

STUDI GERMANICI

Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

Comitato scientifico:

Martin Baumeister
Piero Boitani
Angelo Bolaffi
Gabriella Catalano
Markus Engelhardt
Christian Fandrych
Jón Karl Helgason
Robert E. Norton
Gianluca Paolucci
Hans Rainer Sepp
Claus Zittel

Direzione editoriale:

Marco Battaglia
Bruno Berni
Luca Illetterati
Sandro Moraldo
Federico Niglia

Direttore responsabile:

Luca Crescenzi

Direttore editoriale:

Francesco Fiorentino

Redazione:

Luisa Giannandrea
Sabine Schild Vitale

Progetto grafico:

Pringo Group (Pringo.it)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico Semestrale

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 00153 Roma

STUDI GERMANICI



Istituto Italiano di
STUDI GERMANICI

28 | 2025

Indice

Saggi

- 9 On Human-Plant Encounters and Interactions. Phytographical Narration in Henrik Stangerup's *Véjen til Lagoa Santa*
Camilla Storskog
- 29 *Allen gemein*. Friedrich Hölderlin nel dibattito franco-italiano sulla comunità
Chiara Caradonna
- 51 Die Ökonomie der Klassik. Goethes *Italienische Reise*
Markus Steinmayr

Ricerche

- 81 Corpo vocalico, dialoghi interspecie e partiture *unsound*: il mondo animale di Antonia Baehr
Riccardo Fazi
- 97 «Il pianto silenzioso delle donne della casa del cioccolato». Legami intergenerazionali e identificazioni inconsce nel romanzo *L'ottava vita (per Brilka)* di Nino Haratischwili
Elisa Destro
- 117 La *Fessel* come spazio di possibilità poetologica – Aichinger, Wittgenstein e l'*agency* linguistica nel racconto *Der Gefesselte*
Yvonne Huetter-Almerigi
- 139 La biblioteca nascosta di Sigrid Undset. Una lettura genettiana di *Fortællingen om Viga-Ljot og Vigdis* (1909)
Ruben Gavilli – Anna Wegener
- 165 Hugo von Hofmannsthal: *Lebenslied* (1896) – un'analisi intertestuale
Mario Zanucchi
- 193 Un'Ellade kitsch. La Grecia come antidoto al presente nella lirica tedesca del tardo Ottocento
Sergio Corrado

205 Vergils Grab – Petrarcas Haus. Zur Frühgeschichte der ‘literarischen Wallfahrt’

Paul Kahl

233 *Et libri scripti sunt*: la memoria del peccato nei registri del Diavolo

Lidia Francesca Oliva

Rassegne

253 Lingua e sostenibilità: le prospettive nella ricerca linguistica

Eriberto Russo

267 Due nuove edizioni critiche: le opere di Fischart e di Frischlin

Roberto De Pol

279 Hanno collaborato

Vocal ensemble, interspecies dialogues and *unsound* scores: the animal world by Antonia Baehr

Riccardo Fazi
Università del Salento

The essay is built on the analysis of some of the fundamental works of director, performer, and choreographer Antonia Baehr (Berlin, 1970) – focusing in particular on the artist's vocal and sound experimentation – in order to open up a broader reflection on strategies for overcoming the human-nature dualism within contemporary performing arts. Baehr's work takes the form of a polyphonic territory of investigation, a field of relationships and alliances between voice, body, and animal otherness. This proves worth exploring not only for its intrinsic qualities, but also and above all as an example of a vaster trend in contemporary performing arts: that of tracing, in research on the dimension of sound and, in particular, corporeal and vocal techniques, a fertile ground for reflection and speculation on the nature of the human and performative self. Baehr's figures have shifting, phantasmagorical, evanescent but at the same time deeply embodied voices that are worth listening to carefully today.

Il saggio parte dall'analisi di alcune opere fondamentali della regista, performer e coreografa Antonia Baehr (Berlino, 1970), concentrandosi in particolare sulle figure di sperimentazione vocale e sonora dell'artista, per aprire una riflessione più ampia sulle strategie di superamento del dualismo essere umano-natura all'interno delle arti performative contemporanee. Il lavoro di Baehr si configura come un territorio polifonico di indagine, un campo di relazioni e alleanze tra voce, corpo, alterità animale, che vale la pena indagare non solo per le sue intrinseche qualità, ma anche e soprattutto in quanto esempio di una più ampia tendenza delle arti performative contemporanee a rintracciare nella ricerca sulla dimensione sonora e, in particolare, su quella del corpo e del gesto vocalico un fertile territorio generativo di riflessioni e speculazioni sulla natura del sé umano e performativo. Quelle della Baehr sono figure di voci mutanti, fantasmagoriche, evanescenti ma allo stesso tempo profondamente incarnate, che oggi vale la pena di ascoltare con attenzione.

KEYWORDS: *Performance, Theatre, Sound, Voice, Nature*

Riccardo Fazi, *Corpo vocalico, dialoghi interspecie e partiture unsound: il mondo animale di Antonia Baehr*, in «Studi Germanici», 28 (2025), pp. 81-96

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2025.28.04



Open Access



Corpo vocalico, dialoghi interspecie e partiture *unsound*: il mondo animale di Antonia Baehr

Riccardo Fazi
(Università del Salento)

Nella nostra esperienza acustica quotidiana la voce si manifesta come un suono tra gli altri. Condivide con qualsiasi altro evento sonoro che ci circonda il processo di creazione e le sue modalità di ingresso nel mondo; scaturisce in forma di onda organizzata nello spazio e nel tempo dalla vibrazione sonora preesistente ad ogni cosa: ciò che, abitualmente, chiamiamo silenzio.

All'interno di questo oceano di suoni però, la voce è quello che più di ogni altro ci identifica e, nel suo manifestarsi, evoca agli altri e a noi stessi la nostra presenza.

La voce è un gesto sonoro, il primo dei gesti sonori con cui entriamo nel mondo: è il modo in cui ci sentiamo agire in esso, è la parte di noi che si proietta verso l'esterno e ci fa entrare in relazione dinamica, viva e vitale con ciò che è altro da noi. Da questo punto di vista essa non ci appartiene mai pienamente come un braccio, una gamba, o una qualsiasi altra parte del corpo: la nostra voce non è qualcosa che abbiamo, quanto qualcosa che facciamo. Da qui discende il suo statuto che si pone a cavallo tra identità e reificazione, tra suono e linguaggio articolato. Avere una voce significa abitare il movimento continuo tra questi due poli, secondo gradazioni e intensità ogni volta diverse, a seconda del contesto biologico, individuale, storico, sociale.

La voce è a tutti gli effetti una manifestazione fisica, corporea, prodotta non solo dall'apparato boccale, ma dall'interezza del corpo risonante: si parla sempre con tutto il corpo. Ogni voce è il risultato di un corpo specifico e ogni atto di parola porta con sé significanti corporei fatti di posture, andature del respiro, orientamenti della colonna vertebrale, modi di muoversi che sono a tutti gli effetti linguaggio extraverbale.

In *Lexicon of the Mouth*, saggio seminale sulle possibilità generative e linguistiche della bocca intesa come strumento di creazione, l'artista e teorico del suono Brandon LaBelle individua nella bocca la parte del nostro corpo che sopra ogni altra ci mette in relazione con il

mondo esterno. Nelle sue parole: «La bocca funziona per figurare e sostenere il corpo come soggetto, un soggetto all'interno di una rete di relazioni»¹: è attraverso la bocca e i 'gesti' che essa può performare che possiamo mettere in crisi il rapporto tra interno ed esterno, tra soggetto e oggetto, tra cultura e natura; essa rappresenta il condotto primario attraverso il quale ci apriamo al mondo, manifestiamo ad esso i nostri desideri, le nostre necessità, le nostre disperazioni; è attraverso la bocca che le nostre più intime profondità entrano in contatto con il mondo esterno. E questo accade non solo attraverso il suono che questa emette, ovvero la voce e il linguaggio, forse il primario e più sopravvalutato dei gesti sonori che la bocca può produrre, ma anche attraverso una serie di azioni che essa può mettere in campo e che generalmente tendiamo a non considerare linguaggio, o a sminuire in quanto facenti parte di una dimensione più 'naturale' e meno culturale. Il testo di LaBelle ne presenta alcune, e l'autore utilizza una serie di onomatopee per immaginarne una categorizzazione: mordere, masticare, mangiare; ruttare, soffocare, tossire, sputare, vomitare; piangere, urlare, cantare; singhiozzare, grugnire, rantolare, lagnarsi, sbadigliare; baciare, leccare, succhiare e così via². Un vasto *range* di modalità vocali paralinguistiche che costituisce una sorta di poetica di oralità sperimentale i cui gesti performativi offrono la possibilità di entrare in relazione con l'altro da sé, di mettere in discussione i confini entro i quali solitamente ci definiamo in quanto identità singole e stabili.

Negli ultimi anni numerosi autori e autrici operanti nell'ambito della performance e del teatro, riprendendo e rinnovando linee di ricerca sull'utilizzo della voce che hanno attraversato il Novecento, a partire dalle sperimentazioni delle neoavanguardie in poi³, hanno iniziato a investigare le possibilità drammaturgiche contenute nell'utilizzo pre- ed extralinguistico della voce così come quelle legate alla figura della bocca

1 Brandon LaBelle, *Lexicon of the Mouth*, Bloomsbury, London 2022, p. 2 (trad. mia).

2 In inglese la dimensione onomatopeica di questi verbi risuona più evidente: *bite, chew, eat, burp, choke, cough, spit, vomit; cry, scream, shout, sing; gasp, growl, grunt, sigh, yawn; kiss, lick, suck.*

3 Per approfondire l'argomento delle potenzialità performative della voce e del rapporto tra queste e il teatro, cfr.: Steven Connor, *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism* (2000), trad. it. di Luciano Pedullà, *La voce come medium*, Luca Sossella Editore, Roma, 2007; *Le son du théâtre III. Voix. Words, words, words*, éd. par Chantal Guinebault-Szlamowicz – Jean-Marc Larrue – Madeleine Mervant-Roux, «Théâtre Public», 201 (2011); Helga Finter, *Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalization of Voice*, in «Modern Drama», 26 (1983) pp. 501-517; Julia Kristeva, *The Strangers Voice*, Lang, New York et al. 2010; Mladi Ovadjia, *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Post-Dramatic Theatre*, McGill/Queen's University Press, Montreal 2013; Piersandra Di Matteo, *A bocca chiusa. Effetti di ventriloquio e scena contemporanea*, Luca Sossella Editore, Roma 2024.

come organo ‘emettitore’, strumento atto ad abitare altrove identitari⁴. La vocalità contemporanea a teatro e nella performance trova gran parte della sua radicalizzazione nella performance postmoderna e nelle teorie poststrutturaliste di studiosi come Julia Kristeva e Michel Poizat, nella misura in cui viene enfatizzata l’autonomia della voce dal linguaggio. Questa vocalità radicale può essere intesa come una molteplicità pervasiva di forme d’arte vocale, oralità, modalità corali e vocali, in una ricerca continua dei modi e delle possibilità attraverso le quali recuperare le qualità sonore e corporee distinte della voce liberandole dalle sue proprietà significanti. Per dirlo con i termini di Kristeva: l’irrompere del *genotext* che rompe il *phenotext* (il contenuto verbale o culturale della voce)⁵. Questa rottura radicale ha avuto e continua ad avere tra le sue conseguenze principali quella di essere riuscita a liberare la voce dal suo ruolo di manifestazione diretta di un soggetto unico e unificato, per arrivare ad abbracciare una natura polisemica, polisegnica e multiforme. Nelle ricerche performative degli ultimi anni, la voce in scena diventa autorevole perdendo autorità.

Tra gli elementi afferenti alla dimensione acustica a teatro, sicuramente quello della voce è stato e continua a essere quello maggiormente studiato: la voce, questa entità che proferisce suono, multipla e nomade, in continuo movimento tra pura sonorità e linguaggio articolato è stata nel tempo oggetto di indagini molto approfondite, anche all’interno di studi e testi provenienti da prospettive filosofiche e/o antropologiche: sono stati affascinati dalla voce Derrida, Agamben, Deleuze, Nancy, Bologna, De Certau, Ong⁶; così come studi di linguistica e psicolinguistica hanno a volte sconfinato nel teatro vedendo in esso e nell’arte dell’attore un campo di sperimentazione utile per mettere alla prova teorie e metodologie di analisi.

Baehr indaga da anni le possibilità drammaturgiche che la sperimentazione sullo strumento vocalico può mettere in campo, in parti-

4 In Europa, tra i percorsi più recenti possiamo citare quelli di Stina Fors, Marlene Monteiro Freitas, Gisèle Vienne. In Italia, esistono percorsi ormai storicizzati come quelli di Ermanna Montanari, Chiara Guidi, Roberto Latini; ma anche più recenti di artiste come Gaia Ginevra Giorgi, Diana Lola Posani, Sara Bertolucci, Agnese Banti.

5 Cfr. Kristeva, *The Strangers Voice*, cit.

6 Cfr. Giorgio Agamben, *La voce umana*, Quodlibet, Macerata, 2023; Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Torino 2017; Jean-Luc Nancy, *Listening*, Fordham University Press, New York 2007; Michel de Certeau, *Utopie vocali. Dialoghi con Paolo Fabbri e William J. Samarin*, a cura di Lucia amara, Mimesis, Sesto San Giovanni 2015; Corrado Bologna, *Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Luca Sossella editore, Roma 2022; Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982), trad. it. di Alessandra Calanchi, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 1986.

colare in relazione a temi quali l'identità *queer*, il rapporto tra cultura e natura e tra dimensione umana e animale, all'interno di performance multisegniche che spesso mettono al centro della visione e dell'ascolto il corpo vocalico della performer stessa. Quello di Baehr è un percorso autoriale a tutto campo che la vede impegnata a ricoprire diversi ruoli legati alla pratica creativa: oltre ad essere performer dei suoi spettacoli, lavora sul design sonoro degli stessi, ne cura la dimensione scenica, ne scrive le drammaturgie, arrivando perfino a creare e nominare dei veri e proprio alter ego, generando una moltiplicazione identitaria perfino sul piano produttivo: Werner Hirsch danzatore, Henri Fleur musicista e coreografo, Henry Wilt compositore e Henry Wilde, ex marito e aspirante compositore di New Music sono tutte creature che abitano un piano intermedio e sdruciolevole tra la dimensione di personaggi degli spettacoli e quella di figure autoriali degli stessi. Al cuore di un percorso artistico ormai più che decennale c'è l'esplorazione e la decostruzione delle relazioni del quotidiano, pratiche, simboliche, figurali, lo svelamento di corrispondenze inedite tra piani del reale e la messa in crisi di distinzioni abituali tra le categorie interpretative: binomi come umano/animale, vivente/morto, femminile/maschile vengono fatti esplodere all'interno di drammaturgie che praticano le forme della connessione e della disconnessione, del movimento, della transizione, della relazione simbiotica, dell'*embodiment*. Oggetto di questo articolo sarà la descrizione e l'analisi di uno dei lavori più noti di Baehr, lo spettacolo del 2013 *Abecedarium Bestiarium – Portraits of Affinities in Animal Metaphors* e del percorso di ricerca *ongoing* ad esso collegato, *Music for Dead Animals* (2017-presente). All'interno del corpus di lavori dell'artista queste performance incarnano nella maniera più riuscita il radicale ripensamento del rapporto tra voce e identità che rappresenta il cuore della sua ricerca. *Abecedarium* è sicuramente lo spettacolo che ha reso noto a livello internazionale il percorso di Baehr e a tutt'oggi risulta una delle migliori porte d'accesso per avvicinarsi al suo mondo e al suo immaginario; è in questi lavori che emergono questioni che stanno a cuore a questo studio come quella della relazione tra sperimentazione vocale e fluidità identitaria, del rapporto tra scena e antropocentrismo, dell'indagine sulla binarietà natura/cultura e del modo in cui la sperimentazione vocale può arrivare ad incarnare queste istanze⁷.

7 Lo spettacolo è anche diventato un libro, che raccoglie la drammaturgia dello spettacolo assieme a una serie di ritratti visivi degli animali protagonisti: Antonia Baehr, *Abecedarium Bestiarium*, far festival des arts vivants, make up productions, Berlin 2014. Esiste anche in formato *Hörspiel*, ascoltabile qui: <<https://soundcloud.com/make-up-578204506/wdr-abecedarium-final>> (ultimo accesso: 12 luglio 2025).

In *Abecedarium Bestiarium* Baehr indaga, in una modalità ludica e in una forma drammaturgica che ricorda le performance di magia (la drammaturgia è costruita intorno alla figura della sequenza di 'pezzi'), tutte le possibilità che la bocca può mettere in campo in quanto uno dei più potenti canali che si possono utilizzare per produrre, esprimere, distruggere e far risorgere il dato comunicativo; e lo fa mettendo in crisi tutti i presupposti che abitualmente abitiamo quando pensiamo al rapporto tra la nostra voce, i nostri corpi e le nostre identità. La voce diventa a tutti gli effetti corpo sonoro che mette in crisi il dato visivo, vero e proprio *corpo vocalico* che, attraverso il suono prodotto dal corpo produce a sua volta «una sorta di corpo secondario, una proiezione di un nuovo modo di possedere o di essere un corpo, formato e sostenuto dalle operazioni autonome della voce [...]. Le voci sono prodotte dai corpi, ma anche loro possono produrre corpi»⁸. Questi corpi secondari di cui la performance sarà infestata, sono quelli di una serie di miniature sonore e visive di animali immaginari, estinti, vicini e lontani.

Lo spazio della performance è spoglio, occupato solamente da alcuni oggetti in attesa di essere utilizzati: una sedia, un microfono, un tavolo con una lampadina, un diaproiettore, alcuni costumi appesi a degli attaccapanni. A terra del nastro nero sembra delimitare possibili spazi di azione. Le sedie per il pubblico sono sparse casualmente nello spazio e le spettatrici e gli spettatori sono invitate/i a sedersi dove capita. All'improvviso, tra la folla, appare la figura di Baehr che prende parola per dare il benvenuto e per consegnare agli spettatori una breve introduzione al lavoro, di cui viene chiarita immediatamente la natura:

Benvenuti. Questa sera presenterò *Abecedarium Bestiarium*. *Ritratti di affinità* in forma di metafore animali. Ho iniziato questo progetto chiedendo ai miei amici di scrivere dei brevi pezzi per me. Per fare questo ognuno di loro ha dovuto scegliere un animale estinto per il quale nutrono un forte interesse⁹.

Con queste semplici parole, Baehr introduce lo spettacolo che, a partire dalla presentazione in poi, si sviluppa nella forma di una serie di quadri, otto per la precisione, presentati senza soluzione di continuità. Ogni quadro occupa una specifica posizione nello spazio, e ognuno di essi rappresenta il tentativo dell'artista di entrare in relazione profonda e diretta con l'animale consegnatole dalle scritture. Una collezione di miniature coreografiche e sonore eterogenee attraverso

⁸ Connor, *La voce come medium*, trad. it. cit., p. 51.

⁹ Testo dello spettacolo (trad. mia).

le quali Baehr cerca di incorporare la dimensione animale e parallelamente la figura emotiva che la lega alla persona autrice del testo; un piccolo zoo personale, una drammaturgia costruita intorno alla presentazione e alla condivisione di materiali provenienti da altrettante «specie compagne», categoria ben più ampia ed eteroclitica di quella di animali di compagnia, in quanto, come afferma Haraway «include anche mondi più lontani come quello degli insetti, dei tulipani o della flora intestinale così come ogni altro essere organico al quale l'uomo deve la propria esistenza e viceversa»¹⁰.

Abece-darium è una performance che utilizza la metafora della collezione, dell'archivio, dell'abecedario per l'appunto, come veicolo per presentare l'architettura epistemica di un corpo che attraversa dimensioni inconse di desiderio, di morte, di vita. Una mimesi poetica che passa attraverso il corpo del performer come principale veicolo di comunicazione: un corpo *queer*, che si muove a cavallo tra il femminile e il maschile e che nell'arco della performance gradualmente va denudandosi fino a manifestarsi pienamente nella sua realtà carnale, presente, fatta di corpo ma anche e soprattutto di bocca e voce. Se infatti il travestitismo e il gioco della maschera sono figure classiche del percorso di ricerca dell'artista tedesca, che anche in questo caso si fanno portatrici di significato, in *Abece-darium Bestiarium* è soprattutto per mezzo dello strumento della voce che Baehr compie il proprio viaggio attraverso una natura perduta, immaginata, sognata e desiderata. Ma più ancora che di voce, si dovrebbe parlare qui di bocca, intesa come strumento, apparato, figura drammaturgica: la bocca come strumento, come parte del corpo che performa il gesto sonoro legato alla sua architettura, alla sua carnalità, alle sue caratteristiche fisiche, della quale la voce non è che una delle possibilità sonore a cui essa può dare vita.

È proprio in questo che risiede il centro della ricerca dei lavori di Baehr: come apprendere e sperimentare i processi performativi legati al proprio corpo e, in particolare, alla propria bocca, che permettono al soggetto di negoziare, mettere in crisi e dunque ri-creare la propria soggettività, la propria individualità. Una bocca-voce, quella di Baehr, che brilla di potere immaginifico, le cui diverse modalità espressive finiscono per trasformare e in-formare il corpo nella sua interezza, in un movimento di avvicinamento e prossimità verso altre specie, altre apparizioni materiali o immateriali, *fantasmata* di animali ormai estinti ma che tornano a vivere per la durata della performance attraverso un

10 Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* (2003), trad. it. di Matteo Martelli, *Manifesto delle specie compagne. Cani, persone e altri partner*, Contrasto, Milano 2023, p. 23.

continuo, trasformativo gesto di possessione sonora che informa il corpo del performer. Una dimensione deleuziana del «divenire-animale», tratto distintivo di questa performance così come di altri lavori di Baehr come ad esempio *My Dog is My Piano* (2012) in cui l'artista dispiega una fitta articolazione di rimandi sonori animaleschi, provenienti dalle favole di La Fontaine, dalla fisiognomica zoologica o dal concetto di *animal drag*¹¹.

Il primo degli animali presentati da Baehr nello spettacolo, ad esempio, ci ricorda quanto il gesto vocale sia legato al respiro: sono i movimenti respiratori che permettono alle nostre voci di *suonare*; ispirare, inalare, espirare, soffiare, gesti fisici che dalla bocca ci portano in regioni più profonde, quelle del diaframma, delle costole, dei polmoni, passando attraverso la caverna risonante della glottide. Il respiro, i gesti di respirazione normalmente circondano il discorso verbale: si posizionano tra le parole, tra i suoni, punteggiano i discorsi, senza, normalmente diventare a loro volta discorso. Nel caso del Dodo, animale totem della lettera D, è proprio il respiro che prende voce e diventa discorso. Il Dodo 'parla' attraverso la figura del risucchio e del fiato: inalazioni improvvise, schiocchi, esalazioni rumorose punteggiano i movimenti silenziosi dell'uccello mentre si sposta nello spazio. È il respiro il primo gesto sonoro che Baehr mette in campo in una performance che da un punto di vista acustico presenta una graduale conquista del linguaggio passando attraverso tutti gli stati sonori che la bocca può attraversare. Il respiro silenzioso, rotto, a-tonale del Dodo ci porta infatti poi alle sonorità dell'animale successivo, che prendono forma a partire dalla dinamica del respiro: la Y dello Yang-see River Dolphin, animale totem suggerito a Baehr da un amico cantante. Dopo aver assunto attraverso l'utilizzo di una serie di semplici segni la posa del cantante rock (giacca di pelle, capelli impomatati all'indietro, pancia di fuori), Baehr si posiziona davanti a un microfono che amplificherà, riverberandolo il gesto sonoro successivo: una serie di modulazioni vocaliche ispirate a materiale di *field recording*¹² di versi di delfini. La bocca dunque produce

11 *My Dog is My Piano* nasce da un lungo periodo di studio e osservazione delle dinamiche abitative della madre Bettina von Arnim e del suo cane Tocki all'interno della loro casa; dinamiche che nel tempo hanno prodotto un linguaggio sonoro e visivo comune fatto di mimica, gesti, ma soprattutto suoni, che Antonia ha osservato, annotandoli, registrandoli e successivamente rielaborandoli. Il risultato è una performance poetico-sonora a metà strada tra una *lecture/conference* di natura etnologica e l'esecuzione di una partitura sonora vocale, come accade in *Abecedarium Bestiarium*.

12 Si intende con il termine di *field recording* la pratica eco-ambientale, sviluppatasi negli anni Settanta in relazione agli studi di autori come R. Murray Schafer, di ascolto e di registrazione dei suoni di un determinato paesaggio o territorio sonoro: naturale, urbano, individuale, privato, collettivo.

un suono che ora tende ad avvicinarsi al linguaggio musicale: la *pièce* potrebbe definirsi un concerto metal per voce ‘delfinesca’: mentre il corpo assume le pose tipiche del *frontman* di una band, la voce ci porta in un viaggio attraverso sonorità sottomarine, acquatiche, che a volte aprono scenari infantili (è sottile il limite tra la voce animale del delfino e la lallazione dell’infante) e che giocano con le forme tipiche di vocalizzazione che associamo alla musica hard rock. Qui si manifesta la voce nel suo essere strumento puramente vibratorio più che complesso produttore di sillabe, lo spettatore si trova di fronte a espressioni sonore del corpo più che ad atti di parola: muggiti, ruggiti, ululati, suoni che ricreano una connessione profonda tra il corpo e la voce e tra questa e l’orecchio dell’ascoltatore. La Tigre della Tasmania, animale della lettera T, indossa una maschera di pelle d’animale che cela completamente il volto della performer permettendole allo stesso tempo di compiere un ulteriore passo di distanziamento dalla figura umana verso quella pienamente animale. Baehr indossa la maschera, un paio di guanti di pelle, si sdraia a terra e inizia a rantolare. Un respiro rapido, interrotto, fremente, da animale ferito in gabbia che si protrae per minuti, a tratti interrotto da improvvisi sospiri che sospendono temporaneamente la struttura ritmica del respiro. La figura del sospiro viene qui messa in campo come pausa drammatica, un’articolazione respiratoria che rende immediatamente palpabile e percepibile la situazione emotiva che la performer vuole esprimere, quella legata alla solitudine, alla perdita, all’abbandono, alla fine del desiderio. Il corpo di Benjamin assomiglia a quello di un uomo o una donna in punto di morte: è il suono di un corpo che presto spirerà e abbandonerà il rumoroso palcoscenico della vita. Ma ecco che Tanathos, d’improvviso incontra Eros. L’animale d’improvviso si alza e inizia a far suonare la sua stessa bocca, facendo cliccare la punta delle dita sui denti, fino a che, su quattro zampe, il respiro acquista una dimensione sonora trasformandosi in grugnito, rantolo, schiocco salivale, mugolio, mentre Baehr, irriconoscibile, si sdraia a terra e inizia apparentemente a masturbarsi sotto i pantaloni. Una *poor creature* indifesa, apparentemente sul punto di morte o di orgasmo, ci viene presentata in un *re-enactement* della celebre immagine fotografica di Benjamin, l’ultima tigre della Tasmania esistente, raffigurata dentro a una misera gabbia: una figura del Novecento che ci parla in maniera potente di abbandono, di solitudine, di sparizione.

Nei casi in cui nella performance la voce diventa linguaggio questo accade nella figura di voci- fantasma: la P di *Patriarchal Poetry* è recitata da un pappagallo meccanico su una base di disco music anni Settanta: coerentemente, l’unico momento in cui la bocca e la voce si fanno

linguaggio è quando Baehr dà voce all'unico animale che, per imitazione, può parlare la lingua dell'essere umano, ovvero un pappagallo.

Con la S della *sea cow* si va dalla specie in via d'estinzione a un *medium* in via d'estinzione, ovvero il mangianastri. Baehr si sposta attraverso diverse voci amplificando con un microfono una serie di mangiacassette, ognuna delle quali riporta voci di persone che parlano del *sea cow* da differenti punti di vista: scientifico, storico, naturale, di immaginario, ecc. Le parole che vengono captate dal microfono, attraverso l'utilizzo di un *looper* si sovrappongono e si stratificano sempre di più, fino a perdere la dimensione comunicativa e trasformarsi in un brusio indistinto che disegna un paesaggio sonoro uniforme sul quale si innestano i vocalizzi della Baehr che restituisce la sua versione del verso del leone marino. La parola così gradualmente si fa paesaggio sonoro e, da una dimensione analitica, Baehr ci porta in una dimensione immersiva dove i discorsi diventano sciabordio, le parole, passando per la ripetizione di onomatopee di lingua tedesca, si trasformano in versi gutturali, urli improvvisi, rantoli e la dimensione umana si perde in quella animale, mentre l'intensità sempre maggiore delle azioni vocali performati da Baehr aprono la dimensione linguistica al più vasto campo della dimensione orale, non-civilizzata, prelinguistica dentro alla quale perdere ogni riferimento di senso. Si cade nella dimensione animale attraverso questo *shift* graduale dell'esperienza sonora, che passa dalla parola alla periferia della stessa, fino a farla sparire del tutto per far affiorare pienamente un soggetto sonoro multiplo che attraversa stati di espressione bestiale, eccitazione sessuale, urla disperate e che si muove sul limite della trasgressione, della perdita, dell'estasi. Una «fenomenologia sonora della bocca»¹³ a servizio di una scena antropomorfa ma non antropocentrica.

Ognuna delle figure che compongono la drammaturgia della performance è dunque portata in vita attraverso il ricorso a gesti sonori paralinguistici che interagiscono con (e a volte producono come conseguenza) una precisa partitura di movimenti. Ciascuno dei gesti sonori abitato da Baehr (il canto, il ventriloquisimo, il *growl*, il *throat singing*¹⁴, il suono salivale e quello soffiato...) produce una conseguente qualità cinetica dotata di una potente carica comunicativa che fa

13 LaBelle, *Lexicon of the Mouth*, cit., p. 86

14 Con l'espressione *throat singing* ci si riferisce a una serie di pratiche vocali appartenenti a diverse culture tradizionali (la più nota quella di Tuva, in Russia) dove il suono viene prodotto a partire dalla regione della gola. Il *growl* è una tecnica vocale tipicamente impiegata nei sottogeneri più estremi dell'*heavy metal* e dell'*hardcore punk*: produce suoni rauchi, cavernosi, gutturali ottenuti tramite l'utilizzo del diaframma e la costrizione della laringe.

affiorare verso l'esterno sintomi, emozioni interne e profonde difficilmente razionalizzabili o trasmissibili attraverso la parola significante e che arrivano a evocare in maniera potente lontani universi interiori, creando un sistema di relazioni che germina e si moltiplica in scena: tra la performer e il suo corpo; tra il corpo e la bocca; tra la bocca e i suoni che essa produce; tra la prossemica del corpo e quella del volto; tra il singolo corpo visibile della performer e i molteplici corpi e le molteplici identità da esso evocate; tra queste e le/gli spettatori e le loro memorie emotive legate alle specifiche dimensioni sonore messe in campo. Non più segno di un'identità precisa, che marca una determinata presenza, ma strumento utilizzato per molecolarizzare il proprio io, la voce di Baehr, moltiplicata, frammentata, polifonica e poli-loga convoca assenze oltre che presenze, tempi e distanze che apparentemente sembrerebbero irraggiungibili a partire da un impianto scenico che utilizza come unico strumento il corpo esposto dell'attrice. La studiosa Helga Finter chiama questa dimensione plurima che presenta un dialogo tra voci presenti e assenti «intervocale»¹⁵. Lo statuto stesso della voce d'altronde si situa, come già nel 1967 sottolineava lo psicanalista Guy Rosolato¹⁶, tra due poli, quello della dimensione fisica, carnale della sua provenienza e quella del linguaggio, del suono significante, e dall'altra quello della dimensione somatica e psichica. La voce è sempre un oggetto e un evento allo stesso tempo; un movimento e una quantità fisica misurabile; un corpo sonoro che proviene da un corpo fisico: un'entità liminale che, per utilizzare un termine caro a Foucault, disegna ogni volta uno spazio eterotopico, uno spazio altro che risuona di desiderio e si proietta tra i corpi in ascolto.

Ogni capitolo di questo *Abecedarium Bestiarium* può essere letto in effetti come una riflessione su una collezione di gesti vocali legati alla bocca, al respiro e alle possibilità comunicative pre-linguistiche che questi possono produrre: il sospiro, la risata, il grugnito, l'ululato diventano così metafore sonore non solo di animali estinti, di voci-fantasma immaginate, sognate e reincarnate, ma di stati interiori, di riflessioni sulla caducità della vita e sulla *interconnectedness* tra noi e la dimensione che normalmente definiamo naturale che caratterizza il nostro stare nel mondo. Si tratta di tentativi, destinati forse a fallire, di entrare in contatto con nature animali e con relazioni interumane che non si manifestano e non si possono più manifestare nel presente; ma che producono come risultato un paesaggio sonoro di voci che ci

15 Cfr. Finter, *Experimental Theatre and Semiology of Theatre*, cit., p. 501 (trad. mia)

16 Cfr. Guy Rosolato, *La voce: tra corpo e linguaggio*, in «Sciami. Webzine di Teatro, Video e Suono», 3 (aprile 2018), <<https://webzine.sciami.com/la-voce-tra-corpo-e-linguaggio/>> (ultimo accesso: 10 dicembre 2025).

ricordano come tutto si tiene insieme, come le nostre identità sono sempre il risultato di una moltitudine di relazioni. E il suono diventa lo strumento principale perché le relazioni possano accadere, avverarsi, all'interno del presente condiviso della performance.

Le voci animali della Baehr, in particolare quelle legate ad animali scomparsi o immaginari, appaiono in scena per mostrarci che i mondi che abitiamo sono sempre multipli, si intrecciano e sicuramente non sono solo appannaggio dell'*antropos* occidentale. Queste voci ci invitano a onorare l'alterità interiore e quella vicina, piuttosto che soltanto quella esotica: la *wilderness* che ognuno di noi contiene e che si manifesta nel terreno comune della manifestazione vocale. Una relazione personale, quasi affettiva con ognuno di loro. Suoni fragili e selvaggi, completamente umani e pienamente animali allo stesso tempo.

Il percorso di indagine avviato con *Abecedarium* accompagna la ricerca di Baehr ancora oggi: a partire dal 2017 infatti la performer ha avviato un *ongoing project* chiamato *Music for Dead Animals*, realizzato in collaborazione con i musicisti Neo Hülcker e Henry Wilde (alter ego di Baehr). Il progetto consiste in una serie di performance e *lecture-performance* eseguite dal vivo e poi riprese in video, che documentano il tentativo dei due musicisti di comporre e performare una serie di concerti dedicati ad altrettanti animali morti di fronte al pubblico in scena.

In our project we play concerts for dead animals where there is no humanoid audience present, just us two performers and the animal in question. The idea for Music for dead animals arose in summer 2017 in Mas de Rau in South of France where Neo and I found a dead, mummified owl in a barn. We called the Owl Pierre. We wondered what sounds Pierre might have liked or played during her life. So we decided to play a concert for him¹⁷.

Il «concerto per Pierre» è una partitura di suoni concreti prodotti dal vivo dai due performer in stereofonia. Questi interagiscono con elementi naturali come foglie, pietre, rocce, muschio provenienti dall'habitat dell'animale così da rievocarne la dimensione sonora caratteristica; utilizzano fischietti da cacciatori per riprodurre il canto degli uccelli; utilizzano la bocca per produrre tutta una serie di rumori legati alla masticazione, alla salivazione, al grugnito e al verso, tipici degli animali. Gli spettatori ascoltano il territorio sonoro così prodotto attraverso delle cuffie stereofoniche che riproducono la modalità di ascolto del gufo. Il concerto per lo scarafaggio *Ambrosia*, trovato morto

17 Antonia Baehr, *Music for Dead Animals: Lecture performance*, <<https://www.youtube.com/watch?v=4Bd7cgBXPfI>> (ultimo accesso: 12 agosto 2025).

all'interno dell'appartamento di Baehr è invece interamente eseguito tramite l'utilizzo di due microsynth Korg Monotron Duo, nel tentativo di riprodurre la dimensioni microtonale e vibratoria dell'esperienza percettiva dell'animale dotato di un organo timpanico posizionato sotto l'addome atto a percepire le vibrazioni infrabasse. Le composizioni sonore per animali morti di Baehr aprono la dimensione percettiva dell'ascoltatore verso quel territorio sonoro che Steve Goodman, nell'introduzione al volume *Unsound: Undead*, definisce *unsound*, riferendosi alla continua re-invenzione terminologica relativa allo statuto di ciò che può essere considerato sonoro, ovvero sia a «qualsiasi forma di incremento percettivo che amplia la dimensione acustica per includere al suo interno l'impercettibile e il non ancora o il non-più udibile»¹⁸.

Il termine si riferisce quindi a tutte quelle manifestazioni di natura infra-sottile, che si pongono ai confini delle soglie di udibilità caratteristiche dell'orecchio umano e che dunque in teoria non possono o non dovrebbero essere udite direttamente; allo stesso tempo *unsound* sono tutti quei fenomeni sonori non-cognitivi che si relazionano a ciò che non conosciamo o a ciò che non appartiene alla dimensione umana: i ronzii, il linguaggio animale, l'iper-ritmia, le allucinazioni sonore sono alcuni degli esempi; tra di essi alcuni sono di natura puramente speculativa, altri si manifestano veramente nel mondo reale ma normalmente non vengono ascoltati.

Attraverso la performance sonora Baehr mette in campo narrazioni che fanno incontrare presenza con non-presenza, udibilità con non udibilità, vita e morte, compromettendo così il concetto disciplinare di monosensorialità.

In *Meleagris Henricus Wildus*¹⁹, concerto per tacchino deceduto, questa dimensione quasi spiritica di rapporto sonoro con ciò che non è più presente prende la forma della possessione vera e propria. Il dispositivo scenico è ancora più essenziale di quello di *Abecedarium Bestiarium* e richiama quello del concerto dal vivo. Baehr si trova in piedi di fronte a un leggio in uno spazio completamente vuoto; sul leggio è presente un grande *score* aperto. Il brano *Meleagris Henricus Wildus*, della durata di circa undici minuti, presenta una partitura sonora in forma di conversazione avvenuta tra l'artista e un tacchino prima che questi venisse ucciso; la voce della performer (quasi mai alterata elettronicamente, fatta eccezione per alcuni momenti dove vengono utilizzati degli effetti di *loop*

18 Steve Goodman, *Introduction: From Martial Hauntology to Xenosonics*, in *Unsound: Undead*, ed. by Steve Goodman – Toby Heys – Eleni Ikoniadou, Urbanomic – The Mit Press, Falmouth (UK)-Cambridge (MA) 2019, pp. 1-3: 2 (trad. mia).

19 Per il video della performance: <<https://www.youtube.com/watch?v=xvBRtSOZOwE>> (ultimo accesso: 10 agosto 2025).

e *delay*) si alterna con le registrazioni della voce reale del tacchino, fino a un crescendo finale dove alle due voci si sovrappone anche il suono di uno strumento a fiato. Non c'è testo nella performance, ma solo linguaggio puro, quello animale: abitando pienamente la dimensione linguistica dell'uccello, inclusa la prossemica del corpo, della bocca e del volto, dando suono ai versi, al canto, ai ritmi vocalici dell'animale, senza sovrapporre ad essi alcuna chiave di lettura o interpretativa, Baehr abita la figura della possessione come strumento pratico ed estetico per presentare una nozione del sé come spazio contraddittorio che ha bisogno di essere svelato, contenente un rimosso che continua a infestare il presente, quello dell'animale scomparso. La possessione si delinea come spazio possibile per costruire un lessico in grado di registrare ed evocare nella temporalità particolare del presente scenico, l'incontro vivo e vissuto, nel passato, tra le forze organizzate dell'ordine e della violenza e del soggetto che vi è esposto, in questo caso il soggetto animale.

Baehr mette in campo una dialettica continua che rinuncia all'opposizione binaria umano/non-umano ma anzi ne sottolinea la contiguità e il continuo gesto di definizione di sé che passa per l'altro²⁰. Le possibilità espressive della voce utilizzate come strumento di trasformazione del sé, riescono nella performance ad attivare, attraverso un'azione di *embodiment* della dimensione acustica dell'animale, un riposizionamento del sé in relazione all'altro. Dare voce all'animale, immaginarne le sue caratteristiche al di là di qualsiasi istanza banalmente imitativa, significa ri-proiettarsi verso la propria, innata, dimensione di mammifero, riabitare il cuore di un mondo dove gli altri animali negoziano senza tregua il loro diritto all'esistenza. Si può permettere al mondo non umano di trovare la sua voce, quantomeno di renderla udibile, prestandogli la nostra attenzione, senza dimenticare la nostra provenienza umana. Quello che la performance di Baehr ci ricorda (così come tutto il suo percorso artistico) è che aprirsi ai mondi non umani non significa disinteressarsi di ciò che è al cuore dei nostri piaceri, bisogni o preoccupazioni di umani. Si tratta piuttosto di allargare il cerchio della nostra attenzione, di rinnovare il materiale delle nostre storie, di arricchire la gamma delle nostre emozioni, di porsi nuove domande. E se esistono modalità diverse per mettere in relazione gli umani con i non-umani, l'importante, come afferma Elisabeth Claverie, è di immaginare questi spazi come «spazi di negoziazione politica o psicologica all'interno dei quali gli agenti in co-presenza possono misurare le loro volontà e i loro abbandoni»²¹,

20 <<https://vimeo.com/video/83758807>> (ultimo accesso: 3 marzo 2025).

21 Elisabeth Claverie, *Prologue*, in *Humains, non-humains. Comment repeupler les sciences sociales*, coord. par Sophie Houdart – Olivier Thiery, Editions La Découverte, Paris 2011, pp. 321-327. 327 (trad. mia).

dove per abbandoni possiamo intendere momenti di completa fiducia e disponibilità, fisica e psichica, amicale o amorosa, spirituale o erotica. Aprire lo spazio-tempo teatrale alla comunità animale a partire dal proprio corpo e dalle possibilità che esso contiene: questo sembra l'obiettivo di uno spettacolo che desentimentalizza la natura, propone nuove possibilità e strade di relazione affettiva e sensibile con il non umano e che soprattutto cerca strade drammaturgiche per uscire dalla configurazione antropocentrica del rapporto con la dimensione animale. Il mondo animale e perfino quello minerale possono diventare il luogo dove riconfigurare le nostre 'sensibilità'. Dare forma rappresentativa e narrativa a ciò che normalmente non lo ha e farlo a partire dalle caratteristiche del linguaggio e dello stare-nel-mondo di queste specie. Il percorso artistico di Baehr presenta una resistenza programmatica a utilizzare la natura come metafora; il mondo naturale non vuole qui più essere utilizzato come una fonte di simboli e di metafore per la condizione umana: piuttosto esso aspira ad avere una esistenza indipendente e un potere autonomo che fa di noi le sue creature e i suoi soggetti. Ma è davvero possibile riuscire a portare la natura in scena separandola dal nostro sguardo e dalla nostra intimità? È davvero del tutto auspicabile la rinuncia all'antropomorfismo? Baehr sembra dirci che si può provare ad abitare la scena a partire da una dimensione antropomorfa senza necessariamente mettere in campo un punto di vista antropocentrico; e che, anzi, questo tentativo può costituire un punto di partenza imprescindibile per attivare una relazione emotiva con l'oltre-umano. Un tentativo di uscita dal sé che passa, come abbiamo visto, soprattutto attraverso principi di scorporazione della voce e di investigazione delle sue possibilità fantasmatiche: un percorso di ricerca che sembra porsi agli antipodi di quello frequentato da artiste e artisti della scena a inizio millennio dove spesso veniva sottolineata e mostrata la pura, carnale realtà anatomica della voce per amplificare ed enfatizzare le caratteristiche fisiche di chi la pronunciava. Si pensi ad esempio alla figura dell'urlo incarnata da Pippo Del Bono nei suoi spettacoli o alle sperimentazioni vocali in molti spettacoli di Romeo Castellucci: l'endoscopia che mostrava la laringe dell'attore mentre enunciava il testo di Marco Antonio nel *Giulio Cesare* (1997) o il desiderio che cercava di fissare il testo al corpo nel concerto scenico *Voyage au bout de la nuit* (1999). Sono solo alcuni esempi di pratiche sceniche dove l'utilizzo della voce serviva a rafforzare la verità del corpo e del testo che veniva pronunciato. Nel lavoro di Baehr accade il contrario: tutto ciò che afferisce alla sfera del 'para-linguaggio' – ovvero l'insieme delle componenti del linguaggio orale che prescindono dal contenuto verbale, come l'intonazione, il ritmo, la durata, l'accento, assieme alle

qualità tipicamente vocali come l'altezza, l'intensità, il timbro – viene sperimentato per produrre una moltiplicazione delle identità, uno scollamento potente tra dato visivo e dato sonoro che libera la voce dalle contingenze dell'*hic et nunc* corporeo per farle acquisire una corporeità dialettica, permeabile, porosa. Questa è una linea di ricerca che sta affiorando sempre più chiaramente nei percorsi di ricerca di artiste e artisti che lavorano sull'utilizzo della voce in scena e che sta producendo uno spostamento interessante rispetto al passato.

Gli spettacoli di Antonia Baehr, così come le performance ventriloque di autrici come Gisèle Vienne o Tina Fors, mettono in campo una voce 'mutante' piuttosto che mimetica, dove le diverse figure, i diversi personaggi che si presentano fantasmagoricamente in scena evocati dal corpo dei/delle performer si definiscono in quanto altrettante «figure-voce, strutture dispersive o attrattive, tanto evanescenti quanto presenti e, proprio come la voce, presenti soprattutto nella loro evanescenza»²².

In questi percorsi di ricerca, tra i quali quello di Baehr risulta forse il più cristallino, la voce diventa strumento per uscire dal sé, per creare le condizioni di una trasfigurazione del dato visivo e carnale, per 'toccare' le spettatrici e gli spettatori attraverso la natura vibratoria dell'atto vocalico, per creare le condizioni di un'esperienza condivisa spesso puramente sonora²³.

Di fronte al corpo invaso e invasato della performer non resta altro da vedere che la sua stessa voce.

²² Connor, *La voce come medium*, trad. it. cit., p. 320.

²³ In Italia, numerose sono le artiste che negli ultimi anni sperimentano sul palco la natura puramente sonora della voce, svincolandola dal dato visivo o creando con esso inedite modalità di relazione: Agnese Banti, Tilia Auser, Diana Lola Posani e molte altre.