

## Assenza e riverbero di una voce non umana ne *Il castello dei destini incrociati* di Italo Calvino e *Giuramenti* del Teatro Valdoca

Elena Camaeti  
(Università di Bologna)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

**Abstract** – Starting from some reflections by philosopher Adriana Cavarero regarding the traditional opposition *phoné/logos*, the article aims to provide insights into the concept of the voice of the woods, seeking to reestablish the central role of the body as a medium of vocal expression: written words are alive, as they were sonorous, corporeal and meaningful.

In order to demonstrate how a literary text can incorporate a minor voice – the sonic otherness of the woods – two extreme cases will be analyzed. On one hand, the inaudible voice of the woods in *Il Castello dei destini incrociati* by Italo Calvino – apparently a voice in absence – is so powerful that it deprives of language even the people who pass through this place. On the other hand, the daily listening to the woods in the performance *Giuramenti* by Teatro Valdoca leads to the transcription/translation of this voice into poetic verses, therefore making possible – by reverberation – the entry of the woods into performative and writing practices.

**Keywords** – woods; vocal expression; Italo Calvino; language; Teatro Valdoca.

**Abstract** – A partire da alcune considerazioni della filosofa Adriana Cavarero riguardo alla tradizionale opposizione *phoné/logos*, l'articolo approfondisce il concetto di voce boschiva, cercando di ristabilire il ruolo centrale del corpo come mezzo di espressione vocale: la parola scritta è viva, dal momento che è stata innanzitutto sonora, corporea, significativa.

Al fine di mostrare come un testo letterario possa incorporare una voce minore – l'alterità sonora del bosco – verrà proposta l'analisi di due casi limite. Da una parte, la voce inudibile del bosco ne *Il Castello dei destini incrociati* di Italo Calvino – apparentemente una voce in assenza – si dimostra tanto potente da privare del linguaggio anche gli uomini che attraversano tale luogo. Dall'altra, l'ascolto quotidiano del bosco nello spettacolo *Giuramenti* del Teatro Valdoca conduce alla trascrizione/traduzione di questa voce in versi poetici, rendendo così possibile – per riverbero – l'entrata del bosco nella pratica performativa e di scrittura.

**Parole chiave** – bosco; espressione vocale; Italo Calvino; linguaggio; Teatro Valdoca.

Camaeti, Elena, *Assenza e riverbero di una voce non umana ne «Il castello dei destini incrociati» di Italo Calvino e «Giuramenti» del Teatro Valdoca*, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 18-35.

[elena.camaeti@studio.unibo.it](mailto:elena.camaeti@studio.unibo.it)

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21392> [finzioni.unibo.it](https://www.finzioni.unibo.it)

Copyright © 2024 Elena Camaeti

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Ascolta non c'è parola per questo  
non c'è parola per seppellire una voce<sup>1</sup>

1. *Introduzione: interpretazione e codifica di una voce non umana e di un'invenzione letteraria*

Mi piace pensare che la scelta di riflettere sul bosco – inteso come soggetto letterario – all'interno di questo numero di «Finzioni» dedicato all'osservazione dell'aspetto vocale e sonoro della scrittura, possa corrispondere prima di tutto – come ricorda John Berger a proposito del dipinto *Taglialegna nel bosco*<sup>2</sup> – ad un tentativo di «giungere-nella-vicinanza di ciò che è lontano»<sup>3</sup> e che inevitabilmente attrae e sfugge allo stesso tempo.

Come afferma Marius Schneider, uno dei maggiori etnomusicologi del Novecento, in un felice studio sul ritmo di tre chiostri catalani di stile romanico dal titolo *Pietre che cantano*, «non esiste cosa che non abbia una qualche voce nascosta»<sup>4</sup> dal momento che anche nelle più remote cosmologie l'origine del mondo ha come primo movimento creativo un ritmo sonoro, una voce inumana e assordante che produce un verso, una parola incomprensibile che si conserva perfino nella più pura materia<sup>5</sup>. Il principio di tutto è quindi sonoro: una voce che produce significato, non semplice rumore. Per tale motivo ritengo sia interessante provare a ragionare intorno al concetto di voce boschiva: anche il luogo-bosco infatti ha una propria capacità di linguaggio in stretto dialogo con l'umano. Tale interazione nella letteratura ha generato svariate forme in grado di condurre ad un rapporto sempre più profondo, svelando progressivamente come il bosco possa parlare con una sua voce autonoma. A proposito di vocalità, il contributo della filosofa Adriana Cavarero si rivela fondamentale per risalire «alle origini metafisiche del pregiudizio epistemico che ci porta ad assegnare un peso conoscitivo più alla parola scritta che non alla voce che la esprime»<sup>6</sup>, quando al contrario in tempi arcaici il pensiero, la parola, la voce e il respiro erano saldamente intrecciati:

<sup>1</sup> G. Sapienza, *Ancestrale*, Milano, La vita felice, 2013, p. 27.

<sup>2</sup> J. Berger, *About Looking*, New York, Pantheon Books, 1980, trad. it. di M. Nadotti, *Sul guardare* (2003), Milano, il Saggiatore, 2017, pp. 115-124.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 122-123.

<sup>4</sup> M. Schneider, *Singende Steine. Rhythmus-Studien an drei katalanischen Kreuzgängen romanischen Stils*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1995, trad. it. di A. Menduni, *Pietre che cantano: studi sul ritmo di tre chiostri catalani di stile romanico*, Milano, Guanda, 1980, p. 16. Prosegue così: «Poiché il suono rappresenta la sostanza originaria comune a tutte le cose e a tutti gli esseri e poiché il suo svilupparsi in canto è la forza canora che muove il cosmo, il canto costituisce anche l'unico tramite per entrare in un rapporto reciproco, diretto e sostanziale, con le forze più remote».

<sup>5</sup> Ivi, p. 57.

<sup>6</sup> A. Pellino, *Voce, corpo, relazione*, «il Tascabile», <https://www.iltascabile.com/linguaggi/filosofia-vocale-cavaro/> (ultima consultazione 20 ottobre 2024).

L'affinità fra pensiero e parola, anzi la *derivazione* del primo dalla seconda, situa la mente e le attività intellettuali nell'apparato respiratorio e negli organi di fonazione. È, per così dire la *phonè* a decidere della fisiologia del pensiero. [...] Il pensiero è un succedaneo della parola, e la parola si colloca innanzitutto negli organi di fonazione [...]. Il veicolo dell'aria sonora garantisce la comunicazione.<sup>7</sup>

Dunque, prima della – per noi familiare – intuizione di Platone, che lega fisiologicamente il pensiero alla testa, l'espressione vocale, nei poemi omerici e negli altri testi rappresentativi della cultura arcaica, era essenziale per permettere la produzione e l'articolazione del pensiero che si credeva avesse sede nei polmoni:

Mentre prima il pensiero era un co-prodotto delle funzioni vitali della respirazione e dell'alimentazione, esso viene ora per *primo* e non è prodotto dal corpo. [...]. In tutta coerenza con la liquidazione della *phonè*, ridotta a un ruolo ancillare, sostanzialmente superfluo e in ogni caso inadeguato rispetto al regime di verità, questo statuto metafisico del pensiero è appunto quello che caratterizza il pensiero stesso come attività insonora. Isolata dagli organi di fonazione, la materia molle del cervello, in cui il pensiero fa il proprio nido, infatti è muta.<sup>8</sup>

Tale devocalizzazione del *logos* si inserisce all'origine dell'ormai consolidata polarità *phonè/ logos* della tradizione occidentale, evidenziando come diretta conseguenza la tendenza a scindere la parola dalla corporeità del fiato e della voce. Ristabilire il ruolo centrale del corpo come mezzo di espressione vocale e produttore di pensiero, superando questa tradizionale bipartizione, significa mettersi in ascolto ed entrare in una relazione di reciprocità, di scambio con ciò che si ha di fronte. Solo dopo tale esperienza la voce può mutare in scrittura: la parola scritta è viva, dal momento che è stata innanzitutto sonora, corporea, significativa. Estendendo tali suggestioni fuori dal limitato campo dell'umano si apre uno spazio stratificato e sdruciolevole nel quale possono dialogare svariate voci, vibrazioni che si trasformano «a poco a poco in pietra e in carne»<sup>9</sup>; tra queste ho scelto di indagare l'espressione vocale del bosco e come la voce di tale soggetto<sup>10</sup> – considerata minore – possa essere incorporata in un testo scritto.

Tuttavia, prima di parlare di rappresentabilità della voce del bosco in letteratura, bisognerebbe riflettere su cosa si intenda precisamente con il termine bosco e quale stretto legame si celi tra quest'ultimo e la scrittura. L'immaginario del bosco accompagna la letteratura italiana fin dalle origini. Spingendosi un po' oltre si potrebbe perfino sostenere che l'idea del bosco sia

<sup>7</sup> A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 74-75.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 77-78.

<sup>9</sup> M. Schneider, *Singende Steine*, cit., p. 14.

<sup>10</sup> Mi riferisco al bosco come soggetto dotato di una propria *agency*. A questo proposito, Viveiros de Castro afferma: «Ogni essere vivente a cui è attribuito un punto di vista sarebbe un soggetto; o, meglio, dovunque vi sia un punto di vista c'è una posizione di soggetto. Mentre la nostra epistemologia costruttivista può riassumersi nella formula [...] il punto di vista crea l'oggetto – essendo il soggetto la condizione originale, fissa, da dove proviene il punto di vista –, l'ontologia prospettica amerindia procede secondo il principio che il punto di vista crea il soggetto, cioè qualsiasi cosa sia attivata o «agentificata» dal punto di vista sarà un soggetto» (E. Viveiros de Castro, *Prospettivismo cosmologico in Amazzonia e altrove*, Macerata, Quodlibet, 2019).

nata proprio insieme alla letteratura, infatti non esiste *topos*, né più utilizzato né più adatto, nel quale inserire una narrazione. Il bosco si presta a molteplici interpretazioni: ad esempio può essere luogo allegorico di smarrimento e peccato per l'uomo, basti pensare alla «selva selvaggia»<sup>11</sup> con cui si apre il viaggio dantesco. Nel canto I dell'*Inferno* è un paesaggio astratto che «costringe il soggetto privo di orientamento a muoversi per la selva, nello sforzo vano di ritrovare il giusto cammino»<sup>12</sup>. La difficile prova del poeta consiste nell'attraversare il bosco, popolato da visioni oniriche e fiere allegoriche, vincendo così le insidie, «l'oscurità e la confusione diabolica del caos originario»<sup>13</sup> di cui è metafora il paesaggio. Allo stesso tempo può essere luogo di quiete e isolamento volontario, come suggerisce la scelta di Petrarca di ritirarsi in Valchiusa, ambiente boschivo dove riesce a dedicarsi senza distrazioni all'attività letteraria<sup>14</sup>. L'io lirico petrarchesco nel *Canzoniere* ripetutamente percorre boschi, foreste e selve, dal momento che la natura può anche diventare metafora della passione amorosa. Per questo si alternano paesaggi armoniosi con selve piene di insidie: è il sentimento tormentato del poeta che muta di fronte all'amata Laura. Il bosco può quindi «configurarsi di volta in volta come spazio negativo dell'errore e del traviamiento morale, ma anche come rifugio propizio al raccoglimento interiore e alla solitudine contemplativa, luogo rituale del culto e della rivelazione del sacro»<sup>15</sup>. Può essere considerato anche lo spazio prediletto dalla letteratura cavalleresca, in cui gli eroi si scontrano e superano le più svariate peripezie. Non a caso è il bosco il cuore pulsante dell'*Orlando Furioso*: da questa foresta infatti si dipana l'intreccio che lega le singole vicende. Proprio nella scena iniziale Ariosto descrive la fuga di Angelica, la quale, per sottrarsi alle insistenze dei cavalieri che duellano per contendersela, cerca rifugio in un bosco<sup>16</sup>. Si rivela così un altro aspetto non ancora citato: la sua natura labirintica. Il bosco oscuro e intricato è il luogo in cui tutti i personaggi errano senza riuscire a trovare una via di salvezza: combattono contro i propri fantasmi e sfidano invano la Fortuna. L'incanto della foresta svela così storie che non si vorrebbero conoscere, una per tutte l'incisione di Angelica e Medoro sulla corteccia di un albero, che conduce Orlando alla celebre follia. Similmente anche nella *Gerusalemme liberata* di Tasso il bosco assume le caratteristiche di un «luogo della mente offuscata in cui il caos delle passioni riproduce il groviglio labirintico della vegetazione, immagine dei recessi profondi e tenebrosi della psiche»<sup>17</sup>. A questo proposito è stato osservato che proprio a partire dal Rinascimento, in corrispondenza con l'affermazione di un modello di vita ormai prevalentemente cittadino, i boschi letterari tendono ad «assumere una funzione narrativa fissa convertendosi in una scenografia

<sup>11</sup> «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / [...] esta selva selvaggia e aspra e forte [...]», in D. Alighieri, *Inferno*, E. Pasquini, A. Quaglio (a cura di), Milano, Garzanti, 2021, p. 1.

<sup>12</sup> G. Baffetti, *Foresta*, in G.M. Anselmi, G. Ruoizzi (a cura di) *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 201-212: 201.

<sup>13</sup> Ivi, p. 202.

<sup>14</sup> Ivi, p. 204.

<sup>15</sup> Ivi, p. 203.

<sup>16</sup> «[...] poi che rimase la donzella / [...] / entrò in un bosco [...]» in L. Ariosto, *Orlando Furioso*, C. Zampese (a cura di), commento di E. Bigi, Milano, BUR Rizzoli, 2013, p. 97.

<sup>17</sup> G. Baffetti, *Foresta*, cit., p. 208.

convenzionale e ripetitiva di peripezie, smarrimenti, incontri e convegni d'amore»<sup>18</sup>. In definitiva, con il trionfo della vita urbana nei secoli successivi e la svolta realista della narrativa ottocentesca, il ruolo del bosco si marginalizza e viene sostituito progressivamente dalla città, come scriverà Walter Benjamin in *Infanzia Berlinese*: «si può vagare in una metropoli come ci si smarrisce in un bosco»<sup>19</sup>.

Proprio quando comincia ad affievolirsi la funzione narrativa del bosco, inizia un processo di precisa ridefinizione del territorio forestale. Difatti il bosco, inteso nel senso comune di un insieme di alberi ad alto fusto<sup>20</sup>, nel concreto è una creazione dell'uomo di età moderna, nello specifico sviluppatasi nel territorio germanico di metà Ottocento.

Per questo mi sembra opportuno sottolineare come in realtà l'idea tradizionale di bosco sia nata prima nella mente dell'uomo, declinata sia come *locus horridus* sia come *locus amoneus* nel quale ambientare miti, fiabe e racconti, e solo in un secondo momento – non bastando più l'immaginazione – l'uomo abbia pensato di concretizzare tale idea anche sul territorio, avendo il desiderio di ricreare un ambiente selvatico, idilliaco, originario che in realtà non è mai esistito, se non appunto in letteratura.

La coincidenza temporale tra il tentativo di plasmare il territorio boschivo e l'affermarsi della cultura romantica non è per nulla casuale, infatti nell'ambiente tedesco matura, sia a livello filosofico che letterario, una sorta di «immedesimazione panica con la natura»<sup>21</sup> e si crea una vera e propria «mitologia forestale»<sup>22</sup> connessa alla nascente idea di nazione. Se quest'idea di foresta vergine, luogo selvaggio in cui gli uomini possono liberarsi dai costrutti sociali e ristabilire un contatto con una dimensione mitica e archetipica, si è radicata nella cultura germanica, e più in generale in quella nord europea, in Italia la situazione è notevolmente diversa e mostra più esplicitamente la natura antropica del territorio boschivo, dal momento che «l'intervento dell'uomo nella definizione del bosco fu intensivo ed estensivo, rendendo vaste porzioni forestali assimilabili a paesaggi semi-agrari e, come tali, anche intuitivamente interpretabili»<sup>23</sup>. Il bosco, come noi oggi lo conosciamo, difatti non è espressione di una natura incontaminata e autonoma, come vorrebbe farci credere il mito romantico, bensì è un compromesso e un prodotto della civiltà, la quale da tempi antichissimi ha condotto una progressiva domesticazione dell'ambiente naturale.

Tuttavia appare chiaro, anche dopo tale *excursus* sull'immaginario boschivo, quanto una più autentica voce del bosco sia realmente poco presente in queste pagine così diverse per tempi e

<sup>18</sup> Ivi, p. 207.

<sup>19</sup> Ivi, p. 209.

<sup>20</sup> Definizione completa del Vocabolario Treccani: «Con il termine bosco si intende una vasta area di terreno sul quale sono presenti alberi ad alto fusto, arbusti e altre piante selvatiche; un bosco può svilupparsi e crescere spontaneamente (*b. di querce, di castagni, di pini, di larici; attraversare un b.; camminare, passeggiare, perdersi nel b.; raccogliere le castagne, i funghi nel b.; gli animali del b.*), oppure essere piantato dall'uomo e tagliato periodicamente per ricavarne legname (*b. ceduo, da taglio*)».

<sup>21</sup> M. Melchiorre, *Per una storia degli alberi e del bosco*, «Storica», 76, 2020, pp. 91-128: 104.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Ivi, p. 103.

forme letterarie: tale luogo infatti è descritto come semplice paesaggio – in alcuni casi parlante, in altri silenzioso – nel quale sono ambientate le vicende umane e non viceversa. Si può dunque affermare che il ruolo del bosco nei secoli si sia mantenuto bidimensionale, se pur multiforme e articolato, e sia stato inteso come sfondo incapace di comunicare, rendendo difficile la diffusione di una prospettiva di totale immersione sonora, tattile, visiva nel luogo. Il paradosso si articola da sé: il bosco, pur essendo una costruzione dell'uomo e parimenti un potenziale personaggio letterario, nella maggior parte dei casi è privo di una propria voce autonoma, è solo simbolo o riflesso di qualcos'altro e rimane entità misteriosa.

Ad ogni modo è interessante ricordare che esso in realtà nasconde una società sotterranea, un intreccio fatto di radici e funghi eterogenei in grado di comunicare creando una fitta rete invisibile di informazioni preziose. L'albero, soggetto singolo, acquista forza facendo parte di un gruppo – diventando così bosco – in modo tale che ad ogni albero sia garantito equilibrio, ricettività e attenzioni. A questo proposito le ricerche della studiosa di ecologia forestale Suzanne Simard sono state un punto di partenza imprescindibile nello svelare l'intelligenza nascosta e vitale delle piante, aprendo il campo a più ampie considerazioni. Nel capitolo *Legami*, introduzione al libro *L'Albero Madre*, riferisce:

Presto gli alberi hanno rivelato segreti sconvolgenti. Ho scoperto che formano una rete indipendente, legata da un sistema di canali sotterranei in cui possono percepire, connettersi e relazionarsi con un'antica complessità e una saggezza che non può essere negata. [...] Uno dei primi indizi è arrivato mentre cercavo di captare i messaggi che gli alberi si scambiavano attraverso una criptica rete di funghi sotterranei, in una serie di botta e risposta. Seguendo il flusso clandestino delle conversazioni, ho appreso che questa rete pervade l'intero fondo della foresta, collegando tutti gli alberi in una costellazione di hub e connessioni fungine. Una mappa appena abbozzata ha rivelato che, sorprendentemente, gli alberi più grandi, più vecchi, sono all'origine di connessioni fungine che portano alla formazione di nuove plantule.<sup>24</sup>

Una delle osservazioni più interessanti nel testo di Simard riguarda il rapporto tra le diverse generazioni di alberi: quelli che vengono chiamati «Gli Alberi Madre»<sup>25</sup> sono gli alberi più vecchi che nutrono e istruiscono gli alberi più giovani, niente di così diverso rispetto alla dinamica umana. La foresta mostra il funzionamento di una società parallela molto ben organizzata:

Quando gli Alberi Madre – gli imponenti hub al centro della comunicazione, della protezione e della natura senziente della foresta – muoiono, trasmettono la loro saggezza ai familiari, generazione dopo generazione, condividendo la conoscenza di ciò che è d'aiuto e ciò che risulta dannoso, ciò che è amico o nemico, di come adattarsi e sopravvivere in un paesaggio in continua evoluzione.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> S. Simard, *Finding the Mother Tree: Discovering the Wisdom of the Forest*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 202, trad. it. di Silvia Albesano, *L'Albero Madre*, Milano, Mondadori, 2022, pp. 6-7.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

Ma come è possibile entrare in rapporto con questo mondo e ascoltarne la voce? Un caso convincente è quello proposto da Baptiste Morizot, filosofo francese celebre per le sue pratiche di ‘inforestamento’, il quale nel libro *Sulla pista animale*<sup>27</sup> pone l’attenzione sulle relazioni tra umano e vivente, descrivendo tale pratica come possibilità di immedesimazione in un punto di vista differente, per cercare di scardinare l’impostazione gerarchica della conoscenza umana:

[...] inforestarsi è un tentativo di andare a svernare laggiù, all’interno del punto di vista degli animali selvatici, degli alberi che comunicano, dei terreni viventi che lavorano, delle piante alleate degli orti in permacultura, per vedere attraverso i loro occhi e diventare sensibili ai loro usi e costumi, alle loro irriducibili prospettive sul cosmo, per inventare relazioni migliori con loro. Si tratta di vera diplomazia, poiché riguarda un popolo multiforme di cui comprendiamo male i linguaggi e i costumi [...]. Per ‘inforestarsi’ non si può fare a meno di acrobazie dell’intelligenza e dell’immaginazione, e di una suspense indefinita, sottile, per provare a tradurre quello che fanno, cosa comunicano e come vivono gli altri esseri viventi.<sup>28</sup>

Il tentativo di posizionamento «all’interno del punto di vista [...] degli alberi che comunicano [...] per provare a tradurre quello che fanno, cosa comunicano e come vivono»<sup>29</sup> solleva immediatamente due questioni centrali ai fini di questo articolo: come si può tradurre il linguaggio boschivo – una delle tante voci dell’alterità – in linguaggio umano e poi scrittura? E inoltre come si può dare voce al bosco, interrogarlo, metterlo in scena senza umanizzarlo eccessivamente tramite la parola? Tali quesiti sono stati la base di partenza per approfondire come alcuni scrittori<sup>30</sup> del Novecento e della più prossima contemporaneità si siano rapportati a questo argomento in maniera più o meno esplicita e consapevole e di come sia possibile attraverso romanzi, racconti e poesie, restituire l’alterità e l’espressività di questo luogo. Riporto e analizzo di seguito due casi limite: *Il castello dei destini incrociati* di Italo Calvino e lo spettacolo *Giuramenti* del Teatro Valdoca. Nel primo, la voce del bosco è inudibile – apparentemente una voce in assenza – ma talmente potente da privare del linguaggio anche gli uomini che attraversano tale luogo. Nel secondo, invece, la pratica quotidiana del bosco e l’attenzione all’ascolto conducono alla conoscenza di questa voce altra e alla sua trascrizione/traduzione in versi poetici, rendendo così possibile – per riverbero – l’entrata del bosco sulla scena teatrale.

<sup>27</sup> Libro-resoconto di un reale viaggio nella foresta durante il quale l’autore ha cercato di intercettare le tracce non umane e ha tentato di immedesimarsi nel punto di vista di qualcun altro (es. capitolo 1: I segni del lupo; capitolo 2: Un solo orso in piedi; capitolo 3: La pazienza della pantera).

<sup>28</sup> B. Morizot, *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, 2018, trad. it. di A. Palmieri e A. Lucera, *Sulla pista animale*, Milano, Nottetempo, p. 20.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 9-10.

<sup>30</sup> Ho letto ed analizzato diversi esempi che spaziano - per modalità e tempi - dai primi del Novecento fino ad oggi. Di seguito riporto alcuni tra i più significativi: Dino Buzzati, Gianna Manzini, Italo Calvino, Anna Maria Ortese, Mario Rigoni Stern, Laura Pugno, Elisa Biagini, Antonella Anedda, Stefano Dal Bianco, Mariangela Gualtieri. Molti di questi sono stati oggetto di analisi nella mia tesi magistrale «Essere bosco per divenire parola: una mappa per orientarsi, perdersi», discussa il 5 luglio 2024 a Bologna con relatore Stefano Colangelo e correlatrice Elisa Attanasio.

## 2. *Calvino e la perdita della favella nel bosco: una voce in assenza*

Nella produzione letteraria di Italo Calvino non è insolito incontrare luoghi boschivi<sup>31</sup>: dalle sconfinite ramificazioni di Ombrosa ne *Il barone rampante* al rifugio di Pin ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, dal bosco illusorio di Michelino in *Marcovaldo* a quello radioattivo nel racconto *La Bomba Addormentata*; tuttavia, ai fini di questo articolo, è particolarmente interessante il rapporto vitale e di stretta connessione tra il bosco, la parola, la voce e il corpo all'interno de *Il castello dei destini incrociati*. L'opera, scritta per la prima volta nel 1969, ma pubblicata, nella sua attuale forma bipartita, solo nel 1973, è un abile esercizio di letteratura combinatoria nel quale il racconto orale, l'elemento narrativo primario, viene sostituito dall'elemento visivo, una serie di immagini mute e dipinte. Difatti i singoli personaggi, privati della possibilità di espressione vocale, sono costretti a ricostruire la loro vicenda personale mostrando agli altri pellegrini del castello o della taverna<sup>32</sup> le carte di un mazzo di tarocchi. Il ruolo del bosco si rivela fin dal principio centrale, dal momento che esso è la causa originaria di questa apparente perdita della favella:

Ma a questa mensa, a differenza di ciò che sempre avviene nelle locande, e pure nelle corti, nessuno profferiva parola. Quando uno degli ospiti voleva chiedere al vicino che gli passasse il sale o lo zenzero, lo faceva con un gesto, e ugualmente con gesti si rivolgeva ai servi perché gli trinciassero una fetta del timballo di fagiano o gli versassero mezza pinta di vino.

Deciso a rompere quel che credevo un torpore delle lingue dopo le fatiche del viaggio, [...] ma dalla mia bocca non uscì alcun suono. [...] non mi restava che supporre d'essere muto. Me lo confermarono i commensali, muovendo anch'essi le labbra in silenzio con aria graziosamente rassegnata: era chiaro che la traversata del bosco era costata a ciascuno di noi la perdita della favella.<sup>33</sup>

La perdita del linguaggio umano in realtà riconduce i viaggiatori alla dimensione della gestualità, ad un utilizzo sistematico del corpo per comunicare e questo avviene proprio perché il bosco è diventato luogo della corporeità. La foresta, espressione di «natura inarticolata»<sup>34</sup> – e quindi definibile come voce non umana – «ingloba nel suo discorso il discorso umano»<sup>35</sup> e mostra una diversa possibilità narrativa, sospendendo l'uso delle parole (quel *logos* devocalizzato) a favore di qualcosa di diverso. Il gioco di Calvino si realizza in una sorta di paradosso, poiché mette sotto forma di racconto scritto un esperimento narrativo che, nella finzione letteraria, si era articolato senza l'uso della scrittura, ma mediante l'esclusivo uso di un mazzo di

<sup>31</sup> In generale l'intera produzione letteraria di Italo Calvino è disseminata di precisi riferimenti al mondo naturale, complice probabilmente l'ambiente familiare in cui si era formato fin da bambino (padre agronomo e madre docente di botanica generale), per cui non è difficile trovare romanzi e racconti con descrizioni boschive.

<sup>32</sup> I racconti sono i medesimi, tuttavia cambia l'ambientazione tra la prima e la seconda parte del libro. Il castello rimanda ad una tradizione esplicitamente cavalleresca, mentre la taverna ad un luogo più semplice, quotidiano, meno legato alla letteratura.

<sup>33</sup> I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati* (1973), Milano, Mondadori, 2016, p. 7.

<sup>34</sup> A. Scacchi, *Il bosco e la favella: attraversamenti del Castello dei destini incrociati*, «Bollettino di italianistica», 2013, 1, p. 210.

<sup>35</sup> *Ibidem*.



tarocchi. All'interno di questo artificio letterario, il bosco diventa il protagonista di una narrazione per simboli che si articola su più livelli. Innanzitutto l'apertura del romanzo coincide con l'arrivo in un castello, per il ristoro dei cavalieri, situato «in mezzo a un fitto bosco»<sup>36</sup>, luogo di attraversamento obbligatorio nell'immaginario epico-cavalleresco<sup>37</sup>. La cornice è necessaria per portare alla perdita del linguaggio e consentire l'avvio di ogni singolo racconto. In questo caso la tematica del bosco ha come riferimento letterario, oltre a quello cinquecentesco, il *topos*, ben più antico, del «locus a non lucendo»<sup>38</sup> che intende «l'esperienza del bosco come luogo chiuso, ove i personaggi sono coinvolti in una sorta di teatro interiore, in cui prendono vita i fantasmi dell'inconscio»<sup>39</sup>. Non è forse la cartomanzia un ottimo strumento per risvegliare i fantasmi dell'inconscio? Naturalmente Calvino fa un uso alterato di questa pratica, dal momento che il suo sguardo sui Tarocchi è quello di un occhio profano, e le interpretazioni tradizionali vengono piegate alle necessità narrative dello scrittore. In ogni caso il seme di Bastoni viene utilizzato fin dal primo racconto, *Storia dell'ingrato punito*, per evocare il bosco, sempre per quella facile associazione tra il legno e l'immagine della foresta:

[...] la carta del *Nove di Bastoni*, la quale – con l'intrico di rami protesi su una rada vegetazione di foglie e fiorellini selvatici – ci ricordava il bosco che avevamo or è poco attraversato. [...] il segmento verticale che incrocia gli altri legni obliqui suggeriva appunto l'idea della strada che penetra nel folto della foresta.<sup>40</sup>

Nelle carte questo seme è associato all'elemento del fuoco e a quello del corpo: rispettivamente l'energia e la forza che svegliano dal torpore e spronano a proseguire. Il bosco quindi si rivela, mediante alcune carte simboliche, immagine e garanzia di «continuità dei racconti e dell'unità del microcosmo»<sup>41</sup> del romanzo. Nelle ultime righe di *Storia dell'ingrato punito*, una misteriosa sacerdotessa rivela all'uomo che, avendo offeso la fanciulla, ha offeso anche Cibele, la dea a cui è sacro il bosco e a questa violenza non si può rimediare. Si tratta di una personificazione del bosco, violentato dall'azione umana: questo luogo non deve essere violato, altrimenti gli spiriti si vendicano uccidendo il responsabile:

<sup>36</sup> I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 7.

<sup>37</sup> Il principale riferimento letterario di Calvino in questo romanzo è l'*Orlando furioso* di Ariosto: «Ariosto, dunque sembrerebbe essere l'ispiratore della cornice del testo, un fitto bosco ed un castello che offre riparo a viandanti come a cavalieri e dame [...]. E come il leggendario paladino, il narratore viene sorpreso nel bosco da una serie di prove [...] incontri, apparizioni, duelli che impediscono allo sconosciuto Orlando del 1969 di ridare ordine sia ai movimenti sia ai pensieri». A. Scacchi, *Il bosco e la favella: attraversamenti del Castello dei destini incrociati*, cit., pp. 205-206.

<sup>38</sup> Ivi, p. 202.

<sup>39</sup> Ivi, pp. 202-203.

<sup>40</sup> I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 10.

<sup>41</sup> K. Sobczynski, *Italo Calvino: romanzo del bosco, città e cavaliere*, «Roczniki humanistyczne», 30, 1982, 5, p. 76.

Ora il bosco ti avrà. Il bosco è perdita di sé, mescolanza. Per unirti a noi devi perderti, strappare gli attributi di te stesso, smembrarti, trasformarti nell'indifferenziato, unirti allo stuolo delle Ménadi che corre urlando nel bosco.<sup>42</sup>

È chiaro che l'unico linguaggio possibile per poter comprendere la realtà boschiva è, come suggerisce Calvino, la perdita della propria soggettività e la mescolanza di punti di vista: il protagonista del racconto viene invitato, o meglio in questo caso costretto, ad abitare un corpo diverso, a disperdersi in tante particelle. Un invito alla dispersione, ad un cambio di prospettiva conclude anche il racconto *Storia dell'Orlando pazzo per amore*, nel quale la carta dell'*Appeso* indica una diversa visione dello spazio. Si tratta sempre di un luogo boschivo, essendo indicato con il *Dieci di Bastoni*, in cui il paladino si trova legato a testa in giù:

E finalmente ecco il suo viso diventato sereno e luminoso, l'occhio limpido come neppure nell'esercizio delle sue ragioni passate. Cosa dice? Dice: – Lasciatemi così. Ho fatto tutto il giro e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro.<sup>43</sup>

È proprio tale rovesciamento a provocare un cambio di prospettiva: l'assenza di voci umane restituisce in questi racconti la centralità al bosco. L'uomo, non potendo più parlare, è costretto dalla forza incantatrice del luogo a inventare un nuovo linguaggio: la sola parola umana non è più sufficiente, è necessario anche un gesto, un attraversamento alla maniera di Baptiste Morizot. A questo gioco di voci e silenzi si prestano anche le parole di Mario Barenghi quando, a proposito dei personaggi di Calvino, li definisce «il risultato di una mutilazione strategica»<sup>44</sup>. Si può osservare come tale mutilazione strategica in questo testo possa essere riconosciuta nello stato di afasia dei pellegrini, il quale evidenzia non tanto l'intenzione dello scrittore di «porsi dalla parte del non-umano»<sup>45</sup>, ma la volontà di indagare quella specifica «ansia di separazione»<sup>46</sup> fra l'essere umano e il mondo. La voce inudibile del bosco, solo in apparenza voce in assenza, guiderà quindi i pellegrini verso una via d'uscita che «non sarà altro che il passaggio [senza soluzione] da un labirinto ad un altro»<sup>47</sup>. Tuttavia è bene ricordare che nella pratica di questo nuovo linguaggio il *Cavaliere di Coppe*, il *Re di Denari* o un qualsiasi arcano maggiore non vale più di un *Nove* o di un *Dieci di Bastoni*.

<sup>42</sup> I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 15.

<sup>43</sup> Ivi, p. 36.

<sup>44</sup> M. Lobascio, *Tra il mare dell'oggettività e lo sguardo dell'archeologo. Ambivalenze dell'anti-antropocentrismo di Italo Calvino*, «Italia», 97 (2), 2020, pp. 237-263: 250.

<sup>45</sup> Ivi, p. 252.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Ivi, p. 244.

### 3. *Trascrizione di un riverbero: la voce e la pratica del bosco ispira un testo teatrale*

Uno dei nuclei centrali d'indagine del Teatro Valdoca è proprio l'osservazione dello stretto rapporto che si instaura tra il corpo dell'attore, la parola pronunciata ad alta voce e la scena<sup>48</sup>: si potrebbe parlare di una costante dialettica tra corpo, poesia e spazio che, come ha sottolineato Cesare Ronconi, il regista della compagnia, si muove negli «sterminati campi dell'irrazionale»<sup>49</sup>. La parola può essere veicolata solo da un corpo presente, vivo in tutta la sua materialità, il quale per percorrere lo spazio con perizia ha bisogno di molto vuoto, corrispondente al silenzio poetico: solo questo permette ai corpi di armonizzarsi con gli altri elementi. Riecheggiano anche qui le parole di Adriana Cavarero riguardo al tema della voce a proposito dell'unicità e della relazione:

La voce pertiene al vivente, comunica la presenza di un esistente in carne e ossa, segnala una gola, un corpo particolare. [...] prima ancora di farsi parola, la voce è un'invocazione rivolta all'altro e fiduciosa di un orecchio che la accoglie.<sup>50</sup>

In questa direzione si muove il teatro di Ronconi che elegge la poesia di Mariangela Gualtieri come sua unica parola: l'alternarsi di versi e silenzio costituisce il solo mezzo espressivo possibile, veicolato attraverso la voce, spesso amplificata dal microfono ad asta<sup>51</sup> – definita così una voce divina, oracolare – e mediante un uso sapiente del corpo. La scena diventa quindi ampio spazio di connessione tra umano e sovrumano e gli attori, nel momento in cui pronunciano le parole, le assumono sul proprio corpo. Emanuela Dellagiovanna parla proprio di un'incarnazione delle parole che deformano, in maniera irreversibile e specifica, i versi originari scritti da Gualtieri, come se «voce, gesto, respiro, odore del corpo» si inscrivessero nel testo e lo modificassero fino addirittura a romperne in alcuni punti la trama «scavando degli alvei in cui nascono altre parole»<sup>52</sup>. Per garantire questa relazione tra corpi, voci e parole Ronconi, durante i laboratori, prima di leggere i testi preparati da Gualtieri per lo spettacolo, spesso appende alle pareti i fogli scritti con i suoi versi in modo che ogni attore possa scegliere autonomamente la

<sup>48</sup> La compresenza di questi tre elementi mi ha spinto a scegliere un'opera del Teatro Valdoca. Infatti, come si noterà successivamente, in *Giuramenti* è molto viva questa dialettica in relazione al bosco.

<sup>49</sup> Espressione pronunciata da Cesare Ronconi in M. Gualtieri e C. Ronconi, *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca. Intervista di Mimma Valentino*, «Acting Archives Review», 14, 2017, pp. 181-216: 189.

<sup>50</sup> A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, cit., pp. 193-194.

<sup>51</sup> Cesare Ronconi in un'intervista riguardo all'uso del microfono ad asta afferma: «Sì, il microfono porta ad una spersonalizzazione dell'attore. Sul piano fisico allontana lo spettatore, mentre lo avvicina emotivamente. L'attore non si rivolge direttamente a qualcuno: è più solo, parla da un tabernacolo che richiude il mondo alle sue spalle». E poi, a proposito di un intervento di Milo De Angelis sull'archetipo della Sibilla nello spettacolo *Chioma*, continua così: «Sono d'accordo con l'osservazione di Milo: l'aspetto oracolare del microfono è palese. La voce risuona come dentro un antro. Trovo che sia un artificio che, per paradosso, arretra la voce a un suono spinto dal vento. Questa parola ha una relazione privilegiata con il divino. La parola risuona, non è mai detta dall'attore, sta in un luogo più astratto e profondo. Cerco di ottenere un *non naturale* della voce, uno stacco dalla funzione quotidiana per portarla in un luogo di veggenza e di rivelazione». E. Dallagiovanna, *Un perfetto salto mortale. Conversazione con Cesare Ronconi*, in EAD. (a cura di), *Teatro Valdoca*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, p. 27.

<sup>52</sup> EAD., *Figure di grazia*, in *Teatro Valdoca*, cit., p. 122.

parte che sente più affine, ciò che più lo attira. Solo a quel punto il regista ascolta le parole direttamente pronunciate da una voce che in qualche modo ha già trasfigurato e fatto propri quei versi scritti<sup>53</sup>. La voce appunto plasma la parola, la trasfigura ed è vera custode di significato: tali motivi alimentano la definizione di «*poesia fisica*»<sup>54</sup> quando si fa riferimento alla drammaturgia del Teatro Valdoca. La parola in teatro esiste solo attraverso i corpi, i quali, raggiunto il proprio limite fisico con salti, corse o canti, riescono a parlare un'altra lingua<sup>55</sup>. Ecco perché gli attori sono acrobati, ballerini, cantanti, atleti<sup>56</sup>, spesso giovani senza una specifica formazione teatrale, in grado però di restituire una forte carica epica, mitica:

L'attore non dice il testo, accoglie dentro di sé una voce molto più antica di lui. È come se passasse dentro di lui un fulmine. L'attore fa da parafulmine per un testo pre-scritto, che di colpo viene e si sedimenta in lui. C'è una fisicità muta, balbettante, poi all'improvviso arriva un'impennata che può essere violenta, epica oppure comica, di tradizione linguistica, recente o dialettale e sempre leggermente impertinente rispetto al soggetto che la dice. L'attore, allora, diventa un risuonatore perfetto: solo lui può parlare, può catturare quel fulmine, in quel momento, sulla scena. Quando non accade, il testo non è nel corpo, non proviene da lì: è sul corpo, come un vestito.<sup>57</sup>

La voce molto più antica dell'attore a cui fa riferimento Ronconi, nel caso specifico dello spettacolo *Giuramenti*, opera teatrale andata in scena per la prima volta il 12 aprile 2017 al Teatro Bonci di Cesena, è senza dubbio quella del bosco. Questo spettacolo del Teatro Valdoca, infatti, ha debuttato dopo una residenza creativa di tre mesi, svoltasi a partire dall'8 gennaio dello stesso anno, a L'Arboreto – Teatro Dimora di Mondaino, in Emilia Romagna: un teatro in legno immerso in sette ettari di bosco. Gli attori nei tre mesi di preparazione sono stati a stretto contatto con il bosco di Mondaino<sup>58</sup>, rendendo così possibile la sperimentazione di ben due movimenti boschivi: l'abitare il bosco e l'indugiare in ascolto del suo silenzio, in attesa di essere insufflati da qualcosa di antico<sup>59</sup>, originario: «Nessuna parola già scritta, nella sua fissità ed autorità, nel suo essere già nota, potrà fare da viatico a questo attraversamento. Anche la parola deve attraversare lo stesso vuoto, accogliere l'imprevedibile e da lì sgorgare»<sup>60</sup>.

<sup>53</sup> Curiosità che racconta Mariangela Gualtieri. M. Gualtieri, *Un rito di guarigione*, in *Teatro Valdoca*, cit. p. 101.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> V. Valentini, *Gli spettacoli-rito del Teatro Valdoca*, «Arabeschi», 2018, 11, pp. 14-22: 14: «Lo status del performer è ambivalente: prostrato, abbandonato fra il sonno e la veglia, e sprizzante, tanto leggero da sollevarsi in volo. È angelo e diavolo, colui che rotola nel fango e colui che contempla visioni di luce. E gli viene richiesto di abbandonare il governo del proprio corpo sia “nello slancio e nel coraggio insensato”, sia nella catatonìa».

<sup>56</sup> Ronconi spiega: «Si affida la lingua del corpo alle acrobate, la lingua del canto alla cantante» (ivi, p. 26).

<sup>57</sup> Ronconi parla del lavoro con gli attori (ivi, p. 54).

<sup>58</sup> Prima di procedere con l'analisi di *Giuramenti*, è essenziale precisare che la scelta dell'elemento boschivo – come luogo di lavoro e interazione – è stata decisamente casuale e sollecitata dalla performer Lucia Palladino, responsabile della drammaturgia del corpo di questo e di molti altri spettacoli del Teatro Valdoca.

<sup>59</sup> Ronconi: «L'attore non dice il testo, accoglie dentro di sé una voce molto più antica di lui» in E. Dallagiovanna, *Un perfetto salto mortale. Conversazione con Cesare Ronconi*, cit., p. 54.

<sup>60</sup> Le parole sono di Mariangela Gualtieri. Ivi, p. 96.

Tale entrata fisica nel bosco è stata proposta e orientata da Lucia Palladino, danzatrice, autrice e ricercatrice indipendente nell'ambito delle arti performative, la quale oltre ad essersi occupata dell'intera drammaturgia del corpo nello spettacolo, ha introdotto la pratica di attraversamento del bosco nell'opera del Teatro Valdoca, realtà con la quale ha lavorato dal 2011 al 2019. Palladino per oltre un decennio si è occupata di indagare il camminare come attività in grado di «creare le condizioni necessarie per sospendere momentaneamente ciò che diamo per acquisito riguardo a ciò che conosciamo e di sospendere in pratica la conoscenza, intesa in quanto patrimonio esperienziale, psichico, culturale e storico»<sup>61</sup>. Le sue ricerche, infatti, si sono concentrate sulle «pratiche di movimento, coreografiche, di scrittura e video-making come forme di resistenza alla definizione di identità»<sup>62</sup> con particolare attenzione alla decostruzione del corpo e del linguaggio, intesi come elementi istituzionalizzati «dalla cultura, dalla storia, dalla narrazione, da ciò che chiamiamo conoscenza»<sup>63</sup>. Certamente la produzione di *Giuramenti* è stata un'occasione preziosa che ha permesso a Palladino di approfondire tali pratiche selvatiche, in quanto ha avuto la possibilità, insieme agli altri undici attori, di guidare ogni mattina per tre mesi diversi esercizi di attraversamento del paesaggio<sup>64</sup> immersa nei sette ettari di bosco di Mondaino. Tuttavia il ritiro nel bosco di questa tribù provvisoria non nasce con l'intento di celebrare un paesaggio idilliaco, bensì con lo scopo di portare gli attori verso un'apertura, uno spalancamento all'ignoto, che altrimenti non si sarebbe potuto raggiungere sulla scena. È un passaggio, un attraversamento spaziale. Ronconi, parlando di luoghi, afferma di prediligere «un'architettura orfica, antica»<sup>65</sup>, molto lontana dal concetto di casa. Per lui «i luoghi ideali sono le chiese, i templi»<sup>66</sup> e gli spazi esterni:

Vorrei che i luoghi mi tenessero ben sveglio. Soprattutto amo gli esterni, il cielo aperto, il fuori, il grande aperto. Il teatro è un luogo chiuso, è il chiuso del chiuso. [...] Riesco ad aprirlo con gli attori, sono gli attori che rompono lo spazio, sono gli attori i dinamitardi del luogo. Sono straordinari perché il corpo è sempre eversivo. L'attore nell'oralità vive una vita moltiplicata. [...] Dunque in un luogo che è assolutamente chiuso, entra in campo un aperto sconfinato, vertiginoso; entra il paesaggio, ci entra per riverbero. Un luogo diventa proprio quel luogo, non la rappresentazione scenografica di qualcos'altro.<sup>67</sup>

<sup>61</sup> L. Palladino, *Entrare nel bosco*, Roma, Nero, 2023, p. 14.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>64</sup> Palladino nella sezione *errare: esercizi e note per pratiche selvatiche di movimento, in cammino e all'aperto* specifica così il termine paesaggio nella nota 18 *casa*: «entrare nel paesaggio è entrare entro di me mentre sono dimentica di me. / mentre mi svuoto per accogliere il paesaggio tutto di me esonda. / nel fango, tra le pietre, in gocce sparse sulle foglie. / e così esso mi riflette. / io sono il paesaggio e il paesaggio è io nella durata dell'incontro» (*ivi*, p. 115).

<sup>65</sup> Concetto espresso da Cesare Ronconi in E. Dallagiovanna, *Un perfetto salto mortale. Conversazione con Cesare Ronconi*, cit., pp. 66-67.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

La voce del bosco nello spazio chiuso del teatro, quindi, si manifesta per riverbero: quello specifico luogo – e non la sua rappresentazione scenica – si riflette in maniera abbagliante, rivelatrice. Tale riverberare avviene attraverso il corpo degli attori, che portano sulla scena l'eco gestuale dell'attraversamento boschivo in maniera poi non così diversa dai pellegrini in *Il castello dei destini incrociati*. Difatti anche i viaggiatori nella foresta descritta da Calvino sono guidati dalla memoria fisica del luogo, con la differenza però che in Calvino i personaggi, non sapendo come relazionarsi con un'alterità, restano in un mondo rovesciato senza voce, mentre nel Teatro Valdoca questa voce viene recuperata con la stesura e la messa in scena dello spettacolo:

Passare al bosco è, anche, sporgersi all'Aperto. In questi mesi, ciò che fisicamente è nel bosco, metafisicamente è in teatro, in un continuo scambio simbolico, dove i simboli non sono trovati, ma ci trovano. Lo spazio della scena si spalanca alle colline, al cielo, nella fondazione viva di un *templum*.<sup>68</sup>

Inoltre, tra i vari riferimenti filosofici e letterari che si possono rintracciare dalla lettura del testo e dagli appunti di lavoro per *Giuramenti* – e di cui il Teatro Valdoca non fa segreto riportandone puntualmente gli autori – le parole della pensatrice spagnola Maria Zambrano risuonano inequivocabilmente come una costante guida sottotraccia. Zambrano, nel saggio filosofico *Chiari del bosco*, nel capitolo *La parola del bosco* (ancora una volta la parola e il luogo-bosco si trovano intrecciati), fa riferimento a certi 'chiari' che, quando si manifestano, restituiscono all'osservatore:

[...] parole insieme furtive e indelebili, inafferrabili, che possono per il momento riapparire come un nucleo che chiede di svilupparsi, anche se di poco; di completarsi anzi, è quanto sembrano chiedere e a cui portano. Poche parole, un batter d'ali del senso, un balbettio anche, o una parola che resta sospesa come chiave da decifrare; una sola che era lì custodita e che si è data, essa proprio perché tale non può essere né interamente compresa né dimenticata. Una parola fatta per essere consumata senza logorarsi. [...]. E che se discende fino a nascondersi dentro la terra continua a palparvi, come seme.<sup>69</sup>

Allo stesso modo Gualtieri in un'intervista, parlando della forza della parola pronunciata in scena, afferma: «Le parole sono frecce, e poi pezzi di pane che escono dalle bocche, sassi scagliati dalle fionde a colpire senza rimedio, petali dalle finestre, e poi unguento che scioglie. Non si possono pronunciare impunemente, se ne sentissimo tutto il peso e la potenza saremmo forse muti»<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> Ivi, p. 23.

<sup>69</sup> M. Zambrano, *Claros del bosque*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1977, trad. it. di C. Ferrucci, *Chiari del bosco*, Milano, Mondadori, 2004, p. 90.

<sup>70</sup> V. Valentini, *Gli spettacoli-rito del Teatro Valdoca*, cit., p. 18.

Come si può notare dal confronto dei due estratti, Zambrano e Gualtieri similmente condividono l'idea che la parola debba essere faticosa («se ne sentissimo tutto il peso»<sup>71</sup>), enigmatica, quasi incomprensibile. Si tratta di un'esplorazione che tende all'inarticolato, diventando gesto sonoro o fuggendo in «un batter d'ali del senso»<sup>72</sup>: solo così la parola può essere fruita, ascoltata, senza sgretolarsi («una parola fatta per essere consumata senza logorarsi»<sup>73</sup>).

Ma cos'è esattamente il chiaro del bosco? Zambrano apre il suo saggio con questa acutissima definizione:

Il chiaro del bosco è un centro nel quale non sempre è possibile entrare; lo si osserva dal limite e la comparsa di alcune impronte di animali non aiuta a compiere tale passo. È un altro regno che un'anima abita e custodisce. Qualche uccello richiama l'attenzione, invitando ad avanzare fin dove indica la sua voce. E le si dà ascolto. Poi non si incontra nulla, nulla che non sia un luogo intatto che sembra essersi aperto solo in quell'istante e che mai più si darà così. Non bisogna cercarlo. Non bisogna cercare. È la lezione immediata dei chiari del bosco: non bisogna andare a cercarli, e nemmeno a cercare nulla da loro. Nulla di determinato, di prefigurato, di risaputo.<sup>74</sup>

Quindi il chiaro del bosco, così inteso, sembrerebbe ribadire uno degli intenti primari dell'opera teatrale *Giuramenti*: l'avvicinamento a qualcosa di ignoto, di inatteso che può essere fisicamente esperito nel bosco, restando in ascolto, e poi – con una certa prodezza – trasposto metafisicamente in teatro. Quando Ronconi, riferendosi in generale al processo di allestimento degli spettacoli, parla della volontà di «distruggere il tempo e annientare il senso»<sup>75</sup> narrativo, «senza la rete di protezione del linguaggio»<sup>76</sup> in un luogo-teatro che deve essere riconosciuto e vissuto «come un campo di forze segnato da innumerevoli impronte, orme, tracce, pensieri, passaggi, incontri, sbranamenti, amori, stupri»<sup>77</sup> sembra che abbia sempre avuto in mente il bosco (anche se sappiamo che è solo una fantasiosa, ma seducente congettura).

Nella produzione di *Giuramenti* la relazione tra gli esercizi vocali e fisici (richiesti ogni mattina durante le corse o le camminate nel bosco), le parole e il luogo innescano una serie di conseguenze che non sono previste, né tanto meno controllabili: in questo caso si tratta delle tracce che il bosco ha impresso sul corpo di chi l'ha attraversato. Nei monologhi Gualtieri non parla direttamente dell'elemento boschivo, ma in qualche modo nella scelta e nell'ispirazione poetica è influenzata dall'osservazione di ciò che il gruppo 'inselvaticito' restituisce in scena durante le prove, dal momento che gli attori quando rientrano in teatro portano con sé quel selvatico, quell'ascolto attento. Un caso interessante nel quale emergono le tracce di tale selvatico – con

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> M. Zambrano, *Claros del bosque*, cit., p. 90.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>75</sup> Parole pronunciate da Cesare Ronconi in V. Valentini, *L'inatteso che appare. Note sulla poetica del Teatro Valdoca*, in *Teatro Valdoca*, cit., p. 18.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

cui gli attori si sono relazionati per tre mesi nel bosco – è senza dubbio un passaggio del Coro, (definito Coro *di questo e dell'altro mondo*):

- E IL PENSIERO? CHE COSA DICI DEL PENSIERO?
- IL PENSIERO!
- È UN POSTO PICCOLO, TI PARE?
- PICCOLO PICCOLO, SÌ
- È UN POSTO PICCOLO
- MA C'È DENTRO LA CHIAVE
- GIÀ, PER FORTUNA C'È DENTRO LA CHIAVE
- TI IMMAGINI RESTARE SEMPRE CHIUSI LÌ DENTRO?
- DENTRO IL PENSIERO INTENDI?
- DENTRO IL PENSIERO, CHIUSI DENTRO
- È UN ARGOMENTO TREMENDO, NON CI PUÒ RIGUARDARE
- USCIAMO, USCIAMO, ADESSO USCIAMO<sup>78</sup>

A questo proposito è opportuno anche recuperare quel concetto di «riverbero»<sup>79</sup> poetico – citato da Ronconi – che consente ad un luogo chiuso – come il teatro – di esperire «un aperto sconfinato, vertiginoso»<sup>80</sup> e far entrare il paesaggio all'interno della scena. Nel bosco i corpi degli attori hanno sperimentato cosa significhi vivere «il grande aperto»<sup>81</sup> e quanto il pensiero umano possa diventare un'attività limitante nel rapportarsi con l'alterità (la comunità di alberi, il linguaggio non umano del bosco). Difatti queste voci gridano di voler uscire dal pensiero, un posto troppo piccolo, soffocante: «TI IMMAGINI RESTARE SEMPRE CHIUSI LÌ DENTRO?»<sup>82</sup> e gli altri rispondono: «È UN ARGOMENTO TREMENDO, NON CI PUÒ RIGUARDARE»<sup>83</sup>. In questo senso l'invocazione finale «USCIAMO, USCIAMO, ADESSO USCIAMO»<sup>84</sup> esplicita la volontà di cambiamento verso qualcosa di diverso: così il teatro – che è «un luogo chiuso, è il chiuso del chiuso»<sup>85</sup> – riesce ad aprirsi con gli attori – coloro che «rompono lo spazio»<sup>86</sup> – facendo rivivere anche allo spettatore il luogo-bosco per riverbero sulla scena. Contestualmente vengono in mente le parole di Eduardo Kohn quando afferma che «la foresta pensa attraverso di noi»<sup>87</sup> e che l'uomo dovrebbe aprirsi «ad un altro genere di pensiero [non duale] – più vasto che abbracci e sostenga l'umano: il pensare che pensa

<sup>78</sup> Teatro Valdoca, *Album dei Giuramenti*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 67.

<sup>79</sup> Termine spiegato da Cesare Ronconi in E. Dallagiovanna, *Un perfetto salto mortale. Conversazione con Cesare Ronconi*, cit., p. 67.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Teatro Valdoca, *Album dei Giuramenti*, cit., p. 67.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Parole di Cesare Ronconi in E. Dallagiovanna, *Un perfetto salto mortale. Conversazione con Cesare Ronconi*, cit., p. 67.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> E. Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, Berkeley, University of California Press 2013, trad. it. di A. Lucera e A. Palmieri, *Come pensano le foreste*, Milano, Nottetempo, 2021, p. 371.



attraverso le vite di chi [...] interagisce intimamente con gli esseri viventi della foresta in modalità che amplificano le logiche distintive della vita»<sup>88</sup>.

Ora, tornando un'ultima volta al testo di *Giuramenti*, dopo aver attraversato e ascoltato il bosco, si osservi come il discorso della Ragazza sveglia fra morti o dormienti, *veggente e presente* possa rivelare un più ampio significato:

[...] Di certo  
di certo siamo stati immensi, infiniti.

E adesso guarda.

Essere solo un corpo, un nome, solo un io  
terrestre. Dentro la caduta nello spazio e nel tempo.  
Stare in un luogo per volta. Sfregare sulla superficie  
di una vita unica, chiusi dentro il pensiero.  
Essere solo io.  
Il micidiale pronome. Il ladro, il divoratore.  
Essere io e basta. Messi qui a imparare  
L'infelicità d'un pronome.  
Tornare allora ad essere immensa slabbratura,  
vagina celeste che partorisce galassie. Genera divinità.  
O assorti giacere immoti nelle ere. Dormire.  
Fare il sogno dei mondi. Potenza creatrice  
e nullità. Gran potenza d'antico amore.<sup>89</sup>

Questa figura, «sveglia tra morti o dormienti»<sup>90</sup> (essa si è accorta che la realtà non si esaurisce in una sola interpretazione), descrive le conseguenze della chiusura del soggetto nel pronome io: restare aggrappati ad un unico punto di vista («chiusi dentro il pensiero. / Essere solo io. / Il micidiale pronome»<sup>91</sup>) significa privarsi dell'esperienza molteplice del bosco e rinunciare alla conoscenza di ciò che è al di fuori dall'universo ristretto della soggettività umana («Essere solo un corpo, un nome, solo un io / terrestre. Dentro la caduta nello spazio e nel tempo / Stare in un luogo per volta. Sfregare sulla superficie / di una vita unica»<sup>92</sup>). La ragazza è messaggera di un'alternativa a questo sonno contemporaneo e parla di un ritorno («Tornare allora ad essere immensa slabbratura»<sup>93</sup>), che apre l'esperienza ad un tempo mitico nel quale il limite tra natura e cultura non era ancora stato tracciato («Di certo / di certo siamo stati immensi, infiniti»<sup>94</sup>). In questo coro di voci altre, le potenzialità e le sonorità del bosco si sono rivelate essenziali per

<sup>88</sup> Ivi, p. 373.

<sup>89</sup> Teatro Valdoca, *Album dei Giuramenti*, cit., p. 63.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

restituire nuovamente centralità all'espressione vocale della parola – sia sul testo che sulla scena – evidenziando un processo intuito anche dalla stessa Cavarero:

Non si tratta tanto di rivocalizzare il logos, quanto piuttosto di affrancarlo dalla sua sostanza visiva e intenderlo finalmente come parola sonora per riascoltare, nella parola stessa, la pluralità delle voci singolari che, congeneri al gioco della risonanza [il riverbero di cui si è parlato prima] piuttosto che alla generalità del suono, si convocano nella relazione.<sup>95</sup>

Si può, quindi, certamente affermare che nello spettacolo *Giuramenti* l'inatteso si manifesta e viene accolto dalla compagnia teatrale grazie a questa pratica di 'inforestamento', attraverso cui gli attori hanno costruito un rapporto diverso e prismatico con l'alterità. Il bosco – la sua voce – ha inselvaticato i corpi e la parola poetica, spostando l'attenzione dal conoscibile all'ignoto: un chiaro di bosco che – come direbbe sempre Maria Zambrano – si incontra solo sospendendo la domanda e arrendendosi ad un tipo di conoscenza che non cerca «nulla di determinato, di prefigurato, di risaputo»<sup>96</sup>.

In conclusione, l'analisi di questi due casi – sicuramente estremi e agli antipodi – ha mostrato i limiti intrinseci del filtro umano, direi inevitabile dal momento che ancora (per poco, per molto chi lo sa) non esistono testi prodotti da alberi secondo le nostre attuali modalità. Tuttavia, tale inevitabile mediazione tra scrittura e voce, tra corpo umano e bosco, aprendosi all'inatteso e senza la pretesa di rispondere a rigidi schemi razionali per controllare «l'ineluttabile caoticità dell'esistente»<sup>97</sup>, si è rivelata preziosa.

I viaggiatori de *Il castello dei destini incrociati* così come gli attori di *Giuramenti* si sono lasciati guidare e attrarre da una 'voce minore', una forma di espressività che è stato possibile intercettare solo tramite l'attraversamento fisico del bosco: in un caso un attraversamento immaginario, nell'altro reale. Ai lettori e agli spettatori è stato dunque rivolto l'invito a fermarsi ad ascoltare una voce altra; non a caso il messaggio affidato alla Ragazza sveglia fra morti o dormienti in una delle scene finali di *Giuramenti* è quello di ascoltare il silenzio della voce:

Adesso ascolta.  
Senti questo vuoto. Non avere paura.  
È molto bello. Sentilo.  
È il vuoto fra due braccia spalancate  
in larga attesa.

Sentilo. Non avere paura.<sup>98</sup>

<sup>95</sup> A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, cit., p. 195.

<sup>96</sup> M. Zambrano, *Claros del bosque*, cit., p. 11.

<sup>97</sup> M. Lobascio, *Tra il mare dell'oggettività e lo sguardo dell'archeologo. Ambivalenze dell'anti-antropocentrismo di Italo Calvino*, cit., p. 252.

<sup>98</sup> Teatro Valdoca, *Album dei Giuramenti*, cit., p. 70.