

***Ora non hai più paura* - Domande del gruppo àcusma**

***Ora non hai più paura* e il contesto del lavoro di Valdoca**

1. Lo spettacolo *Ora non hai più paura* fa parte della *Trilogia della gioia*. Quando siete andati a comporre la partitura vi è stato richiesto di attenervi al tema? E allora quali sono i suoni che esprimono gioia, secondo voi? Da quale tipo di qualità sono caratterizzati? Esiste un "timbro" della gioia o un "suono" della gioia? (M.P.)

2. A me sembra che lo spettacolo *Ora non hai più paura* sia l'anticamera oscura e spaventosa della parola da cui origina il *Sermone* della Gualtieri...come se quella parola fosse lì per venire, racchiusa in suono, ancora indecifrabile... uno stato, una genesi che si spia e si osserva maturare...come i cuccioli che vediamo in azione, che non sanno scrivere eppure tentano, che sanno cantare, scoprire la voce. Si può dire che l'elemento drammatico di tutto il lavoro consista e si snodi nell'impianto sonoro, pre-linguistico (suono, canto, rumore) ? Se è vero che il lavoro precede, pur seguendolo, il "Sermone", che domanda vi siete posti, da artisti/musicisti, per arrivare all'origine di quelle parole, conoscendole? (I.V.)

3. Ho notato che anche in questo spettacolo, come in *Cage's parade*, continua il lavoro di spazializzazione del suono in scena. I suoni arrivano non solo attraverso gli amplificatori posti di fronte al pubblico, ma anche da altoparlanti posti in scena, che spesso vengono mossi (questo accadeva di più in *Cage's parade*) dai performer. Mi sembra che ciò conferisca una dimensione attoriale al suono, in altre parole che il suono sia trattato come un corpo la cui posizione nello spazio sia determinante a livello drammaturgico. In che maniera avete affrontato questo problema? Inoltre i "corpi sonori" che provengono dagli amplificatori in scena hanno un timbro molto particolare, perché arrivano da amplificatori old-style, quasi dei megafoni che offrono un suono "radiofonico", vintage, antico. Come avete ragionato sul timbro e cosa vi ha portato a questa scelta timbrica? (M.P.)

4. I suoni prodotti da Attila sono molto concreti all'inizio: scricchiolio, voci captate, voci di bambina, fluidi...a differenza di *Caino*, dove la polarità natura /civiltà era sottolineata dalla diversa natura dei suoni, in questo spettacolo la tecnologia restituisce il reale, il mimetico. Come sono differenziati i ruoli fra Enrico e Attila? (V.V.)

5. Per come siete disposti sulla scena, si crea una sorta di bipolarità tra suoni acustici (percussioni) e suoni elettronici (computer). Eppure mi sembra che anche il computer produca suoni di natura concreta, dei rumori che rimandano alla presenza dell'oggetto. Avevate in mente questa dicotomia? (M.P.)

6. Da cosa e come nasce la partitura nel vivo delle prove dello spettacolo? (C.R.)

7. Sotto il profilo sonoro lo spettacolo si basa su una partitura rigida o vi sono margini di improvvisazione? (M.P.)

8. I musicisti visibili ai due lati del palcoscenico che si guardano come Blixa con il suo fonico: cosa vi trasmettete, quale interazione si crea fra i due poli, il produrre suono con l'energia fisica del corpo e della mano e il produrre suono tramite computer? (V.V.)

9. (Si può definire "strumentale" il suono prodotto da Enrico? (V.V.)

10. Qual è il ritmo dello spettacolo, come si produce? (V.V.)

11 Si avverte una disparità tra il registro concreto, ricco di timbri, e quello elettronico, più contenuto e sfruttato nelle tessiture. La partitura concreta fa fatica ad articolare una linea drammaturgica. Una volta innescati, i suoni vengono abbandonati al loro decorso, senza intervento di modulazioni, attenuazione/accentuazione. Venendo a mancare un lavoro basato per esempio sull'esposizione tesi/antitesi o sulla domanda/risposta. Quali sono le intenzioni che muovono la partitura sonora? (W.P.)

Rapporto suono - performer

11. Una curiosità: i musicisti salgono in scena attraversando una parte della platea, mentre le performer entrano dalle quinte. Vi era la volontà di separare, attraverso questa disposizione nell'entrata, il piano sonoro e quello attoriale? (M.P.)

12 Che relazione intercorre tra i suoni elettronici e quelli delle percussioni praticati dal vivo? La relazione con la scena e l'azione fisica è chiara, mentre quella tra le due sonorità rimane un fatto misterioso che induce a dividere il piano d'ascolto in due sezioni: la prima è reale, visibile (la figura di Malatesta non è indifferente nel suo performare) concreta e lo diventa ancora di più quando l'azione sonora si sospende nel silenzio lasciando spazio ai rumori vivi della scena (dal canto al rumore del vaso che cade, ai passi, ecc). L'altro piano d'ascolto è quello di un'alterità (il suono elettronico) che offre al presente della scena la possibilità di uno spazio alternativo (un vociare, un fischiare, ecc). Che dialettica c'è tra queste due possibilità? (I.V.)

13 Nell'ascolto, il suono e la musica costruiscono spesso una narrazione, pur scevra da parole che raccontano, che si articola e modifica di senso in base a ciò che si "vede" accadere mediante la vista. Si può parlare di una narrazione sonora in questo lavoro *Ora non hai più paura*, ovvero come la costruzione del suono si relaziona alle azioni dei corpi e delle cose in scena? C'è un percorso prestabilito? (C.R.)

14 Il "discorso sonoro" articolato dagli strumenti acustici ha carattere ripetitivo, non sembra punteggiare -tranne in rari momenti dove i suoni percussivi hanno funzione di cesura- quello che accade in scena.. (W.P.)

15 Che rapporto fra azioni dei tre corpi in scena e la partitura sonora? E' indipendente o è stata pensata e creata in rapporto alle azioni e alle immagini costruite dalle tre danzatrici? (V.V.)

16 I corpi in scena sono mossi da ritmi e da un peso dei/nei movimenti che non sono dati allo spettatore. Questo ci riporta in qualche modo al lavoro di Cunningham? (W.P.)