» (p. 28), se esisteva già anche un oggetto

⁴ Per un panorama dei *Sound studies* italiani, si veda il numero monografico di «Studi culturali», 1 (2013), curato da Paolo Magaudda e Marco Santoro, e in particolare il saggio introduttivo, già citato nella nota 1.

⁵ *Le son du théâtre* privilegia esplicitamente «l'approche historique contre l'approche métaphysique et ontologique» (p. 11), venendo dunque a collocarsi implicitamente più nell'ambito della teatrologia che in quello dei *Performance Studies*. Per questi due diversi approcci disciplinari, cfr. il recente Gerardo Guccini, Armando Petrini, a cura di, *Thinking the theatre. New Theatreology and Performance Studies. Atti del convegno internazionale di studi. (Torino, 29-30 maggio 2015 – Aula Magna Cavallerizza Reale)*, Dipartimento delle Arti e ALMADL - Area Biblioteche e Servizi allo Studio, Bologna 2018, <<http://amsacta.unibo.it/5781/>>.

⁶ Lo stesso contributo di Jonathan Sterne ospitato in *Le son du théâtre*, intitolato *Les espaces stéréophoniques du paysage sonore*, dimostra la vocazione decostruzionista di un filone dei *Sound Studies*. Sterne ragiona qui sulla nozione di *soundscape* («*paysage sonore*» in francese e «paesaggio sonoro» in italiano), resa celebre da Raymond Murray Schafer nel suo *The Tuning of the World* (1977), e ne svela la natura di «artefact historique de la culture hi-fi» (p. 55), cui è inevitabilmente sottesa una struttura dell'ascolto culturalmente orientata, quella dell'audioposizionamento stereofonico, che presuppone la collocazione centrale dell'ascoltatore.

come lo specchio, che permetteva di riprodurre l'immagine di sé, la conservazione e la riproduzione del suono in generale e della voce umana in particolare – scrive Corbin – irrompe nel mondo negli anni Ottanta dell'Ottocento come una possibilità completamente nuova, che genera ascolti davvero inediti: l'ascolto acusmatico anzitutto e poi anche l'ascolto della propria voce, che interferisce con la costruzione dell'identità e mette in gioco il tema della presenza e dell'assenza dell'individuo (ivi).

Sull'onda di tali riflessioni che hanno rimodellato la teoria della storiografia in generale, il volume non solo porta alla luce un aspetto piuttosto trascurato della storia del teatro, ma anche esprime l'ambizione a rimettere in discussione l'intero campo disciplinare della storiografia dello spettacolo. Come esplicitano i due curatori nell'introduzione *Composer avec le sonore: historiciser, écouter, écrire*, il diffuso e sistematico oblio di una componente tutt'altro che secondaria, tanto della produzione quanto della fruizione dell'evento teatrale (l'atto di ascoltare a teatro è strutturale quanto quello del vedere), rende infatti vulnerabile e sospetta l'intera architettura su cui poggia la scienza del teatro. Prenderne consapevolezza è stato, per gli autori (lo è per anche di chi legge, a mio avviso), come scoprire negli studi teatrali una sorta di tallone di Achille, una zona opaca e facilmente attaccabile, la cui esistenza ha spinto l'*équipe de Le son du théâtre* a concepire «l'histoire à écrire comme toujours potentiellement différente du récit historique existant» (p. 11) e a «ne pas tenir *a priori* pour acquises des “données” historiques énoncées sans prise en compte du sonore» (p. 16). La predisposizione a rivedere concetti, categorie e cronologie dati per assoluti è un elemento essenziale per comprendere il significato del volume e la sua missione di ridisegnare un panorama di studi – missione che a chi scrive pare raggiunta in molti dei contributi che lo compongono.

2. Il teatro come «un lieu d'écoute»

All'interno delle direttrici di pensiero appena delineate, l'oggetto specifico de *Le son du théâtre* è la ricostruzione della dimensione tecnica, culturale e sociale del suono teatrale nel contesto occidentale (e particolarmente europeo), lungo un arco cronologico di riferimento che interessa il teatro moderno e contemporaneo (non sono quindi presi in considerazione il teatro antico e di epoca medievale), della cui parabola plurisecolare sono messi a fuoco in prevalenza fenomeni relativi al periodo dal XIX secolo alla stretta attualità.

Il teatro è un luogo d'ascolto, oltre che della visione:⁷ così potremmo sintetizzare l'assunto su cui si incardina la densa storia decennale di progetti di ricerca che

⁷ Per quanto possa essere scontato, ricordiamo che l'idea del teatro come luogo prevalentemente della visione arriva dalla tradizione greco-latina e si deposita nelle diverse parole che nelle lingue europee (e

Larrue e Mervant-Roux hanno intessuto fin dalla metà degli anni Duemila,⁸ dando vita a convegni e pubblicazioni⁹ e di fatto fondando essi stessi il campo di studi sul suono a teatro, se con questo intendiamo il superamento della frammentarietà e particolarità delle singole pubblicazioni dedicate agli aspetti acustici e sonori del teatro e l'avvio invece di una riflessione organica sulle questioni generali e sovranazionali (preferisco sovranazionale a internazionale, perché questo termine dà meglio conto, a mio avviso, della vocazione del gruppo di ricerca a riconnettere le diverse storie nazionali).

La ricchezza del volume non permette di entrare nel merito di ogni singolo contributo, perciò anzitutto enucleerò alcune problematiche generali trasversali ai saggi e poi, seguendo la divisione strutturale dell'opera, darò conto di interventi specifici, che mi sono sembrati particolarmente interessanti per spunti e prospettive, a partire certamente da una sensibilità personale, ma anche tenendo presente il contesto degli studi teatrali in Italia e le potenzialità di sviluppo di questa affascinante area di ricerca.

3. *L'eclissi sonora degli studi teatrali. Ascolto storico e vocabolario*

Una domanda cruciale è quella relativa alle motivazioni che hanno determinato la "sordità" della storia del teatro, particolarmente di quello moderno e contemporaneo. Perché gli studi teatrali hanno sistematicamente trascurato le componenti

non solo europee) moderne derivano da $\theta\alpha\tau\rho\nu$ (*theatron*) e da *spectare*. Tuttavia, non si dimentichi la rilevante eccezione inglese; cfr. nota 18.

⁸ Al progetto di ricerca originario *Le son du théâtre. Les technologies sonores et le théâtre*, diretto da Larrue e Mervant-Roux, per l'équipe francese ARIAS-CNRS (Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle) e quella canadese CRI (Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques), si sono poi aggiunti i progetti *Intermédialité et spectacle vivant: les technologies sonores et le théâtre (XIXe - XXIe siècles)* ed *ECHO [ÉCRIre l'Histoire de l'Oral] – L'émergence d'une oralité et d'une auralté modernes: mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000)*. Per una breve descrizione di quest'ultimo si veda in particolare Marie-Madeleine Mervant-Roux, *ECHO, cousin français d'ORMETE. Histoire orale/histoire aurale*, in Donatella Orecchia, Livia Cavaglieri, a cura di, *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, Dipartimento delle Arti e ALMADL - Area Biblioteche e Servizi allo Studio, Bologna 2018, pp. 67-76, <<http://amsacta.unibo.it/5812/>>.

⁹ Rimando per brevità alle sole pubblicazioni collettive: *Écouter la scène contemporaine*, numero monografico di «L'Annuaire théâtral» [rivista della Société québécoise d'études théâtrales], a cura di Larrue e Mervant-Roux, 56-57 (2015); *L'Écho du théâtre. Dynamiques et construction de la mémoire phonique, XIXe-XXIe siècles*, numero monografico di «Revue Sciences/Lettres», a cura di Hélène Bouvier-Smith e Marion Chénétier-Halev, 5 (2017) <<http://journals.openedition.org/rsl/1034>>; tre numeri monografici di «Théâtre/Public» (*Le son du théâtre: I. Le passé audible*, 197 (2010); *Le son du théâtre: II. Dire l'acoustique*, 199 (2011); *Le Son du théâtre: III. Voix Words Words Words*, 201 (2011)).

sonore dello spettacolo e del luogo teatrale, anche quando – nel Novecento – hanno potuto avere a disposizione una documentazione adeguata, cioè le registrazioni sonore degli spettacoli e – almeno nel caso della Francia – una consistente fonografia teatrale? Le diverse e complementari risposte che emergono dai saggi portano davvero a riconsiderare il campo disciplinare degli studi teatrali, come promesso nell'Introduzione, a partire dagli effetti discorsivi generati da due pilastri delle argomentazioni a favore della specificità del teatro: la presenza *live* e l'effimero teatrale.

Partiamo dal problema dell'acustica dei luoghi di spettacolo e della sua sparizione progressiva negli studi del secondo Novecento nell'ambito linguistico francofono. Marie-Madeleine Mervant-Roux nel saggio *Du lexique de l'acoustique au lexique de la sonorisation: une altération sourde de l'idée de théâtre* spiega il fenomeno correlandolo sia all'avanzamento della tecnologia, sia all'affermazione in Francia del campo degli *Etudes théâtrales*.¹⁰ Da un lato, a partire dagli anni Sessanta, il progresso tecnologico porta allo sviluppo di tecniche di sonorizzazione elettroacustica che rendono l'audio dello spettacolo sempre più indipendente dalle condizioni complessive dell'acustica della sala. Il *sound design* è per natura un progetto creativo effimero, rispetto alla lunga durata dell'edificio teatrale, strettamente legato all'effimero per eccellenza che è lo spettacolo teatrale e, come tale, stimola un disinteresse verso le condizioni strutturali di ascolto del contenitore, sempre più spesso modificabili *ad hoc*, come anche emerge dal saggio di Sandrine Dubouilh, *Juste pour voir? Quelle place pour le son dans la conception des lieux de théâtre (France, XX^e-XXI^e siècle)*.¹¹ Dall'altro lato, se torniamo alla domanda iniziale, Mervant-Roux mette in relazione il sopravanzare dell'interesse per la sonorizzazione (dello spettacolo) a detrimento di quello per l'acustica (della sala) con l'autonomia decretata dagli studi teatrali allo spettacolo teatrale in quanto oggetto di studio specifico e in sé concluso: «l'escamotage de l'espace de l'acoustique (celui de l'acousticien) au profit de l'espace du sonore (celui du régisseur du son), rend impossible l'élaboration d'une pensée spatiale cohérente » (p. 66). È una conclusione convincente, che spinge sia a interrogarsi sugli statuti della nostra disciplina, sia a prendere coscienza di come proprio da questa riconsiderazione dell'edificio teatrale possa iniziare un dialogo anche con gli storici dello spazio urbano, giacché «alors que la métaphore scénique nourrit les discours en

¹⁰ Mervant-Roux si riferisce implicitamente alla fondazione nel 1959 dell'Institut d'Etudes Théâtrales in seno alla Sorbona, a opera di Jacques Scherer.

¹¹ L'autrice sostiene che l'acustica sia oggi considerata un parametro non prioritario a livello di progettazione architettonica delle sale teatrali, proprio a causa della possibilità di intervenire su di essa successivamente e con relativa facilità tramite la decorazione interna (che dosa riverbero e assorbimento) e il *sound design*. Al contrario, la visibilità rimane un parametro prioritario, anche perché può essere corretta *ex post* solo a prezzo di pesanti e costosi lavori.

sciences humaines, la scène véritable – et les architectures qu'elle a engendrées – a jusqu'à présent été gommée des "cultures auditives"» (p. 71).

Per rimettere in questione l'"oculocentrismo" degli studi teatrali, Jean-Marc Larrue, nel suo *Son, présence et ontologie: perspectives intermédiales sur les enjeux du son au théâtre*, si rifà alla riorganizzazione del campo disciplinare proposta dagli studi intermediali.¹² A partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, «le théâtre a assez rapidement et fréquemment intégré les technologies nouvelles de reproduction du son à son arsenal spectaculaire» (p. 221), almeno in Francia dove è stata studiata la documentazione conservata nei *Fonds des relevés des mises en scène dramatiques de l'Association de la Régie Théâtrale*), mantenendo però un luogo preciso di resistenza mediatica nel rifiuto della sonorizzazione della voce dell'attore. Su questo punto di impermeabilità si è potuta puntellare la fondamentale riflessione identitaria successivamente sviluppata da teorici e pensatori di teatro, in contrapposizione all'industria dello spettacolo riprodotto: la superiorità ontologica del teatro si fonderebbe sulla presenza *live* del performer, del corpo e della voce e quindi sulla compresenza di performer e spettatore. L'antitesi tra *live* e mediato ha in qualche modo isolato e cristallizzato gli studi teatrali ritardando il riconoscimento dell'importanza del sonoro a teatro (e causando anche un certo imbarazzo di fronte al fenomeno acusmatico di separazione voce/corpo, reso possibile dall'uso del microfono, come sottolinea Daniel Deshays in *L'impossible "façade". L'usage du microphone et son incidence sur la scénographie des espaces*). Lo statuto ontologico del teatro come luogo della compresenza attore/spettatore, su cui gli studi teatrali hanno a lungo fondato la loro specificità, viene considerato una delle cause anche del brusco declino di un mercato particolarmente fiorente, come lo era stato quello del disco teatrale in Francia fino agli anni Settanta.¹³ L'attenzione specifica alla dimensione sonora genera però almeno due problemi di metodo, che il volume inizia a sollevare e le cui proposte di soluzione rimandano ad altri progetti in corso. Anzitutto, l'impossibilità di un ascolto in senso storico e la domanda relativa a quale passato sia per noi udibile. Il nostro ascolto non può che essere "altro" (anche quando abbiamo ancora la fonte originale del suono o tutti gli elementi per riprodurlo), perché diverse sono le condizioni di ascolto e altro è l'universo sonoro cui il nostro ascoltare si riferisce. Se l'immaginazione sonora del ricercatore è un'abilità da costruire, come ritiene Sterne, una interessante soluzione in corso di sperimentazione è quella dei protocolli d'ascolto.¹⁴ Correlata all'uso di protocolli di ascolto

¹² Larrue si riferisce alla (poco conosciuta in Italia) teorizzazione del teatro come *ipermédium* proposta da Kattenbelt; si veda M.J. (Chiel) Kattenbelt, Freda Chapple, a cura di, *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam 2006.

¹³ Si veda su questo l'articolo di Mervant-Roux citato alla nota 21.

¹⁴ Si veda anche Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Peut-on entendre Sarah Bernhardt? Le piège des archives audio et le besoin de protocoles*, in «Sociétés & Représentations», 35 (2013), pp. 165-182.

è la necessità di sviluppare un vocabolario adeguato per descrivere l'insieme dei fenomeni fonici producibili e udibili a teatro. È destinato a prossima pubblicazione on-line un glossario multilingua (*Le son du théâtre : mots et concepts*), che renderà conto della storia della circolazione teorica ed estetica di una ventina di parole e concetti utilizzati per descrivere il suono e l'ascolto nel teatro occidentale dal XIX secolo a oggi.¹⁵ L'acustica teatrale

La prima parte del libro (*Acoustique théâtrale*) è dedicata all'«examen de ce qui, dans l'architecture d'une salle ou la structure d'un lieu théâtral, fait que chacun, spectateur ou acteur, y entend d'une certaine façon» (p. 59, corsivo nel testo). Si tratta cioè delle condizioni del contenitore, dell'acustica delle sale di spettacolo (non delle sale per musica, che rappresentano un caso diverso e ampiamente studiato), come parte di una più generale storia dell'ascolto.

Emerge tutta l'importanza, anche dal punto di vista della storia del suono teatrale, del nesso fra luogo teatrale e repertorio: l'attenzione a un certo tipo di acustica piuttosto che a un'altra non è frutto di una coincidenza, ma evolve in concomitanza con le trasformazioni della drammaturgia. Stefan Weinzierl e Clemens Büttner, nel loro *Conditions acoustiques et pratiques théâtrales dans les théâtres italiens de la Renaissance*, presentano lo studio acustico¹⁶ dei teatri Olimpico, Sabbioneta e Farnese. Ciò che a prima vista potrebbe stupire è che i valori relativi alla riflessione del suono e ai tempi di riverbero risultano ottimali per una sala da concerto, ma assolutamente lontani dagli standard di intellegibilità della parola cui siamo abituati, al punto che i tre edifici oggi sarebbero considerati fallimentari per il teatro drammatico. Riconnettere acustica e repertorio ci fa ricordare però che questi risultati vanno letti alla luce di una risorgente drammaturgia di ispirazione antica, nella quale la dimensione musicale era strutturale: se pensiamo all'inaugurazione dell'Olimpico con coro sulla scena e orchestra posta nel retroscena, la funzionalità di quella sala *per quella concezione drammaturgica* diventa indiscutibile. Non dissimilmente Viktoria Tkaczyk, nell'ampio testo sull'evoluzione delle teorie del suono e sulla nascita delle concezioni acustiche moderne relative alla diffusione della voce, *Écouter en cercle(s). Le drame parlé et les architectes du son entre 1750 et 1830*, segnala come la ricerca di una buona acustica delle sale teatrali,¹⁷ che diventa un tema importante per gli architetti tra Sette e Ottocento, sia legata anche

¹⁵ Cfr. la pagina di presentazione del progetto: <http://glossaires-transfers.huma-num.fr/francais/le-son-du-theatre-mots-et-concepts/?lang=fr>.

¹⁶ Con «studio acustico» si intende il calcolo dei parametri acustici delle sale attraverso una modellizzazione informatica che simuli la presenza di un pubblico.

¹⁷ Ricordiamo che in questo periodo in Europa (più lentamente in Italia) si avvia un fenomeno di specializzazione nella programmazione dei luoghi di spettacoli, che sarà poi la regola nel XIX secolo. Ciò porta alla costruzione di teatri esclusivamente dedicati alla prosa e quindi bisognosi di un'acustica specifica, diversa per esempio da quella delle prime sale da concerto.

alle condizioni della drammaturgia che vi viene rappresentata. Da una parte, preme la domanda di teatri con maggiore capienza e con buone condizioni acustiche per il maggior numero possibile di posti (siamo agli albori della democratizzazione e della liberalizzazione dei consumi teatrali), dall'altra parte, la preferenza della borghesia per il dramma parlato e l'imporsi del dramma borghese, in cui l'importanza risiede nella declamazione piuttosto che nel cantato, accentuano il fenomeno.

5. *Uno spazio aurale. Rumori e suoni*

La sezione *Un espace aural. Bruits et sons* è dedicata all'esperienza uditiva dello spettatore di teatro «dont, faut-il le souligner, le nom même dit l'eclipse sonore» (p. 20).¹⁸

Qui diventa centrale il termine *auralità* (dall'inglese *aurality*), una parola di uso recente nei *Sound Studies*, che mira a significare entrambi gli aspetti dell'udito e dell'ascolto, designando «la combinaison de l'audible (ce qu'il y a à entendre) et de l'entendu (ce qui est entendu par un sujet donné, selon les protocoles et les valeurs qui structurent et colorent sa perception)» (p. 19).¹⁹ Il denso contributo di un decano degli studi sul suono, Ross Brown (*Bruit pittoresque / Cadres musicaux. La composition pittoresque et mélodramatique du son au théâtre*), indaga le origini epistemologiche dell'odierno *sound design*, risalendo fino allo scorcio del XVIII secolo (siamo al Drury Lane Theatre dove David Garrick ingaggia Philippe James de Louthembourg) – e cioè a ben prima della rivoluzione tecnologica segnata dall'apparizione del suono riprodotto sulle assi di un palcoscenico nell'ultimo decennio dell'Ottocento. Dall'Inghilterra di Louthembourg, considerato da Brown il primo *sound designer* della storia, poiché le sue partiture sonore minuziosamente costruite non miravano banalmente alla ricostruzione dei suoni, ma a una vera e propria «utilisation scénographique du son» (p. 135), cioè alla creazione di una scenografia multisensoriale, l'obiettivo di «susciter le sentiment d'un espace-temps pictural» (p. 153) migra nell'Ottocento nel *melodrama* vittoriano e nel *mélodrame* francese. Questi generi (che mescolano voce, musica, rumore e prevedono scene spettacolari sempre più complesse e “realistiche”) sviluppano una cultura scenografica basata su un concetto di paesaggio non solo visivo ma anche sonoro, perché il suono ha la capacità di fornire «un axe sensible et temporel le long duquel l'espace scénique pouvait être organisé» (p. 141). È quindi all'interno del sistema della drammaturgia sonora del *mélodrame* che si sperimentano e consolidano regole ancora oggi in

¹⁸ Ma non dimentichiamo la presenza significativa del lemma «audience» nella lingua inglese, che ci parla di una cultura scenica molto più attenta agli aspetti fonici, come anche dimostra la consuetudine della “scenografia verbale”, durante l'epoca elisabettiana.

¹⁹ Specifica Larrue, a proposito del concetto specifico di «auralité du théâtre», che si tratta di «ce qu'on entend dans la salle et la façon de l'entendre» (p. 215).

vigore tanto nella colonna sonora cinematografica, quanto nella musica di scena teatrale: i principi costruttivi della discontinuità, del crescendo, della distinzione tra suono diegetico e suono non diegetico.

Il saggio di Brown, così come quello di Robert Dean (*Ibsen, le designer sonore du théâtre du XIX^e siècle*), testimoniano come gli studi teatrali possano arricchire notevolmente le proprie conoscenze, imparando a prendere in esame le drammaturgie sonore del passato, della cui raffinata costruzione e complessa artigianalità ci si è troppo spesso dimenticati. Dean, per esempio, sfruttando i trattati sulla macchinaria teatrale e la tradizione delle ricerche sulla scenotecnica, ristabilisce – nel caso studio *Quando noi morti ci ridestiamo* – i legami tra la scrittura teatrale e i metodi, le tecniche, le conoscenze «qui étaient requis pour la manipulation des dispositifs sonores disponibles à l'époque de la création des pièces» (p. 180). Il saggio è estremamente interessante non solo nel dare conto della presenza di una studiata drammaturgia sonora nel testo ibseniano, ma anche nel metodo di analisi che offre: analizzando le funzioni semiotiche e drammatiche dei segni sonori utilizzati da Ibsen nelle didascalie e nelle battute, Dean divide il testo in unità sonore che mette in relazione con le tecniche e convenzioni del *mélodrame* e con le macchine del suono allora in uso, per dimostrare le «rôle essentiel que la production d'effets sonores en direct a joué dans le développement du théâtre» (p. 180).

Con Emmanuel Cohen (*Dada : un théâtre qui fait du bruit*) entriamo nell'epoca del suono riprodotto e nell'analisi della costruzione sonora della celebre *matinée* del gruppo Littérature del 23 gennaio 1920 al Palais des Fêtes de la rue Saint-Martin, che vide Tristan Tzara in azione. Il rumore, che simboleggia l'irrompere della modernità, gioca un ruolo cruciale nell'affermazione dell'identità dadaista. Secondo Cohen fu anzi proprio la costruzione sonora della *matinée* uno degli elementi che conferirono forza provocatoria inedita all'evento, attraverso lo spiazzamento delle abitudini culturali d'ascolto degli spettatori, irritati e innervositi da una cacofonia che li chiamava a riconfigurare completamente la loro auralità.

Sul fronte della creazione contemporanea, Lynne Kendrick in *Auralité et performance de l'in audible* racconta al lettore, attraverso l'analisi di una performance inudibile (*Interiors* della compagnia scozzese Vanishing Point, commissionato nel 2009 dal Napoli Teatro Festival), come si possa creare una situazione aurale anche in assenza di suono. In *Interiors* gli attori si muovono sulla scena performando con la mimica, la gestualità e il movimento uno scambio verbale, in cui però non emettono suoni. Essi dunque agiscono solamente la situazione locutoria e uditiva, il parlare e l'ascoltare, creando nel pubblico una inedita condizione di concentrazione e di auralità priva di contenuto sonoro, ma percepibile a partire dall'osservazione attenta dei corpi e dei visi degli attori. Kendrick insomma ci fa toccare con mano come l'ascolto sia una condizione del corpo, che precede l'emissione del suono e come, anche per questo motivo, «l'auralité est un facteur clé de la formation et des mouvements au théâtre» (p. 199).

6. Teatro e tecnologia sonora

Nel capitolo quantitativamente più pesante del volume, *Théâtre et technologies sonores*, è indagata la fabbrica del suono: sia la natura intermediale del suono a teatro (prima sezione: *Les technologies sur la scène*), sia l'espansione del suono teatrale fuori dalla scena verso altri luoghi, non teatrali, della vita umana (seconda sezione: *Médiatisations du théâtre*).

Ad Antonin Artaud sono dedicati due saggi, in cui si va alle radici del rapporto tra il teatro della Crudeltà e la tecnologia moderna, in particolare quella del suono registrato, riprodotto e amplificato, che Artaud scopre nelle sue partecipazioni cinematografiche e che poi trasferisce nei progetti teatrali e tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta (*Les dispositifs de reproduction sonore dans le théâtre d'Artaud. Entendre la Cruauté* di Mireille Brangé). Un caso studio esemplare è rappresentato da *Cenci*, analizzato da Bénédicte Boisson in *Une "bande-son" trop peu écoutée : la musique de scène des Cenci d'Antonin Artaud*. Di questo famoso spettacolo è conservata, oltre agli altri più noti e usati documenti (il manoscritto della *pièce*, il *cahier de mise en scène* di Blin, alcune fotografie e una nutrita rassegna stampa), anche la registrazione della musica di scena composta da Roger Désormière, finora trascurata, nonostante l'importanza del suono, della sua capacità ipnotica e vibratoria che Artaud esplicita in più sedi in ambito teorico. L'universo sonoro di *Cenci* è abitato da musica, rumori, voci, sia registrati sia generati sulla scena, disposti secondo un piano preciso, in cui testo e suono sono strettamente correlati: «Les didascalies, détaillées et précises, font du texte dramatique une véritable conduite sonore, que la musique de scène suit de manière très fidèle» (p. 250). Il saggio di Boisson lascia inoltre emergere un vero e proprio lavoro di ricerca fonica, da parte di Artaud e di Désormière, il cui obiettivo è: «trouver des moyens non musicaux d'illustrations sonore» (p. 252) e «inventer d'autres liens entre la vu et l'entendu» (p. 257).

La sezione *Médiatisations du théâtre* analizza le culture sonore della fonografia teatrale delle origini²⁰ (con particolare attenzione per i fenomeni di rimediazione e non dimenticando i ventriloqui, "precursori dell'acusmatico", di cui racconta Patrick Feather in *Les artifices auraux du théâtre phonographique*); gli esordi del teatro radiofonico (che comprendono anche gli *Hörspiele* brechtiani); agli spettacoli itineranti nello spazio urbano che si imperniano su una dimensione sonora, per dedicare un ampio spazio alla discografia teatrale, la cui indagine è proposta in due saggi cronologicamente contigui²¹.

Non mancando di mettere in luce anche il processo di sensibilizzazione progres-

²⁰ Come introduzione al tema, si può leggere in italiano Jacques Hains, *Dal rullo di cera al cd*, in Jean-Jaques Nattiez, a cura di, *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino 2001, vol. I, pp. 783-819.

²¹ Si tratta, per il primo periodo, di *Pour une archéologie des sons reproduits. Le cylindre et le disque au théâtre (1878-1930)* di Giusy Pisano e, per la fase successiva, età dell'oro del disco teatrale in

siva verso le componenti del suono da parte degli ascoltatori (che inizialmente non percepiscono i difetti di riproduzione), il saggio di Giusy Pisano passa dal *théâtrophone* (il seducente oggetto scelto per la copertina di questo libro), attraverso i cilindri di cera, fino a fonografo e grammofono, rilevandone i diversi usi, in contesti sia pubblici che privati.²² Se il cilindro non ricopre la funzione di sonorizzazione delle *pièce* teatrali per motivi più culturali che tecnici, il fonografo è inizialmente spesso utilizzato come oggetto di scena e “personaggio” (lo testimonia la documentazione conservata nei già ricordati *Fonds des relevés des mises en scène dramatiques de l'Association de la Régie Théâtrale*), mentre il disco passa dalla funzione di riproduzione della musica a quella di riproduzione dei rumori già negli anni Trenta. Mervant-Roux riporta invece alla luce un episodio del tutto dimenticato, che indica la vitalità del dialogo teatro-disco negli anni Cinquanta e Sessanta. Si tratta di due serie di dischi 33 giri, ideate da Jean Vilar stesso per un ascolto *chez soi* delle voci del Théâtre National Populaire. La prima serie consta di quattro album (1952-1961) e ripropone gli spettacoli andati in scena al Palais de Chaillot con una specifica attenzione verso la recitazione degli attori. Per essa Vilar aveva addirittura pensato una produzione completamente in proprio, affidata alle Editions phonographiques du TNP, che non vedranno mai la luce. La seconda serie (*Série spéciale TNP*, 1959-60, 12 dischi), prodotta da Lucien Adès per la casa discografica Véga, si concentra sulla presenza di Maurice Jarre, “régisseur musicale” al TNP dal 1951. In questo caso si tratta di una vera e propria «“adaptation discographique” du théâtre» (p. 360), che non si limita a riprodurre gli spettacoli, ma attraverso un montaggio mira a fare «revivre non le spectacles mais l'expérience des spectacles», lavorando esplicitamente «sur l'“opération poétique” qu'est la séparation du son et de l'image» (p. 365). Ancora una volta, Mervant-Roux sottolinea la frizione con gli studi teatrali come fattore centrale per l'oblio di queste serie: entrambi i progetti mirano a prolungare il momento dello spettacolo teatrale oltre la compresenza attore/spettatore, secondo «une conception du théâtre qui ne faisait pas de l'instant de la représentation l'alpha et l'oméga mais pensait celle-ci dans un temps long incluant des souvenirs, des ruminations, du plaisir, de l'attachement aussi, de l'addiction» (p. 367).

7. Voce e oralità

Apprendosi con un saggio della studiosa tedesca Helga Finter, dedicato alla voce dell'autore che legge in pubblico il proprio testo (*Sacrifices de la voix*), la sezione

Francia, di *Le théâtre des électrophones (1950-1970). Une scène qui suscite les lieux de sa réappropriation* di Marie-Madeleine Mervant-Roux.

²² La diffusione del suono teatrale al di fuori dei luoghi spettacolari comincia in Francia nel 1898 con il primo catalogo *Pathé disques et cylindres*, che contiene anche registrazioni di brani teatrali.

Voix et oralités si occupa dei due temi che più di tutti finora hanno ricevuto le attenzioni di quanti si sono dedicati agli aspetti sonori del teatro drammatico.

Il concetto di teatro si dilata ed è presa in considerazione, attraverso la documentazione testuale e iconografica fornita dalla stampa periodica, la voce e l'arte del dire degli imbonitori (*La voix oubliée du bonimenteur. Indices sonores d'une figure théâtrale* di Agnès Curel, che ricostruisce il caso esemplare e la «silhouette vocale» di Rodolphe Salis, proprietario e imbonitore del cabaret dello Chat noir dal 1881 al 1897).

Un numero consistente di saggi è dedicato alla voce dell'attore, intesa sia come modo locutorio di un individuo specifico (per esempio, Mounet-Sully), sia come possibilità già inscritta nel testo teatrale (negli alessandrini cantati de *La Fille aux mains coupées* di Pierre Quillard, nel teatro di Marguerite Duras, nella performance letterista) o ancora nella scrittura performativa di Romeo Castellucci, Rimini Protokoll e Gisèle Vienne. La questione della resa in scrittura della voce dell'attore è affrontata dal saggio di Anne Pellois, *La voix de l'acteur (XIX^e siècle) : appréciation, notation, évocation*. Esso imposta un lavoro di tipo analitico, che offre interessanti piste d'indagine descrittiva sia "dall'esterno" (come descrivono i recensori la voce dell'attore? E come diversamente la descrivono i dizionari teatrali, interessati al versante normativo e intrappolati nella missione impossibile di «détacher la description de la voix de la singularité vocale d'acteurs en particulier»?), p. 421), sia "dall'interno" (la notazione e l'ambizione a conservare, trasmettere e riprodurre la voce teatrale, che viene studiata a partire dalle note che Mounet-Sully appose sui propri libri, ora conservati nella biblioteca della Comédie Française).

8. I mestieri del suono a teatro

Infine, l'ultima sezione, *Les métiers du son au théâtre*, è dedicata alle pratiche di creazione del suono, agli specialisti e alla loro formazione professionale.

Basandosi sull'osservazione diretta di alcuni spettacoli e sulle interviste ai responsabili della parte sonora, Katharina Rost mette in discussione l'assunto secondo il quale le pratiche del recente *sound design* e dei più tradizionali effetti sonori sono non solo antitetiche, ma anche gerarchizzabili («*Design sonore* » contre «*Bruitage* » ? *Pour une conception performative de la création sonore au théâtre*). Questo pregiudizio si fonda sull'enunciazione in sede teorica di una serie di dicotomie (la cui più significativa è quella che assegna al *sound design* la superiorità del sapere teorico e agli effetti sonori la subalternità del sapere pratico),²³ che nella reale prassi della creazione sonora non sono così facilmente distinguibili e anzi subiscono

²³ Per esempio, «*technologie/technique, détachement/engagement et composition/performance*» (p. 501), ove i primi termini si riferiscono alla pratica del *sound design* e i secondi a quella degli effetti sonori.

processi di rimescolamento creativo continuo. La studiosa suggerisce dunque di usare l'espressione "performance sonora" per tutte le pratiche che interessano la produzione del suono, sottolineando in questo modo come l'intervento degli specialisti del suono a teatro generi anch'esso una performance.

Il volume si chiude con la trascrizione di una relazione di Jean-Paul Lamoureux, responsabile della ristrutturazione acustica della Salle Richelieu alla Comédie Française, *Quelle place pour l'acoustique dans la rénovation des salles ? L'exemple de la salle Richelieu de la Comédie-Française (chantier de 2012)*. È un congedo simbolico, legato a un'operazione – recente e tutt'altro che scontata – di ripensamento dell'acustica di un luogo teatrale, che *Le son du théâtre* ci invita a leggere come «signe d'une nouvelle reconnaissance pratique et théorique de l'auralité du théâtre» (p. 21).