



Dimore dei suoni. Appunti dal laboratorio di drammaturgia sonora

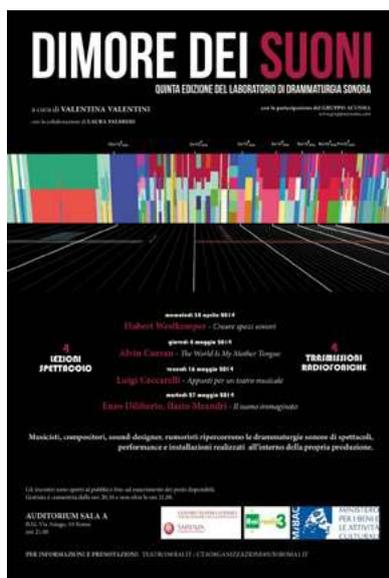
a cura di VALENTINA VALENTINI

La quinta edizione del laboratorio di *Drammaturgia sonora*, promosso da Valentina Valentini, si è articolata (dal 30 aprile al 16 maggio 2014) in alcune lezioni-spettacolo condotte da Hubert Westkemper – *Creare spazi sonori*, Alvin Curran – *The World is My Mother Tongue*, e Luigi Ceccarelli – *Appunti per un teatro musicale*.

I musicisti-compositori e sound-designer hanno attraversato le drammaturgie sonore di spettacoli, performance, installazioni realizzate all'interno della propria produzione grazie alle sollecitazioni e alle domande di Mauro Petruzzello, Ida Vinella, Romina Marciante, Cristina Reggio **del gruppo acusma** (www.gruppoacusma.com). La paziente e feconda rielaborazione degli interventi live degli ospiti trova qui una forma mista, da leggere e ascoltare nello stesso tempo.

#1 Creare spazi sonori

Conversazione tra Hubert Westkemper e Mauro Petruzzello



in collaborazione con RAI RADIO3 e con Laura Palmieri

Quando il 20 maggio 2014 Hubert Westkemper dialogò con l'architetto, collezionista, curatore Corrado Levi, nel corso dell'incontro *La ricerca improbabile – Si può ascoltare l'architettura?*, organizzato per i centocinquanta anni del Politecnico di Milano, definì il proprio lavoro di sound designer in questi termini: «Tu progetti spazi, io progetto spazi sonori». La figura del sound designer, una sorta di scultore di suoni o un ponte fra il musicista e il tecnico del suono, riveste un importante ruolo nell'affermazione, tutta secondo-novecentesca, di una nuova sensibilità rispetto al suono, non più considerato esclusivamente come arte del tempo, ma anche come arte dello spazio. Un cambiamento di prospettiva sancito dall'introduzione del concetto di corpo sonoro: come ogni corpo, anche il suono necessita di spazio, il suo movimento è definito da traiettorie, e così i parametri di timbro, altezza e tempo diventano empirici e dominabili. Sebbene sempre più richiesta nel campo delle arti (ma anche in quello della comunicazione), la figura del sound designer è relativamente giovane e legata all'evoluzione della tecnologia. Dispositivi quali mixer sempre più sofisticati – che dagli anni Sessanta hanno reso gli ingegneri del suono essenziali nel processo creativo al pari dei musicisti –, tecniche di postproduzione hanno evidenziato quanto sia profondo il legame fra gli scultori di suono e la tecnologia, che diventa vero e proprio strumento di lavoro. Se si volesse tentare un'embrionale storicizzazione della figura del sound designer, si potrebbe riscontrare come il suo definitivo atto di nascita si situò all'altezza degli anni Settanta, quando si afferma il cinema americano della New Hollywood che libera l'acustica cinematografica dalla sua tendenza a privilegiare la voce, affermatasi dagli anni Trenta, per conferire



pari dignità a tutti i suoni che concorrono alla costruzione dei *soundscape* in film quali la saga di *Star Wars* di George Lucas e *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola. Non solo il cinema, ma anche il teatro, in particolare quello che ha evidenziato una vocazione alla ricerca e alla sperimentazione, dall'epoca delle seconde avanguardie in poi, ha mostrato una profonda attenzione nei confronti del suono. La riflessione sul suono, sulla voce, gli esperimenti di microfonaione (forse il più emblematico è ancora quello legato alla figura di Carmelo Bene), le tecniche innovative dell'aurofonia, le possibilità di spazializzazione del suono, hanno conferito ad esso la possibilità di sganciarsi dal semplice status di commento, spesso didascalico, e di acquisire un ruolo sempre più significativo nella costruzione di drammaturgie. In questa direzione il lavoro di Hubert Westkemper è particolarmente significativo. Nato a Francoforte, si è laureato nel 1981 in ingegneria del suono presso l'Università delle Arti di Berlino e si è subito trasferito in Italia, dove ha dato il via a una serie di ricerche e sperimentazioni nel campo del suono applicato soprattutto al teatro. Il suo primo lavoro italiano, nel 1982, è *Sogno di una notte d'estate*, per la compagnia del Teatro dell'Elfo, con la regia di Gabriele Salvatores. Tra le collaborazioni più importanti occorre segnalare quella con Robert Wilson (*Come In Under The Shadow Of This Red Rock*, 1994; *Persephone*, 1995); con Mario Martone (*Operette morali*, 2011; *La serata a Colono*, 2013, ma anche *Noi credevamo*, 2010); con Irene Papas (*Antigone*, 2005); con Valerio Binasco (*E la notte canta*, 2008) e con Elio De Capitani (*Visi noti, sentimenti confusi*, 1984; *I Turcs Tal Friul*, 1995). Va anche sottolineato l'apporto di Westkemper nei territori del teatro d'opera in *Blimunda* (1990) e *Divaria* (1993), entrambi a partire da testi di José Saramago e su musiche di Azio Corghi, musicista col quale il sound designer tedesco collabora anche su *Tat'jana* (2000), con la regia di Peter Stein. Fra gli altri, vorrei menzionare anche il lavoro per *Cronaca del luogo* (1999), che il suo compositore, Luciano Berio, definisce più azione musicale che opera, e *Il letto della storia* (2003) di Fabio Vacchi che, insieme a *Gesualdo* (2004) di Luca Francesconi, nascono con la regia di Giorgio Barberio Corsetti. Per orientarsi all'interno di una carriera così ricca di esperienze fra loro eterogenee, che comprendono anche il lavoro per l'associazione Agon e l'attività pedagogica presso l'Accademia di Brera di Milano, abbiamo scelto come campione quattro spettacoli esemplificativi della suddetta ricerca di un suono che si fa dispositivo drammaturgico.

Il primo di essi è *Ignorabimus* del 1986, che segna l'inizio del sodalizio fra Hubert Westkemper e Luca Ronconi. *Ignorabimus* è pensato come un evento unico, da non portare in tournée, e va in scena al Fabbricone di Prato, luogo in cui Ronconi ha già vissuto, fra 1976 e il 1978, l'interessante e contraddittoria – perché segnata da feroci crisi e polemiche – esperienza del Laboratorio di Progettazione Teatrale, insieme, fra gli altri, a Gae Aulenti, Dacia Maraini, Ettore Capriolo, Franco Quadri, Umberto Eco. Le potenzialità del Fabbricone, la cui struttura architettonica ovviamente sfugge alle leggi del luogo-teatro, danno modo al Ronconi di *Ignorabimus* di cimentarsi con una forte scrittura scenica, a partire dalla composizione architettonica per cui Margherita Palli edifica una struttura in muratura, marmo, asfalto e vetri importati dalla Germania. L'architettura sonora di Westkemper deve ovviamente misurarsi con tale struttura. Ne risulta uno spettacolo-*monstre*, in cui lo spettatore entra alle 15.00 per uscire alle 03.00 di notte, dopo dodici ore che vogliono intercettare la durata reale della giornata del 13 maggio 1912 descritta dall'autore Arno Holtz, maestro del naturalismo tedesco. La trama, molto complessa, ruota attorno a una seduta spiritica, che va in scena durante il terzo atto. Lo spettro evocato ha promesso di svelare un'oscura verità, che in realtà si colloca al di fuori del testo, ma allo stesso tempo ne è il motore drammaturgico. Si tratta di un tradimento perpetrato da una moglie ai danni del marito morente e dalla serie di conseguenze tragiche che segna-



no il destino della stirpe che dalla donna discende. La verità svelata è una verità di morti e dolori che sembra adombrare la fine nella fiducia nelle possibilità della conoscenza umana e la fine di un mondo incontaminato, fagocitato dall'incombenza della città. Alla ricerca di un naturalismo 'temporale' – appunto le dodici ore di spettacolo – corrisponde invece la sua sovversione sul piano scenico, visto che tutti i personaggi maschili sono interpretati da attrici-donne, fra le quali spicca Marisa Fabbri, attrice-icona di Ronconi, ma anche Edmonda Aldini, Delia Boccardo, Annamaria Gherardi, Franca Nuti. Il testo di Holtz è intessuto di maniacali didascalie che riguardano il suono, fra cui «automobile lontana, quasi un lamento», «stridente allarme di un merlo spaventato», «pettirosso malinconico», «automobile come un cinghiale arrabbiato», «un cane sicuramente nero abbaia in qualche luogo» (<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-103/ini-W/eseempio-sonoro-da-ignorabimus.html>). Come spiega Westkemper: «Il suono, insieme alle voci delle attrici alle quali fa da contrappunto, diventa una partitura musicale. Non si tratta mai di suoni ornamentali o d'atmosfera: essi interrompono i dialoghi, modificano le reazioni emotive dei personaggi, come se fossero altri interlocutori». I problemi che si pongono immediatamente sono relativi al reperimento dei suoni indicati minuziosamente da Holtz, alla loro riproduzione in scena e alla loro spazializzazione.

Non vi erano allora delle librerie sonore accessibili anche via internet e comunque anche quelle odierne non coprirebbero tutte le richieste delle didascalie di Holtz. Inoltre, attraverso i suoni delle macchine, Ronconi voleva dare agli spettatori la sensazione di fastidio che esse devono aver dato all'inizio del Novecento. In qualche maniera dovevano generare la sensazione di un loro passaggio all'interno della casa in cui si svolge l'azione. Ma su di noi, assuefatti ai rumori urbani, quelli delle macchine indicate da Holtz ormai facevano quasi tenerezza. Alla fine abbiamo optato per un'esagerazione del volume di alcune macchine. Spesso la recitazione veniva sospesa per dare spazio al loro suono e ho aggiunto uno sfondo di traffico moderno, ma reso poco riconoscibile, che rimaneva come scia dopo il passaggio della macchina o addirittura riempiva lo spazio tra quello di una e dell'altra.

<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-104/ini-W/eseempio-sonoro-da-ignorabimus.html>

<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-105/ini-W/eseempio-sonoro-3-da-ignorabimus.html>

<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-106/ini-W/eseempio-sonoro-4-da-ignorabimus.html>

Per il reperimento di molti suoni ho fatto affidamento a Gunter Kortwich, fonico di presa diretta di tanti film di Fassbinder che, oltre ad avere un archivio sonoro di tante macchine berlinesi d'epoca, me ne ha forniti molti altri. Altri suoni, invece, li ho inventati, improvvisandomi rumorista. Ad esempio, nel terzo atto, incentrato sulla seduta spiritica, per simulare la grandine su un lucernaio posizionato sulle teste degli spettatori, ho registrato il rumore di ceci che cadono su un vetro.

I problemi legati alla riproduzione e alla spazializzazione del suono risentono invece di una dipendenza dalla tecnologia analogica, sicuramente meno agile rispetto a quella digitale che era di là da venire.



Il lavoro sulla spazializzazione del suono, vale a dire la distribuzione di quest'ultimo sulle ventinove casse acustiche che avevo a disposizione, era tutto da inventare. Con le tecnologie di oggi sarebbe stato molto più facile perché con un dito su un *touch-screen* avrei potuto fare tranquillamente tutti i movimenti e – volendo – anche registrare e modificare. Con la tecnologia analogica di allora, durante lo spettacolo dovevo fare a mano molti movimenti. Mi sentivo già fortunato di avere un mixer con sedici uscite che, allora, in Italia non aveva varcato la soglia di nessun teatro di prosa. Disponevo di due Revox a due tracce e di un registratore Teac a quattro tracce. Tra pre-spazializzazione registrata su quattro tracce e il panpot (una specie di funzione-*balance* presente anche sugli amplificatori Hi-Fi), ce la siamo cavata solamente in due al mixer. C'era inoltre un fonico sistemato con i magnetofoni in un ex-guardaroba perché quelle macchine facevano “clack” ogni volta che andavano in play o stop. Noi le azionavamo con dei telecomandi via cavo. Una suggeritrice ci dava gli attacchi, perché erano molto ravvicinati e noi troppo impegnati sul mixer per leggere anche il copione.

Altro lavoro di Hubert Westkemper con Luca Ronconi nel 2013 è quello realizzato per *Il panico* del drammaturgo argentino Rafael Spregelburd. Al Museo del Prado di Madrid campeggia una celebre tela di Hieronymus Bosch, *I sette peccati capitali*, databile fra il 1500 e il 1525. Il pittore fiammingo vi ha rappresentato, attraverso altrettante scene, Ira, Vanità, Lussuria, Pigrizia, Gola, Avarizia e Invidia. A quel celebre modello si è ispirato nella sua *Epatologia di Hieronymus Bosch Rafael Spregelburd con un'opera di totale manomissione: la rappresentazione pittorica è ovviamente diventata materia che ha dato il la a una riflessione drammaturgica e i vizi hanno subito un processo metamorfico diventando Inappetenza, Stravaganza, Modestia, Stupidità, Panico, Paranoia, Cocciutagine. Il Panico, messo in scena da Luca Ronconi (vincitore del Premio Ubu come migliore spettacolo 2013), è uno spettacolo complesso, la cui trama ruota attorno a tre storie: quella di una cassetta di sicurezza di cui si è persa la chiave, quella di una casa infestata da spiriti e quella di un gruppo di danzatrici alle prese con un nuovo spettacolo. In uno spazio cromaticamente votato al bianco, al nero e al giallo, costruito con grandi teli bianchi di carta, Ronconi mette in scena la vita e la morte, personaggi morti che non fanno di esserlo e vivi che si avvicinano pericolosamente alla morte, tutti caratterizzati da questa sensazione di ‘panico’ che il regista traduce come «senso di attesa» e anche «angoscia che quest'attesa comporta».*

Per questo spettacolo – ricorda Westkemper – Ronconi aveva disposizione uno spazio di venti metri per venti e sedici attori amplificati con radiomicrofoni. Il regista era giustamente preoccupato che la compresenza di tanti attori sulla scena non rendesse facilmente individuabile l'attore parlante. Il mio compito consisteva nel dare agli attori, nonostante l'amplificazione, lo spazio sonoro giusto, con la corretta provenienza e distanza, facendo coincidere le loro voci elettroacustiche con le loro posizioni in scena.

Per risolvere il problema Westkemper fa ricorso a un sofisticato sistema, la Wave Field Synthesis (abbreviato in WFS), che mostra ancora una volta quanto l'evoluzione tecnologica vada di pari passo con necessità pratiche, generando nuove potenzialità drammaturgiche.

Per comprendere in che cosa la WFS si distingue da altri sistemi di diffusione del suono, dobbiamo partire dalla tecnica più usata negli spettacoli dal vivo: la stereofonia. Quest'ultima si basa su presupposti psico-acustici che prevedono l'ascoltatore



di fronte a due diffusori (una cassa a sinistra e una a destra) nell'angolo centrale di un triangolo equilatero. Scostando lo spettatore dalla posizione centrale si compromettono facilmente le delicate differenze temporali dei due segnali audio, dando all'ascoltatore la sensazione di sentire unicamente la cassa più vicina a lui (o quella di sinistra o quella di destra). Questo fenomeno è ben noto come "Effetto Haas". Considerando la larghezza della platea del Teatro Strehler, in cui andava in scena *Il panico*, e quindi la notevole distanza di buona parte del pubblico dal centro sala, si può comprendere quanto la stereofonia sia una tecnica poco adatta a grandi platee, soprattutto per segnali monofonici, come quelli dei radiomicrofoni. La WFS ha un approccio completamente diverso. Utilizza contemporaneamente tutti i diffusori audio a disposizione: per *Il Panico* ben ventiquattro casse acustiche di piccole dimensioni erano equamente distribuite su una linea orizzontale sotto la pedana inclinata della scena, per consentire l'ascolto alla prima metà della platea. Altre otto coppie di diffusori acustici più grandi erano appese sopra il boccascena, orientate verso la seconda metà della platea e la galleria. Quando un attore parlava al centro del palcoscenico (ma la stessa cosa vale anche per il suono di uno strumento) la sua voce si propagava con dei cerchi concentrici – quello che chiamiamo fronte sonoro – in tutte le direzioni, come i cerchi che si formano quando si butta un sasso in uno stagno. Durante lo spettacolo, quando il semicerchio che si propagava verso il pubblico raggiungeva la linea degli altoparlanti in proscenio, facevo in modo che le mie ventiquattro casse, completamente indipendenti tra di loro, emettessero il suono amplificato della voce con la stessa curvatura che ha il fronte sonoro della voce acustica. Con l'aiuto di un sofisticato processore, le mie ventiquattro casse potevano essere considerate un diffusore acustico unico, con una curvatura variabile dinamicamente a seconda della posizione della sorgente da simulare. Trattandosi di una curvatura virtuale, potevo contemporaneamente generare fino a ventiquattro posizioni diverse, quindi potevo posizionare virtualmente sul palcoscenico fino a ventiquattro attori. Il campo sonoro costruito con questa raffinata tecnica per le orecchie di tutti gli spettatori è sufficiente per localizzare il suono delle voci amplificate nelle direzioni giuste e non come proveniente dalla cassa acustica più vicina. Era ovviamente fondamentale sapere in ogni momento dove si trovavano gli attori sul palcoscenico. Avevo a disposizione un sistema di *tracking*, una specie di GPS locale con sei antenne che mi dava in tempo reale le posizioni degli attori, seguendo perfettamente i loro spostamenti. Un altro software creava inoltre la profondità per simulare la distanza dal proscenio: allontanandosi, le voci catturate con i radiomicrofoni dovevano essere ritardate, emulando il ritardo causato dalla distanza; le alte frequenze si dovevano attenuare e doveva aumentare l'incidenza delle prime riflessioni e del riverbero, come avviene nella realtà.

<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-107/ini-W/tratto-da-il-panico.html>

Nel 2004, Westkemper inizia a collaborare anche con Andrea De Rosa. Il sodalizio si stringe attorno a *Elettra*, spettacolo che risulterà vincitore del premio Speciale Ubu. *L'Elettra* di Andrea De Rosa si basa sul testo che Hugo von Hofmannsthal scrive tra il 1901 e il 1903, rispondendo a uno stimolo del regista Max Reinhardt che, per primo, la metterà in scena il 30 ottobre 1903 al Kleines Theater di Berlino. La figura di *Elettra* tratteggiata da von Hofmannsthal si muove in un contesto profondamente moderno: negli occhi del drammaturgo austriaco vi è l'immagine di Eleonora Duse, che tuttavia mai interpreterà l'opera hofmannsthaliana, e nell'aria vi è l'assorbimento della mitologia greca da parte della nascente psicanalisi. Nella costruzione del personaggio sembra che von Hoffmann-



stal faccia riferimento agli studi di Freud sull'isteria e non è un caso che di lì a poco, nel 1914, Jung introdurrà il Complesso di Elettra – sorta di corrispettivo speculare femminile del Complesso di Edipo – nel suo *Questioni di psicoterapia*. L'Elettra di Von Hofmannsthal è una donna sanguigna, perennemente macerata dal ricordo dell'omicidio del padre che invece Clitennestra fa di tutto per rimuovere, è uno spirito dionisiaco e sensuale che, dopo aver compiuto la vendetta, si abbandona a una folle danza. L'azione, che si svolge in un cortile angusto e claustrofobico alle spalle del Palazzo degli Atridi, è imprigionata nella versione di Andrea De Rosa in uno spazio rigorosamente separato anche acusticamente, grazie a una parete trasparente, dalla gradinata su cui si trovano gli spettatori. Ognuno di questi ultimi ascolta con una cuffia quanto accade in scena. È quindi forte la sensazione di trovarsi isolati, catapultati e immersi nel mondo mentale di Elettra, interpretata da Frederique Loliée, e di seguire una 'soggettiva' sonora della protagonista. Anche in questo caso Westkemper ricorre a un sistema, l'olofonia, capace di intervenire sul piano drammaturgico.

Con De Rosa siamo partiti da alcune domande: se nel testo di Von Hofmannsthal Elettra è sempre in scena e noi, spettatori, vediamo le vicende attraverso i suoi occhi, perché allora non sentire anche con le sue orecchie? Come far sentire allo spettatore gli altri personaggi e il mondo che la circonda nello stesso modo in cui sente lei? Così abbiamo deciso di ricorrere all'olofonia. Si tratta di una tecnica concettualmente elementare: al nostro cervello bastano i due segnali che arrivano dalle nostre due orecchie attraverso il nervo acustico per generare un'immagine sonora tridimensionale che ci permette di orientarci (anche senza vedere) nello spazio e di capire la provenienza, la distanza di un suono e le caratteristiche acustiche di un luogo. È nata così l'idea della cosiddetta testa artificiale, somigliante a quella umana, con al posto dei timpani un paio di microfoni che catturano i segnali che arrivano alle due orecchie. Questi segnali sono identici, quando il suono viene da un qualsiasi punto sull'asse di simmetria della nostra testa, ma presentano delle differenze (le cosiddette differenze interaurali) quando la sorgente si sposta di lato. Ciascuno degli spettatori ascoltava attraverso una cuffia stereo, che proponeva il segnale del microfono di sinistra all'orecchio sinistro e viceversa. In questa maniera, aveva la sensazione di stare al posto di quella testa. Si formava, come nella realtà, un'immagine tridimensionale fuori dalla testa di chi ascoltava. Insisto su questo fuori, perché quando si ascolta una registrazione stereofonica tradizionale, la musica si localizza all'interno della testa, mentre con l'olofonia no. Inizialmente volevamo mettere due microfoni nelle orecchie di Frederique Loliée per trasformarla in testa artificiale dal vivo. Presto ci siamo resi conto, però, che la sua voce suonava malissimo attraverso quei due microfoni, sistemati in una posizione sfavorevole per la ripresa. Così è nata l'idea di usare un software chiamato SPAT in grado di generare in tempo reale da un segnale monofonico, come quello di un radiomicrofono, un segnale binaurale (tecnicamente, un segnale a due canali), ovvero quello che contiene le differenze interaurali. Volevamo così simulare le posizioni degli altri personaggi rispetto a Elettra. In pratica c'era un tecnico spazializzatore che in tempo reale seguiva con il mouse le posizioni degli altri personaggi rispetto alla posizione di Elettra. La voce di Elettra, invece, ripresa sempre con un radiomicrofono, non subiva nessun trattamento, tranne l'aggiunta di uno strettissimo riverbero per simulare la scatola cranica. Trattandosi di un segnale mono era localizzata dagli spettatori all'interno della propria testa. In questo modo partecipavano ai segreti sussurrati della protagonista, mentre i passi concitati nelle segrete stanze del piano di sopra rimbombavano intorno a loro.



<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-108/ini-W/tratto-da-elettra-di-andrea-de-rosa.html>

<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-109/ini-W/tratto-da-elettra-di-andrea-de-rosa.html>

L'ultimo spettacolo qui preso in considerazione è *Molly Sweeney* (2007) per la regia, ancora una volta, di Andrea De Rosa. In *Vedere e non vedere* il neurologo Oliver Sacks descrive il caso di Virgil, quarantenne del Kentucky, non vedente da quando aveva un anno di vita, che grazie a un intervento chirurgico riacquista la vista provando conseguentemente un senso di alienazione generato dalla discrepanza fra la realtà immaginata in anni di cecità e ciò che si squaderna di fronte agli occhi dopo l'intervento. La *Molly Sweeney* (il nome del personaggio è debitore di Joyce e di Eliot) di Brian Friel, autore del testo, rielabora il caso raccontato da Sacks: la protagonista della pièce è non vedente, ma per amore di Frank si fa operare dal dottor Rice. Eppure il mondo a cui approda non le appartiene e finisce per crearle un malatissimo disagio che la porterà in un ospedale psichiatrico. Frank l'abbandona e il dottor Rice, già reduce da un fallimento, lascia definitivamente la professione. L'espedito con cui Andrea De Rosa mette in scena la sua Molly sprofonda lo spettatore in un buio che lo avvolge, in analogia alla situazione della protagonista, per tutta la durata della prima parte dello spettacolo. In altre parole, come nel precedente *Elettra*, si tenta di restituire allo spettatore, attraverso un procedimento che si innerva saldamente nel suono, l'esperienza della protagonista. Gli attori (Valentina Sperli nella parte di Molly Sweeney, Umberto Orsini in quella del dottor Rice, Leonardo Capuano in quella di Frank) si aggirano, non visti ma percepiti, fra gli spettatori, generando una continua sensazione di spaesamento.

Ascoltare il testo dalle voci dei due attori – l'oftalmologo e il marito – e della protagonista, che si muovevano in platea al buio fra gli spettatori, equivaleva a interrogarsi sull'estrema soggettività con cui ciascuno di noi, basandosi sulle proprie capacità sensoriali, crea la propria immagine del mondo. Molly non si sente così menomata, perché ha imparato, grazie al formidabile aiuto di suo padre, a orientarsi nel suo mondo, modulato ovviamente sulle sue capacità. Il mio compito era costruire uno spazio sonoro nel quale immergere gli spettatori, ricreando in parte il mondo sonoro e la percezione soggettiva di cui racconta Molly: il giardino con i fiori (<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-110/ini-W/il-giardino-con-i-fiori-tratto-da-molly-sweeney.html>) i rumori della casa, la festa con gli amici, il nuoto. Era importante poter ascoltare i suoni insieme alle voci degli attori che, non amplificate, si spostavano lungo i corridoi della platea.

Meccanismo fondamentale con cui intervenire sulla percezione dello spettatore, i cui sensi sono maggiormente allertati proprio a causa del buio, è ancora una volta la spazializzazione del suono.

L'impianto audio era composto da quattordici altoparlanti, che circondavano la platea a varie altezze, con qualche diffusore anche sul palcoscenico, per poter anche allontanare certi suoni come quello delle campane. In ogni caso, l'ascolto non poteva essere affatto condizionato dalla vista. Ciò contribuiva a generare nello spettatore una sensazione secondo cui l'unico riferimento spaziale era l'orientamento della poltrona. Un esempio è la scena in cui Molly nuota. Si poteva sentire l'atmosfera di una



piscina chiusa e il tuffo, che era localizzato in fondo alla platea. La bracciate nell'acqua partivano, infatti, da lì, attraversavano la platea per arrivare all'immersione nell'acqua davanti al proscenio. Immersa in quel mondo subacqueo l'attrice recitava la parte di Molly con la semplice aggiunta di un riverbero <http://www.gruppoacusma.com/audio/t-111/ini-W/molly-sottacqua-da-molly-sweeney--di-andrea-de-rosa.html>

#2 The World is my mother tongue

Intervista ad Alvin Curran di Ida Vinella e Romina Marciante

Alvin Curran è un compositore-performer americano. Nasce negli Stati Uniti, conclude gli studi universitari a New Haven negli Usa per poi trasferirsi, negli anni '60, in Italia e precisamente a Roma dove risiede ormai da molti anni. Si occupa di elettronica dal vivo, di improvvisazione con suoni concreti e artificiali e compone musiche per organici vari, acustici e misti.

Nella Roma degli anni '60, meta ambita da molti musicisti americani, il fermento culturale generava spazi d'interazione creativa e sperimentazioni tra gli artisti. Nel 1964 Curran giunge a Roma in un contesto in cui le vicende dell'avanguardia, non solo pittorica e letteraria, ma anche musicale, al massimo del loro splendore, contribuiscono a definire sempre meglio la sua personale carriera di compositore: incontra Franco Evangelisti, uno dei musicisti chiave della neoavanguardia musicale italiana; Bruno Maderna; Giacinto Scelsi; frequenta lo studio di musica elettronica dell'American Academy e conosce Cornelius Cardew, per il quale lavorerà poi come copista. Curran sviluppa un metodo compositivo che, proprio in virtù degli studi accademici intrapresi, fa di questo compositore uno degli sperimentatori più attivi della musica del Novecento.

Nel 1966 ritrova a Roma un gruppo di amici e musicisti americani: Richard Teitelbaum, Carol Plantamura, Frederic Rzewski, Allan Bryant. Nasce con loro un'alleanza artistica che porta il gruppo a compiere un'importante rivoluzione: tra oggetti trovati e strumenti musicali, in un garage a Trastevere, Alvin e gli altri fondano il collettivo MEV (Musica Elettronica Viva), fonte imprescindibile dell'intera opera creativa di Curran.

Uno degli snodi più interessanti della sua musica è la grande affinità con il fare teatrale. Il suo lavoro non è incentrato solo sul suono per il teatro, né si limita alla composizione di colonne sonore d'accompagnamento, ma fa della musica stessa un luogo teatrale, trattando l'esecuzione come atto performativo che si avvale di ambientazioni, oggetti, di attori-esecutori consapevoli e non, di persone. Nel decennio 1961-1971 la notazione musicale era concepita non più come fine a se stessa, ma come mezzo per coinvolgere le persone in quanto risorse principali di ogni tipo di musica.¹ Lo stimolo all'azione dell'esecutore diventa uno degli elementi della partitura che, come osservava Cardew, era stato fin troppo trascurato. Così la dimensione teatrale delle azioni musicali del gruppo MEV contribuisce a definire questo tipo di musica 'teatrale', e si inserisce in un discorso più esteso che va di pari passo alle esperienze della neoavanguardia teatrale degli anni '70: Living Theatre, Peter Brook, Grotowski, Odin Teatret. La creazione artistica è opera di un gruppo e i concetti di ensemble e collettivo traducono il dato politico di quegli anni in dato creativo, ovvero nell'organizzazione spontanea di un linguaggio in cui l'equazione Arte/Vita, che rimanda alle neoavanguardie di matrice cageana, riflette l'Utopia.

Mev abolisce la composizione, così come il teatro accantona il testo drammatico e scrive direttamente con gli attori sulla scena; i musicisti di Mev non eseguono musiche già



scritte, ma compongono nell'istanza del qui ed ora di matrice improvvisativa, abbattendo completamente le barriere tra composizione ed esecuzione e coinvolgendo nella fatalità dell'evento anche lo spettatore, in un atto di creazione collettiva e spontanea, proprio come avviene con *The sound pool*.

Dagli incontri fissi in via Peretti, i cosiddetti *Free Soup* organizzati dal gruppo MEV, dove venivano ammessi musicisti, non-musicisti e persino bambini ovvero «chiunque volesse far musica», nel '69 fu organizzata una versione formalizzata dal titolo *The Sound Pool*: fu stabilito un luogo, un giorno e un'ora d'inizio. Sulla locandina si leggeva: «portare con sé qualsiasi sorgente di suono che possa essere poi gettata nella fonte comune». Gli spettatori erano invitati così a partecipare attivamente all'evento per mettere in pratica un tentativo di creazione collettiva che predispone la totalità dell'atto creativo e rompe le consuete barriere: i tempi canonici invertiti prediligono l'azione creativa ovvero la partecipazione attiva, in luogo dell'ascolto passivo; l'evento sonoro diviene così creazione diretta e spontanea, esito dell'interazione stimolata e prodotta dalla proposta iniziale lanciata in locandina.

Con *The Sound Pool* si delinea questa direzione innovativa che predilige l'esperienza alla formazione, l'artista è visto ora nell'ottica dell'essere umano che, mettendo da parte le sue specifiche competenze tecniche, privilegia una visione musicale 'etica' e lascia il posto all'interferenza tra i linguaggi. Molti musicisti abbandonano il repertorio appreso e alcuni smettono di suonare gli strumenti studiati.²

Allo stesso modo nel teatro di ricerca degli anni '70 si assiste al divaricarsi della convergenza con la tradizione e alla riscoperta della centralità drammaturgica del registro sonoro, a favore di un'idea di contaminazione che allontana dalla categoria puramente estetica per entrare a far parte di un vissuto più esplicito e coinvolgente: l'improvvisazione intesa come scrittura collettiva che si manifesta nell'atto dell'ascolto riconducendo il pubblico al centro dell'azione con conseguente abolizione della distanza tra palco e platea.

Con *The sound Pool* si configura «una musica nella quale possono esprimersi gli umori di chiunque, i movimenti che la animano e insieme i suoni, i bagni di suono, le apparenze di suoni, che compongono l'elemento abituale della nostra vita di tutti i giorni, i rumori comuni in mezzo ai quali viviamo, una musica che si fa e non solo che si ascolta».³

D: Più che un «suicidio artistico» come l'avete definito mi sembra una grande rinascita. In che senso allora questa definizione?

R: «Suicidio» era l'atto di negazione fatto per rimpiazzare il luogo dell'ego proprio di un gruppo di persone che aveva una certa intenzione artistica. Significava sostituire questo concetto di un ego concentrato su un'identità musicale, con un'anonima massa di persone e tutto il suo carico di suono. E non so se questa è una contraddizione o no, però preferisco partire da un brevissimo frammento documentato nel 1968 al Museo d'Arte Moderna di Parigi dove, in seguito a un concerto del Mev, gli spettatori sono scesi nel sotterraneo del museo e, andando direttamente nei bagni, che erano enormi e molto risonanti, hanno prodotto un suono favoloso.

<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-99/ini-M/the-sound-pool.html>

Questo è il suono, una caricatura di se stessi e di questo momento storico che all'ordine del giorno aveva la tensione verso un concetto di liberazione totale.

D: *Canti e vedute del giardino magnetico*: si tratta di un'opera polivalente, perché se da un lato si può dire che essa conserva il tratto essenziale dell'esperienza collettiva di MEV – e cioè l'azzeramento consapevole dell'io artistico, l'aprirsi alla terrestrità del suono, la



vocazione a dematerializzare il prodotto – dall'altro si attesta invece come la performance che segna il tuo approdo al ruolo di composer-performer.

Per avere un'idea precisa di quello di cui si tratta, basterebbe considerare, come punto di riferimento, un unico fattore: il sottotitolo dell'opera il quale recita così: «musica per api, acqua, rane, uccelli, vento, voci, corni e sintetizzatore».

Canti e vedute del giardino magnetico è, infatti, un esempio di musica post-concreta, una composizione fondata sull'improvvisazione, che ingloba sia suoni naturali, ripresi dal vivo, cioè una fonte materica viva e arcaicizzante, che sonorità nuove, di tipo elettronico.

Concepita con queste caratteristiche, questa performance, che venne presentata per la prima volta a Roma, nel giugno del 1973, al Beat 72, diventa uno spazio polifonico fluido, un collage che procedendo per mescolanze continue, per accostamenti di densità sonore tra loro molto diverse, il sibilo del vento, fissato su nastro, che si amalgama con i suoni prodotti in tempo reale, gli effetti ottenuti col sintetizzatore con quelli ottenuti dall'impiego personale della voce, arriva ad ottenere un vero e proprio processo di teatralizzazione del suono; un 'espediente' artistico in controtendenza che privilegia il coinvolgimento sensoriale dello spettatore, una partecipazione del tutto emotiva.

Tuttavia se quest'opera merita una menzione speciale nel panorama artistico di quegli anni lo si deve non soltanto alla particolarità dell'opera, o al ruolo dell'improvvisazione che qui viene agita come principio compositivo, atto che «libera l'idea del presente, dell'esserci (l'improvvisazione – diceva Deleuze – è il modo migliore per raggiungere il mondo)», ma forse e soprattutto perché essa rappresenta al meglio il ritratto di quella controultura che animava la Roma degli anni '70; (l'aspirazione del Beat era quella di creare spazi di interazione reciproca tra le arti).

Quanto ha influito sulla tua opera l'esperienza diretta di quegli anni, l'imprinting ereditato dal Living, il respirare quell'aria di rinnovamento che sapeva coniugare rigore etico progettuale (rifondare l'arte rinunciando alla propria technè era il dictat di allora) ed espansione libera di materiali e forme?

R: *Canti e vedute* era nato da un'esigenza del tutto naturale. È stato ispirato dall'idea di potermi presentare come in una forma di arte totale: potevo semplicemente essere, potevo stare, potevo sedermi in uno spazio e comunicare le cose più essenziali che c'erano. In questo senso quest'esperienza è stata preceduta da circa dieci anni di ricerca sul suono puro e, al mio arrivo a Roma nel '64, ho cominciato immediatamente a registrare il suono che mi circondava in questa città sonoramente straordinaria, con i mezzi semplici e primitivi dell'epoca. Il risultato era frutto della naturale esigenza di presentarmi non come compositore di musiche orchestrali da camera, ma di musica di me stesso usando il mio corpo per intero: usavo la voce, le mani, i piedi, tutti i mezzi del mio corpo.

Canti e vedute è un segno semplice di come a quei tempi era il mio senso teatrale a comporre, prendendo tutto quello che mi sembrava bello, vicino, accessibile. Suonavo, su una parte registrata su nastro, strumenti come lo scacciapensieri, l'armonica, strumenti che tutti possono suonare, oppure usavo strumenti a bocca, una tromba, un filicorno trovato lì per caso e che ho imparato a suonare da solo, o la voce della mia vicina di casa che entrava nel processo in modo del tutto naturale.

<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-100/ini-C/canti-e-vedute-del-giardino-magnetico.html>

D: Nel caso dei ritratti sonori, come *Cartoline romane* del 1987, è ancora più evidente l'intenzione di utilizzare il suono come palcoscenico di una visione guidata. L'ascolto è



collocabile nel luogo stesso dell'evento da cui il suono è stato catturato. Un'esperienza sonora in cui percorriamo, da ascoltatori, lo stesso tragitto fisico ed emotivo del compositore il quale non ha scritto, ma ha scelto un'ambientazione, proponendo una drammaturgia dell'ascolto unica, riproducibile (perché fissata su nastro), ma non ripetibile. Un *environment* in cui la caratteristica ambientale è elemento strutturale dell'opera, non solo cornice e il fattore esperienziale lega ancora una volta arte e vita nell'utopia della totalità. *Cartoline romane* si colloca all'interno di un ciclo di ritratti in cui Curran crea un mondo sonoro a partire dall'elemento concreto – l'esperienza vissuta – per evolverlo in senso musicale.

La musica di Curran sceglie un luogo in cui esistere, come nell'unicità dell'evento teatrale; un luogo preciso, pensato e originato da un'iterazione tra elementi altrimenti irrilevanti. In questo gioco di ruoli, la radio è il contenitore ideale, il palcoscenico del suono, veicolo di trasmissione e luogo di produzione e distribuzione del fatto sonoro come si vedrà più avanti con *Crystal Psalms*.

Con l'ascolto dell'ambiente e il successivo campionamento di una fetta di realtà che diviene materia musicale, il concetto di 'paesaggio sonoro' è utilizzato come una delle fonti eterogenee che costituiscono il materiale da rielaborare e comporre successivamente.⁴ Il suono materico è il suono come oggetto da plasmare, combinare, manipolare, formare: il suono come corpo sonoro, che diventa il principale elemento della composizione musicale.

R: Ormai il 1987 era un periodo di grande movimento per me in molte direzioni. Uscivo dalla sala da concerto e cercavo situazioni, teatri naturali, luoghi che potevano risolvere il mio desiderio di congiungere l'intero mondo sonoro attorno a me, come fosse un vocabolario naturale, un dono già esistente utile a creare forme di musica ed eventi. La congiunzione per fortuna con un progetto del grande produttore Klaus Schoening che si era avviato verso una produzione di arte sonora, offriva a un certo numero di artisti la possibilità di fare il ritratto di una città da loro scelta. Io naturalmente ho scelto Roma. Da quasi vent'anni stavo già raccogliendo materiale sonoro per un progetto che non sapevo che cosa sarebbe stato. In ogni caso questo invito era l'occasione per mettere quasi vent'anni di lavoro in un solo pezzo radiofonico. La radiofonia a questo punto diventa in sé un sito teatrale, diventa un vero teatro sonoro. E quel movimento, che ora si chiama sound art, *kleinkunst* e arte sonora, oggi molto attuale, aveva inizio più o meno allora, negli anni '80. *Cartoline romane* è stato un lavoro di 55 minuti per la radio, un pezzo quasi cinematografico. Ascoltiamo una versione brevissima, estemporanea, fatta con alcuni suoni con particolare attenzione al grande attore-poeta Victor Cavallo.

<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-101/ini-C/cartoline-romane.html>

D: *Crystal Psalms* è un'opera radiofonica del 1988, che venne realizzata grazie ad una cooperazione avviata tra emittenti radiofoniche, personale tecnico e musicisti, operanti tutti simultaneamente, ma all'interno di sei nazioni diverse: Roma, Vienna, Francoforte, Amsterdam, Copenaghen, Parigi.

Benché fosse stata composta per commemorare la Notte dei Cristalli, l'evento, cioè, che dette vita alla persecuzione degli ebrei, l'opera sviluppa un'idea che nelle intenzioni di Curran doveva essere ben più ambiziosa. Non si trattava, infatti, di imporre al pubblico un nuovo seminario sull'Olocausto, ma di indurlo ad un atto collettivo di memoria, creando per la radio e attraverso la radio, che è uno strumento magico, un dispositivo capace di inviare il suono a qualsiasi distanza e in qualsiasi momento, sia un vocabolario sonoro



molto facile da decodificare (tutti i suoni utilizzati sono stati estratti dalla vita culturale ebraica), che un luogo senza confini materiali, uno spazio globale virtuale: una sorta di 'musica geografica' che sapesse unificare nell'ascolto quasi tutta l'Europa. Il risultato che si ottenne fu un concerto di concerti, un simposio fraterno fondato sulla fiducia, un centro di irradiazione propulsivo e reversibile.

R: In questa euforia radiofonica di creatività ho avuto l'opportunità di proporre una cosa eccezionale in quanto concerto in sé: musiche scritte per cori, strumenti piccoli, ensemble, ed eseguite, simultaneamente, in paesi diversi da musicisti che non si vedono né si sentono. Il gruppo musicale della radio di Copenaghen, quello di Vienna, Parigi, Francoforte, Berlino, Roma eseguivano solo la loro parte indipendentemente però in sincrono fra di loro, partendo cioè con un clock sincronizzato tra tutti i direttori d'orchestra. Era un lavoro basato sulla fiducia umana pura poiché nessuno sapeva che cosa effettivamente succedeva a Roma, dove venivano missati simultaneamente, e infine in questo grande teatro geografico, cioè l'intera Europa Centrale. Per me era un modo, non solo concettuale, di creare un teatro musicale, un teatro in cui si celebrava la memoria di questa situazione storica così tragica. In ogni caso Roma in particolare a Radio Tre Audio box, a cura di Pinotto Fava, e tutta la produzione, era effettivamente il centro della produzione di questo enorme progetto.

D: Dai suoni concreti rubati alla città il teatro sonoro di Curran si espande acquisendo una realtà performativa che si avvale del paesaggio stesso come fonte e luogo dell'azione sonora. In questa direzione la funzione dell'ambiente è elemento fondante della composizione: da luogo dell'ascolto attivo che trasforma il suono in musica, diviene luogo della musica. Il paesaggio, funzione variabile dell'opera, ispira l'atto d'interazione che è di per sé atto musicale, legato a un codice, ma pur sempre spontaneo.

Nel 1980, con *Riti Marittimi*, Curran sperimenta la forma del concerto ambientale, definito anche *land music* e lo fa con dei non-musicisti, i ragazzi dell'accademia d'Arte Drammatica Silvio D'amico, dove insegna per cinque anni improvvisazione vocale.

L'opera, che inaugura una nuova stagione nella sua carriera, debutta nel 1980 al laghetto di Villa Borghese. Sulla locandina dell'evento si legge: «Riti Marittimi, environmental concert per cori e conchiglie sul laghetto del parco di villa Borghese con inizio al Tramonto». Anche in questo caso un appuntamento senza una durata precisa, con uno spartito che ha la forma del lago e su cui sono tracciate traiettorie che una quarantina di persone, tra cui attori, coristi della scuola popolare di musica del Testaccio e altri amici di Alvin Curran avrebbero percorso a bordo di piccole imbarcazioni a remi, improvvisando con la voce e introducendo così il concetto di spazializzazione.

Gli spazi creati divengono visibili e inglobano in un tempo, musica e spazio, lasciando spazio ad un substrato di spazi invisibili che riproducono registrazioni ambientali.

R: La mia casuale presenza come insegnante all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma fu dovuta a un'occupazione studentesca nel 1975. Questa combinazione mi ha spinto direttamente con le mie idee, tendenze e ricerche nel bel mezzo del teatro. Non ero a Santa Cecilia, ma all'Accademia di Arte Drammatica Silvio d'Amico. L'ho trovato anch'io un po' strano, ma sembra che qualcosa in un certo senso mi aspettava. È stata una cosa che mi ha veramente ispirato a creare dei lavori in luoghi naturali come al laghetto di Villa Borghese e in altri spazi, scale, luoghi monumentali, creando degli esercizi teatrali sonori molto semplici. Da qui sono nati nella mia storia creativa una serie di lavori che poi sono andati dalle dimensioni del laghetto di Villa Borghese a luoghi molto più grandi. Racconto



questo perché ora *Riti marittimi* o *Maritime Rites* è un lavoro molto richiesto. Io devo reinventare continuamente tutt'oggi una serie di novità per l'occasione. Lo abbiamo portato al Tate Museum di Londra, al Central Park di New York, a Chicago sul lago di Michigan, tutti splendidi teatri naturali. Impossibile portarlo al teatro dell'Opera, perché è già opera in sé.

Ascoltiamo un breve assolo con una serie di suoni che ho accumulato negli anni. Molti in gran parte sono suoni di sirene di navi, sirene di tutti i tipi, segnali marittimi ecc. Questa è una performance live che faccio spesso e volentieri in nome dei *Riti marittimi*.

<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-102/ini-C/maritime-rites.html>

D: *The jukebox-fakebook* (2014) è un work in progress, un lavoro per un uso mirato di una vasta quantità di suono ricavato in tempo reale dalla rete e trasformato elettronicamente all'interno di un Wurlitzer Juke Box del 1951, modificato attraverso un'applicazione compositiva con un light show di Nora Ligorano e Marshall Reese.

In questa trasformazione dell'idea di contaminazione tra luoghi e ambienti la parola palcoscenico può sembrare ora riduttiva. La commistione è tale che con l'avvento di internet e del mondo virtuale si attiva una riflessione secondo cui non solo il mondo virtuale esiste, ma esiste in quanto noi. Siamo noi a popolarlo attraverso una partecipazione passiva o attiva, più o meno consapevole. Da questa riflessione sembra prendere origine l'ultimo lavoro, il work in progress *The jukebox-Fakebook*, che vede coinvolti pochi elementi: un vero juke-box degli anni '50; almeno un individuo dotato di smartphone e un'App collegata alla rete. Un'idea intrigante che sposta ancora una volta la scena di questo teatro del suono ad una piattaforma concreta e virtuale al tempo stesso: la ricerca casuale di suoni in rete suggerita da un codice che il juke box emette, ogni volta diverso, dunque personalizzato a chiunque vi inserisca una moneta.

Difatti, la musica che ne verrà fuori sarà frutto di un patto di fiducia tra l'artista e lo spettatore, esattamente come avviene in teatro. Ribaltamento del ruolo dell'artista, coinvolgimento dello spettatore, interazione, fruizione sembrano i concetti messi in crisi da questo lavoro. O si tratta solo di un allargamento dei confini e di una globalizzazione dell'atto compositivo? Come a dire che viviamo in un *environment* stabile e in cui la libertà di compiere continue azioni attraverso il click dell'interazione elettronica e digitale ci colloca in un processo di composizione casuale e de-soggettivante?

R: Per me è una continuazione del mio andamento musicale, creativo, filosofico, vitale degli ultimi cinquant'anni. È una continuazione che va verso luoghi non ancora completamente esplorati come oggi questa enorme, incomprensibile cosa che è entrata nella vita di tutti e che si chiama 'the internet'. E nel mio modo semplice di vedere le cose non è che un altro strumento musicale, un altro teatro musicale, un altro spazio che sta aspettando che qualcuno venga a trasformarlo in qualcosa di utile. Il superamento della sua effettiva utilità è il mio vero scopo. Collaborano con me due bravissimi video artisti newyorkesi, Marshall Reese e Nora Ligorano che si occupano della parte visiva, mentre io faccio la parte sonora. C'è un semplice jukebox: si mette una moneta e questo restituisce una musica personalizzata attraverso la mia mediazione e la mediazione del caso. È un'accettazione del caso come una specie di atto spirituale.



#3 Appunti per un teatro musicale

Intervista a Luigi Ceccarelli di Maria Cristina Reggio

La vasta produzione di Luigi Ceccarelli, compositore di musica elettroacustica nato a Pesaro nel 1953, non si limita ai concerti e alla musica da camera, ma esplora gli spazi dell'azione visibile, cioè quei luoghi che richiedono suoni e musiche per la danza, il teatro, la performance, le installazioni, i film muti (e non solo), compreso lo spazio dell'azione invisibile, come quello delle opere radiofoniche.⁵

Oggetto centrale della ricerca di questo artista è l'interazione tra lo spazio sonoro e la voce, compiuta attraverso una manipolazione elettronica del suono, ricorrendo anche, talvolta, a un utilizzo non convenzionale di strumenti acustici tradizionali quali il trombone o il pianoforte.

Con questa conversazione percorreremo il lavoro di Luigi Ceccarelli alla ricerca delle contaminazioni tra la sua musica e il teatro e cercheremo di capire come questo musicista e compositore costruisce le sue drammaturgie sonore.

D: Nel suo lavoro tutto è voce. Anche i suoni concreti hanno una voce, che interagisce e si contamina con quella umana. E lei stesso si definisce un 'contaminato'. Luigi, perché questa definizione?

R: Penso che oggi un compositore non debba porsi il problema di quale genere di musica creare, ma soltanto quale sia la qualità della sua musica e quale sia il rapporto della sua musica con il mondo. Ritengo, infatti, che oggi i generi musicali siano pressoché infiniti: mentre fino a cinquant'anni fa, in Europa, si poteva parlare di musica colta, musica leggera, musica popolare e pochi generi esotici, oggi assistiamo a una vera esplosione di generi, che comprende praticamente tutta la storia della musica e tutta la musica del mondo. Siamo di fronte, quindi, a migliaia di generi. Penso che siamo nell'epoca della cultura globale e allora per creare musica non ci si deve riferire a un genere musicale preciso, e addirittura neanche al suono, ma a tutta la cultura e tutte le arti in genere. Ma soprattutto si deve essere in sintonia con gli ascoltatori.

D: Andando indietro nel tempo arriviamo agli esordi, fine degli anni Settanta, che siglano la nascita del suo interesse per le relazioni tra la musica, il teatro e la danza contemporanea e lo troviamo, appena diplomato al conservatorio di Pesaro e trasferito a Roma dal '78, sul punto di iniziare una collaborazione con un gruppo guidato dal pittore Achille Perilli che si chiamava ALTRO, GRUPPO DI LAVORO INTERCODICE, con artisti impegnati in diverse discipline, come la coreografa Lucia Latour con cui lavorerà fino al 1994, e con cui il musicista inizia a sviluppare un linguaggio musicale in stretta relazione tra teatro, danza, parola e immagine.

La sua prima composizione per uno spettacolo di teatro è del 1979, *Abominable A*: tutte le parole del vocabolario che iniziano con la lettera "A" vengono lette in alcune sequenze, da voci diverse, che hanno un diverso timbro, ritmo e intonazione. Queste voci sono state filtrate e modulate, cioè variate, con strumenti elettronici e analogici e riassemblate con tecniche di montaggio del nastro magnetico.

<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-96/ini-C/abominable-a--parte-1.html> <http://www.gruppoacusma.com/audio/t-97/ini-C/abominable-a--parte-2.html>

Questo è un tema interessante del tuo lavoro, poiché spesso tu usi suoni vocali registrati, uno per uno, e poi li monti. In alcuni casi le parole si trasformano in puri suoni,



anche se possiamo ancora riconoscere accenti di lingue madri diverse. *Abominable A* era uno spettacolo di teatro dove c'erano danzatori e attori che interagivano con la spazializzazione del suono e della voce e in cui lo spettatore aveva la sensazione che i suoni si spostassero da un luogo all'altro e che lo spazio a sua volta avesse una sua mutevole forma e dimensione.

R: Allora fare musica con mezzi elettroacustici era molto diverso da oggi: non c'erano i computer e tutto si realizzava con macchine analogiche molto più lente e più elementari e il lavoro di elaborazione e montaggio era molto lungo. Nonostante questo le tecniche di elaborazione del suono erano molto interessanti e creative e si potevano ottenere variazioni del timbro, dell'altezza e del ritmo della voce che portavano la parola in una dimensione piuttosto astratta e 'musicale', un mondo sonoro che avvicinava in modo nuovo teatro e musica. Oggi, le tecniche digitali di trattamento del suono sono diventate molto più sofisticate, ma stranamente si usano molto meno in senso creativo nel mio lavoro. Posso dire che l'esperienza degli anni '70-'80 è stata fondamentale per mantenere nel mio lavoro quel senso di artigianalità che garantisce l'originalità creativa di allora. Oggi di solito la velocità del computer viene impiegata per produrre un'opera artistica in poco tempo, e non sempre per ottenere un risultato più complesso e di qualità più alta.

Il teatro degli anni '70 inoltre era molto diverso da oggi: il tema centrale era la sperimentazione del suono, del gesto e del movimento, senza quasi nessuna attenzione alla drammaturgia del testo. I testi venivano tutti spezzettati e la costruzione della drammaturgia era fatta esclusivamente con il timbro e non con la scrittura. Questo atteggiamento è completamente diverso dal mio lavoro di oggi, molto attento a conservare il significato del testo.

Quelli che ascolteremo ora sono due frammenti di circa tre minuti l'uno: il primo inizia con la parola francese «aérien», ed è tutto basato sul prefisso «aero-» quindi sul concetto di 'aereo', il secondo viene da una sequenza di parole tedesche che iniziano con i prefissi «auf-» e «aus-», in questo caso usate come sequenza ritmica.

A proposito di questo spettacolo, è interessante descriverne lo spazio teatrale: il palco era una pedana larga venti metri e profonda quattro, lungo la quale c'erano quattro altoparlanti, davanti a quattro file di spettatori. Proprio sopra le teste degli spettatori avevo fatto costruire degli altoparlanti sospesi e mobili, che io stesso spostavo a mano, con una tecnica di carrucole molto primitiva, per dare l'effetto della spazializzazione sonora. Il risultato del movimento spaziale era di un realismo impressionante: i suoni si muovevano davvero, perché gli altoparlanti stessi si muovevano. Muovere il suono nello spazio è sempre stata una mia esigenza prioritaria. Oggi le tecniche di spazializzazione sono molto più raffinate e standardizzate, ma questa, pur nella sua semplicità, era di grande effetto.

D: Nel 1998, Ceccarelli ha trentasei anni, vive a Roma e scrive le musiche per *Tupac Amaru, La deconquista, il Pachacuti* (<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-93/ini-C/tupac-amaru.html>), da un poema di Gianni Toti, sperimentatore di cinema, poesia e arte elettronica. È una performance dal vivo con voce recitante di Giovanna Mori e con una ripresa video realizzata al momento dell'esecuzione, con immagini che venivano elaborate in tempo reale. La *fabula* prende spunto da un fatto avvenuto nel 1996, cioè il sequestro all'ambasciata giapponese in Perù compiuto da un gruppo di guerriglieri e conclusosi con il massacro di tutti i sequestratori in seguito a un blitz ordinato dall'allora presidente del Perù Fujimori. La storia parte da questo evento e rievoca la leggenda del ritorno del re Inca Tupac amaru II, che aveva sollevato gli indios contro i conquistadores e per questo



era stato trucidato.

Per l'elaborazione dei suoni sono state utilizzate sia tecniche convenzionali di registrazione, sia l'analisi e la sintesi elettronica. Si tratta di una composizione musicale che fa uso di tanti suoni diversi, ma sia della nostra musica che di quella del Sudamerica, con inserimenti di rock, e con una voce femminile recitante dal vivo ma anche con inserti voci preregistrate. Ma sono davvero diverse?

R: Sì, ci sono tante voci, ma sono tutte di Giovanna Mori, perché oltre alla sua parte recitata dal vivo, ci sono sovrapposizioni della sua stessa voce con tanti caratteri diversi, trattamenti del suono diversi, timbri diversi. Questo pezzo è stato per me uno studio fondamentale sul come rendere differente una voce soltanto con il cambiamento timbrico. Perché il cambiamento timbrico effettuato con strumenti elettronici può risultare molto naturale e non essere percepibile come artefatto da chi ascolta, ma allo stesso tempo può dare alla voce un cambiamento del carattere e dell'espressione della voce molto emozionale.

D: Qui è presente una voce femminile sussurrata, dentro il corpo, interna direi, e dotata tuttavia di un forte riverbero. Un sussurro amplificato, ghiaccio bollente, ossimoro tecnologico.

Una domanda tecnica: nel tuo lavoro c'è un utilizzo della voce registrata e poi rielaborata. Che funzione drammaturgica svolgono per te la captazione del suono e la microfonazione della voce?

R: L'uso del microfono e la resa drammaturgica della voce attraverso di esso è un elemento molto importante nel mio lavoro creativo. Di solito preferisco una presa del suono estremamente ravvicinata in modo da poter captare ogni minimo particolare della voce, anche quelli che di solito sono considerati 'difetti' e rumori accessori. Perché l'espressività della voce passa anche per quelle componenti vocali considerate non musicali. Uso anche spesso il microfono come una lente di ingrandimento, per amplificare suoni normalmente non udibili.

Ma anche la modificazione del suono gioca un ruolo fondamentale. Quando parlo di modificazione non intendo tanto lo stravolgimento innaturale della voce, ma piuttosto mi riferisco a trattamenti a volte anche molto sottili che cambiano il carattere e l'emozionalità della voce ma non la sua naturalezza e soprattutto la comprensibilità del testo, che per me resta sempre fondamentale. Tutto il mio lavoro di composizione della musica e di trattamento del suono è sempre finalizzato a dare un maggior senso al testo.

D: Sempre restando in tema di comprensibilità del testo all'interno della modificazione del suono, Ceccarelli ha realizzato anche per la radio, e, proprio per gli studi di Via Asiago dove ci troviamo, la sonorizzazione per un radiodramma in tre atti, *La commedia della Vanità* (<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-92/ini-C/la-commedia-della-vanit.html>), dal testo omonimo di Elias Canetti con regia di Giorgio Pressburger, andato in onda su Rairadio3 nel gennaio 1999 con le voci di tanti attori italiani (tra gli altri: Alessandro Haber, Paolo Bonacelli, Omero Antonutti, Ennio Fantastichini, Anna Bonaiuto, Fabrizio Gifuni, Paolo Calabresi).

Ricordiamo che il testo di Canetti è del '33, anno dell'avvento del nazismo, puntellato dai roghi di libri nelle piazze delle città tedesche. Nel primo atto il governo ha infatti deliberato la distruzione di tutte le immagini, dalle pellicole cinematografiche alle foto di famiglia, e personaggi piccolo e medio borghesi corrono frenetici attraverso le vie della



città, con in mano pacchetti con fotografie di parenti, amici, attori cinematografici. Tutti si dirigono in una piazza dove arde un grande fuoco in cui si gettano i ritratti e le fotografie. Ascoltiamo il Finale del Primo atto, in cui si avverte il fuoco che brucia, come massa, l'individuo: il suono ha colore e calore. È un suono che brucia la voce? Qui si introduce il tema della riconoscibilità, della comprensione del testo. Cosa dobbiamo capire? Cosa dobbiamo comprendere?

R: La sfida principale di questo lavoro è stata quella di 'creare' il suono del fuoco, perché una lunga parte di questa commedia ruota intorno ad un falò immenso. Il primo atto dura quarantacinque minuti e per oltre la metà del tempo la scena si svolge in presenza di un grande falò al centro di una piazza. Era molto difficile sostenere solo con il suono questo grande fuoco senza affogare tutte le voci in un caos insostenibile. La mia idea è stata quella di lavorare non con il suono del fuoco, ma con 'l'idea' del fuoco. Ho creato il fuoco con tanti suoni diversi, anche musicali, come percussioni o tromboni, ma anche con suoni fatti con la carta, con pezzi di metallo e con vetri rotti. Tutti usati soltanto con il preciso scopo di dare l'idea del fuoco. E sopra, o meglio dentro, ci sono le voci dei personaggi che girano intorno al falò. Il fuoco è un magma estremamente variabile, a volte anche molto forte ed era però importante che si comprendessero anche tutte le voci che gli ruotano intorno. È stato un lavoro piuttosto lungo e impegnativo, tutta la sonorizzazione è durata dieci mesi.

D: Anche i musicisti sperimentali, ogni tanto, scrivono un Requiem e Ceccarelli lo ha scritto nel 2001. Si tratta del *Requiem* per il Ravenna Festival, composizione per l'omonimo spettacolo del gruppo *Fanny & Alexander*, la compagnia fondata a Ravenna nel 1992 da Luigi de Angelis e Chiara Lagani che produce teatro di ricerca e che ha messo al centro del suo lavoro le implicazioni sociopolitiche dell'interazione tra mito, parola, e suono attraverso l'esplorazione delle nuove tecnologie in teatro (<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-94/ini-C/requiem.html>). Si trattava in quel caso di una composizione per voci, trombone, ambienti e macchine del suono, con Renzo Broccoli al trombone, e con la voce dal vivo di Elena Sartori che eseguiva i Canti Gregoriani della messa da Requiem. Siamo in pieno mondo pagano o e la *fabula* è tratta dal mito di *Amore e Psiche* di Apuleio, con diverse intersezioni letterarie di Rimbaud, Genet ma soprattutto con *l'Alice* luciferina di Lewis Carroll, con il personaggio Psicopompo, interpretato da Marco Cavàlcoli. Come raccontano alcuni spettatori che vi hanno assistito, la rappresentazione era preceduta da un prologo che iniziava un'ora prima, attraversando idealmente l'Acheronte. Gli spettatori salivano su un battello che percorreva la darsena di Ravenna, attraversando il paesaggio portuale che i cinefili ricordano, ossessivo e denso di fuochi, in *Deserto Rosso* di Antonioni.

All'imbrunire, la barca arrivava al Cimitero Monumentale, neogotico, scuro e imponente. Inizialmente il Cimitero era stato pensato come scena di questo *Requiem*, ma poi ci si è dovuto rinunciare e lo spettacolo è stato spostato in un terreno erboso adiacente. La scena era rappresentata da un muro rosso, una sorta di soglia metafisica, davanti alla quale si svolgeva l'azione teatrale. Dietro al muro si stagliava nel buio la statua bianca di Afrodite, da cui, a tratti, nasceva un canto intonato da Elena Sartori nei panni della dea: i canti liturgici della messa da *Requiem* in bocca a una divinità pagana. Puoi dirci qualcosa sul rapporto drammaturgico dispiegato qui tra canto e voce parlata?

R: Qui l'unica voce cantata è quella della dea Afrodite, tutti gli altri personaggi usano il linguaggio verbale. Il canto rappresenta la parola divina, mentre la parola è assegnata ai personaggi mortali o comunque meno potenti di un dio. Io considero che non ci sia



una diversa profondità espressiva tra voce parlata e voce cantata. Anche la recitazione di un'attrice può dare la stessa emozione del canto. La differenza tra recitazione e canto è tecnica, non espressiva. Parlo anche dal punto di vista ritmico e timbrico. Ho lavorato con tante attrici che considero alla pari di una bravissima cantante.

D: In una conversazione fatta tempo fa, mi parlavi di questa necessità di inventare un nuovo teatro musicale che superi l'idea dell'opera lirica, di esplorare una nuova ipotesi di teatro musicale...

R: Una necessità per me primaria. Oggi è fondamentale superare la tecnica del canto lirico nell'opera musicale. Il canto lirico è solo una delle tante tecniche possibili, ed è legato indissolubilmente a un preciso periodo storico e a un'estetica che se pur nel passato ha permesso la realizzazione di capolavori assoluti per il linguaggio di oggi è da considerarsi completamente superata. Diciamo che normalmente gli artisti se vogliono creare un'opera che rispecchi le idee e l'estetica del proprio tempo devono necessariamente prendere le distanze dal passato recente e quindi negarlo. È necessario fare chiarezza. Credo quindi che per me l'impiego della tecnica del canto lirico sia veramente impossibile.

L'opera lirica è inoltre legata a processi di produzione che oggi sono anacronistici. Le nuove tecnologie hanno creato non solo nuovi mezzi tecnologici, ma anche nuovi linguaggi espressivi, e questi restano totalmente fuori dai teatri lirici, perché il teatro lirico stesso nella sua globalità è un sistema produttivo anacronistico. La maggior parte dei tentativi di rinnovarlo dal suo interno sono solo operazioni di facciata. Tanto è vero che da un lato le tecniche impiegate nella scenografia e nell'immagine sono tecnologicamente avanzate, mentre per la musica si utilizza sempre la stessa orchestra tradizionale e i compositori del passato.

D: Al Ravenna Festival dell'anno precedente, nel 2000, Ceccarelli aveva collaborato con un altro gruppo di ricerca italiano, il *Teatro delle Albe*, per i quali aveva realizzato la composizione *L'Isola di Alcina, il concerto per corni e voce romagnola*, dal testo di Nevio Spadoni, con la voce di Ermanna Montanari e la regia di Marco Martinelli, che a Radio tre è già stato mandato in onda e che il pubblico di Radio3 già conosce (<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-85/ini-T/lisola-di-alcina--lo-straniero.html>). Il *Teatro delle Albe* è, come *Fanny & Alexander*, una compagnia di origine romagnola, che è stata fondata nel 1983 da Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Luigi Dadina e Marcella Nonni. La produzione di questo gruppo si concentra sulla reinvenzione di un linguaggio teatrale capace di mettere in corto circuito danza, teatro, lingue e dialetti diversi: un percorso nel quale la voce parlata di Ermanna Montanari svolge un ruolo di vero fulcro centrale.

Per il Teatro delle Albe Luigi Ceccarelli ha firmato dopo *l'Alcina* un'altra partitura, *La mano - de profundis rock*, rappresentato per la prima volta dalla compagnia nel 2005 a Mons, in Belgio (<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-98/ini-C/la-mano--de-profundis-rock.html>).

Dopo il *Requiem*, dunque, un'altra discesa agli inferi, una storia tragica della musica rock scritta da Luca Doninelli, con la regia di Marco Martinelli. La voce è la voce-corpo (così la definisce lo stesso Marco Martinelli) di Ermanna Montanari, che interpreta una donna, seduta a gambe larghe al centro di un palcoscenico nero, Isis, una suora ex tossica, sorella di un grande chitarrista rock di nome Jerry Olsen, che racconta in forma di monologo il suo viaggio nel regno dei morti alla ricerca del fratello, suicidatosi per essersi tagliato una mano sinistra, proprio quella con cui suonava la chitarra. In questo lavoro ci sono i tipici strumenti di una rock-band, cioè voce, chitarra, basso e batteria, che sono



stati registrati e assemblati in studio con apparecchiature digitali. Vi si riconoscono riferimenti importanti a diversi generi rock, come l'heavy metal, il dark rock, l'hard rock e il punk, includendo tutte le correnti che ne sono derivate, ma anche il blues, il rock sinfonico e il funky. Qui, praticamente, Ceccarelli scompone gli elementi musicali per costruire una trama, poi li ricompono in un ritmo complesso di suoni concreti e di sintesi, musica e vocalità. Veramente è una specie di opera rock e non il montaggio di montato di pezzi già esistenti.

R: Normalmente le persone non si aspettano che un musicista dell'area diciamo 'colta' conosca o sappia fare la musica rock, io invece ho voluto cimentarmi con questo genere. Devo dire che io fino a vent'anni sono stato batterista, quindi, un po' ne sapevo... Qui si vede come un'attrice possa arrivare ad una tecnica espressiva pari a quella di una cantante. Questo pezzo richiede una vocalità molto estesa e il rispetto di tempi precisi per seguire la partitura musicale, ed Ermanna è assolutamente precisa come solo un musicista può esserlo. La partitura musicale de *La Mano* utilizza spesso ritmi complessi e variazioni dinamiche estreme che solo chi ha un senso del ritmo innato può seguire.

D: Veniamo ora agli ultimi ascolti, ovvero alcuni brani tratti da *Bianco Nero Piano Forte*, una installazione *site specific* il cui primo allestimento ha avuto luogo a Ravenna, in occasione del Ravenna Festival, alla Sala Dantesca della Biblioteca Classense nel 2009 (<http://www.gruppoacusma.com/audio/t-112/ini-C/bianco-nero-piano-forte.html>).

L'installazione si componeva di una ventina di testi di Mara Cantoni che affiancavano le fotografie di diversi pianoforti realizzate da Silvia Lelli e Roberto Masotti, con suoni di pianoforte e con diverse voci tra cui quella di Mara Cantoni, Ermanna Montanari, Giovanna Mori, Sonia Bergamasco, Paolo Bessegato, Gabriella Franchini, Enrico Fink, Elena Bucci, Camillo Grassi, Sandro Cerino, Marco Cavalcoli. Sul sito si vede, in una foto impressionante, l'immagine di Ceccarelli in piedi dietro a un pianoforte a coda, adagiato su un fianco. Ceccarelli non suona sulla tastiera, ne fa a meno, perché, come dichiara in un'intervista, la detesta. Perché detesti il pianoforte?

R: Non è che detesto il pianoforte, non potrei mai permettermelo. Voglio solo dire che il fatto di essere uno strumento con il 'temperato fisso'⁶ va molto bene per la musica classica – per quello il pianoforte è stato creato – ma non per fare la musica contemporanea. Il pianoforte è lo strumento meccanico più complesso che sia mai stato costruito, ma proprio per questa ragione è più difficile fargli fare cose per cui non è stato costruito. Per questo è uno strumento limitato per la musica di oggi, e io preferisco i giochi con l'elettronica.

In questa installazione ho usato le corde del pianoforte e la cassa di risonanza come amplificatrici di suoni puri sinusoidali. Le corde suonano stimulate dalla vibrazione di generatori elettronici sinusoidali che le fanno vibrare tramite un sistema elettromeccanico. Le corde del pianoforte vibrano in modo corretto solo alla loro frequenza fondamentale e alle frequenze armoniche, per cui quando la vibrazione che gli si trasmette non corrisponde a quelle frequenze le corde suonano in modo anomalo producendo suoni complessi molto interessanti. Questo è un uso piuttosto anticonvenzionale del pianoforte.

Il suono di questo pianoforte faceva da colonna sonora alle foto esposte, mentre in un'altra sala erano proiettati 24 video, ognuno costruito da una o più foto e da un pezzo musicale che ho realizzato con vari suoni di pianoforte elaborato elettronicamente e da un testo di Mara.



Si conclude qui la nostra conversazione con Luigi Ceccarelli, con un'anticipazione e un appuntamento al tuo ultimo intervento sonoro per uno spettacolo teatrale del *Teatro delle Albe*, [Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi](#), in occasione delle Vie dei Festival di Modena (il 24 e 25 ottobre al Teatro Herberia di Rubiera).

¹ Fondamentale il riferimento al concetto di indeterminatezza che fa capo a tutta la temperie musicale compresa tra il 1960 e il 1970. Da Fluxus a Cardew con la Scratch Orchestra, e il suo indispensabile contributo alla musica come da testimonianza di Morton Feldman che nel 1966 disse: «qualsiasi direzione prenda la musica moderna in Inghilterra discenderà da Cardew, avverrà per causa sua, tramite lui. Se oggi in Inghilterra le nuove idee nella musica sono percepite come un movimento è perché Cardew agisce da spinta morale, da centro morale».

² In quegli anni, a parte le conoscenze tecniche indispensabili per assemblare l'attrezzatura, per eseguire la musica di compositori come Lucier e Bryars non erano richieste capacità musicali specifiche. Per contro molte partiture indeterminate richiedevano una notevole abilità tecnica per l'esecuzione e la capacità di comprendere concetti musicali astratti.

³ G. Celant, *The Record as Artwork*, 1971.

⁴ La musica concreta, a differenza della musica strumentale, non si avvale di partitura, ma lavora direttamente sul suono superando i segni, ovvero la notazione musicale, e utilizzando fonti sonore eterogenee, in seguito rielaborate elettronicamente.

⁵ Per una panoramica sull'attività di Luigi Ceccarelli si rimanda al suo sito all'indirizzo <http://www.edisonstudio.it/luigi-ceccarelli/>.

⁶ A causa della complessità di accordatura, il pianoforte ha un sistema temperato fisso, cioè segue il sistema temperato fondato sulla suddivisione della scala dei suoni in ottave a loro volta suddivise in intervalli uguali (12 semitoni).