



4 (2021)

1

Teatro di suoni.

Spazi acustici teatrali e territoriali

A cura di

Martino Mocchi, Lorena Rocca, Demis Quadri and Carlotta Sillano

EDITORIAL

Teatro di suoni per l'attaccamento ai luoghi. Uno sguardo geografico 11
Lorena Rocca

Per un teatro di suoni. Riflessioni su possibili dimensioni sonore nelle 23
creazioni *site-specific* di *physical theatre*
Demis Quadri

INTRODUCTION

Teatro di suoni. Spazi acustici teatrali e territoriali 35
Demis Quadri e Lorena Rocca

SPECIAL ISSUE

I suoni di Mantova come strumenti di interpretazione del paesaggio. 43
Tra turismo sostenibile ed educazione al patrimonio culturale
Valeria Pecorelli, Franca Zuccoli, Alessandra De Nicola, Enrico Squarcina

Il paesaggio sonoro campano tra contemporaneità e nuove forme 53
di progettualità turistica
Germana Citarella

La narrazione spettacolarizzata del paesaggio sonoro. Da Giuseppe Chiari a Philip K. Dick e oltre <i>Francesco Michi</i>	65
Musica di paesaggi sonori. Enunciazione, risignificazione, comunicazione <i>Carlotta Sillano</i>	73
Camminare per ascoltare. Partiture invisibili del territorio abitato <i>Elisabetta Senesi</i>	83
Il paesaggio sonoro in relazione. Suono, movimento e immagini per stimolare complessità percettiva <i>Angela Calia</i>	93
Groove Fields. Understanding the Dance Floor from an Art-Based Research Perspective <i>Sebastian Matthias</i>	103
Il silenzio come esperienza trasformativa. L'importanza del silenzio nella meditazione e in ambito professionale <i>Sebastiano Caroni</i>	115
Progettare il silenzio. Una lettura acustica dell'ex villaggio sanatoriale Morelli a Sondalo <i>Martino Mocchi</i>	125
Voicing One's Will. Theatre as Audio-Visual Hypotyposis of the Poetic <i>Michael Groneberg</i>	137
Music and Clowning in Europe, 20th-21st centuries <i>Anna Stoll Knecht</i>	151
Il paesaggio sonoro nella composizione musicale. Un percorso bibliografico <i>Stefano Alessandretti</i>	163
#exploreART: il labirinto di A. Pomodoro e i bambini. Un progetto di fruizione condivisa con percorsi sensoriali partecipati <i>Alessandra De Nicola, Franca Zuccoli</i>	179

OTHER EXPLORATIONS

Il rumore lontano. Intervista a Lorena Rocca <i>a cura di Martino Mocchi</i>	191
Re Cervo. Intervista a Antonella Astolfi <i>a cura di Krizia Bonaudo e Demis Quadri</i>	197
Centovalli-Centoricordi. Intervista a Oliviero Giovannoni <i>a cura di Krizia Bonaudo e Demis Quadri</i>	203
Alla ricerca di un metodo: Open Space Technology <i>Lorena Rocca e Martino Mocchi</i>	211

Centovalli-Centoricordi

Intervista a Oliviero Giovannoni

Batterista e percussionista

Krizia Bonaudo, Demis Quadri

Accademia Teatro Dimitri, SUPSI

DOI: <https://doi.org/10.7358/gn-2021-001-bon2>

Centovalli-Centoricordi was a travelling theatre show dedicated to the Centovalli that revolved around the red thread of the Centovallina, a fascinating railway track, and was born from a dream of clown Dimitri. The project was a production (in two different editions: 2013 and 2019) of the Werkstatt für Theater in collaboration with the Teatro Dimitri in Verscio and the Ferrovia Vigezzina-Centovalli. In the interview, rhythm teacher, musician and composer Oliviero Giovannoni, former teacher at the Accademia Teatro Dimitri, talks about the experience with particular reference to the sound and space dimension.

KB-DQ: *Puoi descrivere brevemente il progetto Centovalli-Centoricordi e la sua cornice di riferimento?*

OG: *Centovalli-Centoricordi* è un progetto teatrale che si è svolto su due diverse stagioni sotto la direzione di Livio Andreina e su testo di Flavio Stroppini. La prima è stata presentata nel 2013, mentre la seconda nel 2019. Se in un primo momento sono stati realizzati sedici spettacoli, per la seconda stagione si arrivò a proporre ventitré eventi, comprese le prove generali. Il progetto, in entrambi i casi, con iniziative a cadenza bisettimanale ha interessato l'arco dell'intera stagione estiva. Si è trattato di un'esperienza riconducibile all'idea di un teatro all'aperto, pensato per grandi spazi, sul modello della Svizzera interna in cui sono comuni i *Freilichtspiel*, ovvero i teatri all'aria aperta che il nostro progetto ricordava. Nel nostro caso lo spazio *en plein air* erano le Centovalli e i suoi villaggi.

Una delle singolarità del progetto è stata quella di fare ricorso agli spazi scenografici e temporali nonché sociali come cornice naturale per gli spettacoli. Un ruolo di particolare importanza è stato svolto dalla presenza del treno, in quanto molti eventi itineranti erano collegati con uno spostamento del pubblico da un villaggio all'altro proprio tramite il mezzo su rotaia. Le varie situazioni che venivano ogni volta inscenate hanno avuto come cornice le vetture dei treni o le stazioni ferroviarie dei villaggi lungo la linea delle Centovalli, anche se in un caso al pubblico fu chiesto, per assistere all'epilogo di uno spettacolo, di spostarsi in una sala più simile a quella di uno spazio teatrale tradizionale. Questa *location* però era sicuramente una proposta alternativa rispetto alle altre alla base dell'esperienza. Ciò che ho trovato particolarmente interessante è stata la scelta condivisa di disporre il pubblico attorno all'azione scenica, un po' come accade al circo, tralasciando l'ipotesi di far seguire lo spettacolo secondo la classica separazione fra attori e *parterre*.

Mentre a Verscio e a Intragna la gente si disponeva precisamente in un cerchio più o meno compatto, a Corcapolo, dove eseguivo la mia performance sui timpani ed era prevista la presenza di streghe che rimandavano alle vecchie storie e ricordavano alcuni aneddoti legati a questi luoghi, il pubblico era seduto sul treno ed assisteva all'esibizione dall'interno delle vetture. A Verdasio, invece, abbiamo lavorato in una specie di anfiteatro naturale in cui la gente era invitata a rimanere nella zona dei binari, mentre la recitazione avveniva più in alto, lungo la strada, e vi era quindi un dislivello tra azione drammaturgica e pubblico. Ricordo poi che a Camedo, dove si seguiva la stessa tendenza di esibirsi attorniti dagli spettatori, lo spazio-tempo subiva variazioni nel corso della messa in scena, perché verso la fine dello spettacolo imbruniva e si creava un'illuminazione naturale come sfondo inedito.

In una delle due edizioni di *Centovalli-Centoricordi*, in uno spazio teatrale piuttosto anomalo, lo spettacolo ha avuto luogo durante una cena in cui venivano imbanditi dei tavoli e la gente poteva degustare alcuni piatti unendo le loro voci ai rumori del banchetto, interrotti solo dal silenzio che caratterizzava l'inizio della recita. Quest'idea non è una novità in termini di eventi teatrali, ma si rivela oggi abbastanza rara anche se talvolta si assiste ancora a iniziative di questo tipo in cui stimoli e suggestioni sonore eterogenee si legano fra loro arricchendo la scena e creando quasi un metateatro.

Il Teatro Dimitri attuale era stato concepito, esso stesso, secondo un'ottica di mobilità del *parterre*. Al momento della sua costruzione è

stata formulata l'ipotesi di sedie mobili, da spostare ogni volta a seconda delle esigenze dello spettacolo, e da disporre in cerchio per abbracciare l'azione teatrale. L'idea, sicuramente di grande interesse, non fu però attuata per via dei costi tecnici esosi e dell'impegno che una continua variazione e adattamento dello spazio dedicato al pubblico richiedeva.

La scelta di queste strategie di utilizzo e sfruttamento degli spazi, e di spazi all'aperto, ricordano esperienze legate alla tradizione teatrale fin dai tempi antichi in cui il Carro di Tespi transitava per i villaggi dando vita ad azioni drammaturgiche. Questo è altresì connesso con il lavoro dei saltimbanchi di strada il cui scopo era quello di proporre scene per un pubblico eterogeneo e talvolta itinerante.

La nostra idea quindi si inseriva appieno nel solco di questi precedenti e, sulla base delle premesse condivise come sfondo della nostra esperienza, qualunque storia poteva essere messa in scena. Abbiamo però prediletto vicende legate ai luoghi in cui si "faceva teatro".

Il primo spettacolo, ad esempio, era improntato sulle migrazioni e sui personaggi di Verscio e di Intragna che tentarono la fortuna negli Stati Uniti. Per l'occasione fu allestita una scena in un *saloon* tipico dell'immaginario da *far west*. In seguito abbiamo affrontato un tema abbastanza significativo sul territorio che era quello dei piccoli spazzacamini, che svolgevano lavori usuranti rischiando talvolta la vita. Si tratta di storie di povertà locale e di un mondo molto duro a cui però abbiamo saputo accostare e alternare aspetti di finzione o quasi mitologici, come la narrazione delle leggende delle streghe delle Centovalli che intervenivano con alcune incursioni nel corso delle rappresentazioni. Tornando alla figura del clown Dimitri ricordo che fu presente nel corso del primo spettacolo personificando un uomo che aveva perduto il proprio elefante e che andava in cerca dell'animale suonando per il villaggio uno strumento musicale a forma di zanna. Quest'alternanza fra personaggi mitologici e reali è stata una costante del progetto in cui sono emerse e riportate alla memoria collettiva esperienze del passato come quelle aventi per protagonisti alcuni furfanti e briganti della valle. Il toponimo Robasacco, frazione di Cadenazzo nel distretto di Bellinzona, richiama queste vicende e strappa un sorriso proprio in quanto eloquente nel rendere l'immagine di una borsa svuotata e di un furto avvenuto. Nelle valli, infatti, per lungo tempo si sono aggirati malviventi descritti anche iconograficamente con un cappellaccio e un coltello infilato nella cintura e questo ci ha incoraggiato a inscenare lotte, anticamera però di vicende liete, come quelle rappresentate da matrimoni finali. Dimitri amava molto questo tipo di epilogo

in quanto era interessato dall'idea di sancire un'unione e dalla simbologia che essa porta con sé. Ricordo anche nitidamente, a titolo esemplificativo, il secondo spettacolo che narrava la storia di un nipote venuto da lontano con l'intenzione di vendere, su consiglio di uno speculatore, la casa di famiglia. Gli attori che rappresentavano i bambini del villaggio, ma anche la nonna che appariva sotto forma di spettro, scoraggiavano la vendita. Di stazione in stazione la storia legata alla speculazione o alla vendita dell'antica dimora accompagnava il pubblico e si evolveva proponendo sempre nuove vicende e riflessioni. Anche in questo caso hanno fatto apparizione le streghe e un diavolo, impersonato da me durante la mia performance. La tradizione era il concetto base di questo spettacolo, proprio perché il fatto di non vendere l'immobile era connesso con l'idea del recupero delle proprie radici e tutto puntava alla conservazione della propria storia.

KB-DQ: *All'interno del progetto di cosa ti sei occupato?*

OG: Mi sono occupato della musica, dei ritmi, ma anche dell'organizzazione generale relativa ai musicisti: dalla loro scelta al lavoro con essi. Nella prima stagione sono stato solo compositore, mentre per la seconda mi sono anche esibito come musicista. Dopo un confronto con il regista mi sono altresì dedicato alle azioni previste dalla storia nel contesto di accompagnamento e alle strategie e modalità di messa in scena. L'ultima edizione è stata più statica rispetto alla prima, seppur con alcune eccezioni, in occasione di incursioni come quella che ha avuto luogo a Verscio in cui uno strumentista entrava in scena con una strega. A Verdasio ci esibivamo nella parte sovrastante la stazione in cui gli attori avevano grande possibilità di movimento ma in cui la *band* era fissa. A Camedo, invece, abbiamo portato in scena solo due musicisti e organizzato un corteo, sicuramente interessante dal punto di vista scenico, ma assai dispersivo per il pubblico.

Il mio compito era altresì quello di apportare adattamenti al testo di Stroppini per semplificarne la messa in musica. Ho composto per l'occasione anche alcune canzoni. È importante ricordare che la FART ha sempre mostrato grande disponibilità nei nostri riguardi, ma è stato necessario negoziare per adattarsi agli orari dei mezzi. Ho dovuto quindi anche collaborare per gestire e sfruttare i momenti di attesa, utili per la gestione della linea ferroviaria. Si montava in carrozza alle 19,30 e si finiva alle 21,15. Seguiva una cena e verso le 23 si rincasava. Questo tipo di

eventi richiede un'elevata competenza organizzativa in quanto moltissimi settori vengono coinvolti. Oltre alla mera messa in scena dello spettacolo c'è infatti da considerare che l'85% degli attori non erano professionisti e questo imponeva una gestione differente delle prove e una diversa concezione di esse. Anche i professionisti che affiancavano gli *amateurs* hanno dovuto mettere in moto molte competenze che esulavano dal loro mestiere. Penso ad esempio alla vendita dei biglietti, alla preparazione del cambio dei costumi, così come all'intrattenimento del pubblico durante un eventuale ritardo dei treni. In questi momenti i professionisti hanno improvvisato molto, adattandosi all'umore del pubblico e confrontandosi costantemente con esso. Il finale delle due edizioni, in particolar modo quello della seconda, aveva come tema comune quello di mettere in scena una festa danzante con brani *standard jazz* in cui il paesaggio sonoro cambiava radicalmente anche grazie alla presenza di un banchetto. Dal parlottio, quasi dai tratti religiosi, presente durante gli spettacoli si passava a un vero dialogo in cui il vociare della gente faceva da sfondo ad un momento conviviale in cui mi sono occupato anche di far danzare i presenti e di creare musiche per l'occasione.

KB-DQ: *Cosa sono nella tua prospettiva i paesaggi sonori?*

OG: Il paesaggio sonoro è composto dai suoni e dai rumori dell'ambiente che ci circonda. Nel nostro caso non si tratta solo delle musiche, ma di tutto ciò che l'udito coglie nel momento dello spettacolo che si svolge in una situazione non protetta, bensì all'aperto, in cui interviene la sonorità del paesaggio. Oltre ai suoni endogeni, come il cinguettio degli uccelli o il rumore prodotto dall'acqua del ruscello, vi sono i suoni esogeni provocati dall'uomo, come lo stridio delle rotaie del treno. Entrambe le componenti creano un'impronta del paesaggio sonoro sullo spettacolo secondo modalità spesso simili, ma mai identiche. Il paesaggio sonoro è caratterizzato anche quindi dalla presenza dell'uomo sul territorio e dai rumori dello spazio sociale e socio/temporale. La concezione di paesaggio sonoro è destinata dunque a mutare nel tempo proprio per via della presenza di suoni caratteristici della modernità, come il rumore degli elicotteri o dei droni, del martello pneumatico o del martello compressore, un tempo inesistenti ma con i quali oggi conviviamo e che possono ambire in questo contesto a diventare musica. Penso a molti compositori che hanno saputo cogliere questo tipo di suggestioni, come ad esempio John Cage o Philip Glass. Anche il silenzio però è da inserire in que-

sto contesto, così come l'impronta del luogo in cui si "fa spettacolo" in un determinato momento della giornata o in un particolare momento dell'anno. Questi elementi smuovono riflessioni relative alla soggettività della percezione sonora che hanno radici molto intime e si inscrivono spesso nella nostra esperienza e nel nostro vissuto.

KB-DQ: *Come si relaziona il progetto con questa prospettiva?*

OG: Non era facile avvertire i suoni del territorio nel corso dello spettacolo e tanto meno beneficiarne. L'assenza di azione teatrale si rivela in media l'unico momento in cui il pubblico può relazionarsi con questo tipo di sonorità e questo avveniva specialmente a Verscio nei momenti di attesa del treno. Paradigmatico di ciò era il suono delle campane, così come la presenza di moto e auto che transitavano lungo la strada o l'abbaiare dei cani. In alcune occasioni il tempo era avverso e venivano distribuite mantelline e ombrelli sui quali le gocce di pioggia producevano un suono molto suggestivo. Non è facile però capire quanto i presenti percepissero questo ambiente sonoro parallelo e complementare allo spettacolo. Per quanto riguarda ancora il pubblico, anche l'applauso è un ambiente sonoro interessante, così come tutti gli ambienti di suoni creati dalle persone, allo stesso modo dei silenzi che permettevano di comprendere l'azione circostante. Se si prendono in considerazione i rumori, secondo questa dinamica di alternanza e interazione fra suono e silenzio, si crea una progettualità che può diventare parte imprescindibile dello spettacolo. Sicuramente avremmo potuto sfruttare maggiormente il paesaggio sonoro, servendoci dei rumori circostanti per costruire le variazioni teatrali utilizzando a nostro favore il suono delle campane o i rumori del traffico, ma questo avrebbe richiesto una diversa organizzazione della messa in scena ed un approccio differente, assai complesso per attori non professionisti.

KB-DQ: *In che modo la dimensione sonora del progetto può essere messa in relazione con concezioni ed esperienze di territorialità?*

OG: L'idea di essere *site specific* e di percorrere i luoghi del territorio con i suoni del paesaggio si è forse rivelato un elemento involontario nella costruzione del progetto. Non so fino a che punto il regista e l'autore abbiano considerato la possibilità di far interagire lo spettacolo con il paesaggio. Penso che, vista la complessità della struttura, non ci sia stato

il tempo per approfondire fino in fondo il suono del paesaggio. Personalmente mi sono interrogato molto su questo aspetto che è spesso stato al centro dei miei interessi. All'Accademia Dimitri al terzo anno si realizza una ricerca di Ritmo e ricordo che un anno avevo dimostrato agli studenti come il ritmo possa essere manipolato attraverso i suoni e i rumori del territorio. Per confortare la mia ipotesi di partenza ho filmato le auto che transitavano da Verscio verso Intragna e ho in seguito manipolato il filmato mettendo in forma ritmica il rumore dei mezzi in movimento, creando quasi una situazione dadaista.

Tornando al progetto *Centovalli-Centoricordi*, data la situazione complessa non è mai mancata la possibilità di lavorare con suggestioni di questo genere e di sfruttare, seppur con notevoli sforzi, la sonorità del territorio. La dimensione sonora è infatti legata ad un'esperienza dei luoghi molto difficile da porre in rilievo ed evidenziare. Essa risaltava, come già detto, nei momenti di assenza di dimensione teatrale. Per ciò che concerne però l'impatto dei suoni sul territorio, si rivela quasi un *instant composer* legata a un determinato momento e dipendente da situazioni anche inaspettate che però vengono colte e messe a disposizione dello spettacolo. Per esemplificare questo concetto ricordo che ad Intragna alcune ragazze cantavano sul tetto di un'abitazione e in un dato momento la scala che rendeva accessibile il luogo dell'esibizione ha traballato creando rumore sul tetto percepito dal pubblico che si è voltato per coglierne l'aspetto sonoro. In quell'istante ero in prossimità della scala e avevo delle bacchette in mano. Ho quindi approfittato dell'occasione e creato altri suoni sulla scala servendomi di quel primo rumore per generare io stesso un prosieguo della sonorità di partenza. Lo stesso meccanismo si ripeteva al momento della caduta di un leggio. In quel caso lo raccoglievo per poi rilasciarlo cadere al fine di sfruttare al massimo il suono che scaturiva da questa situazione. È estremamente interessante capire come il rumore/ suono o il suono/rumore facesse parte dei requisiti di ogni spettacolo e fosse una componente imprescindibile di tutto il progetto.