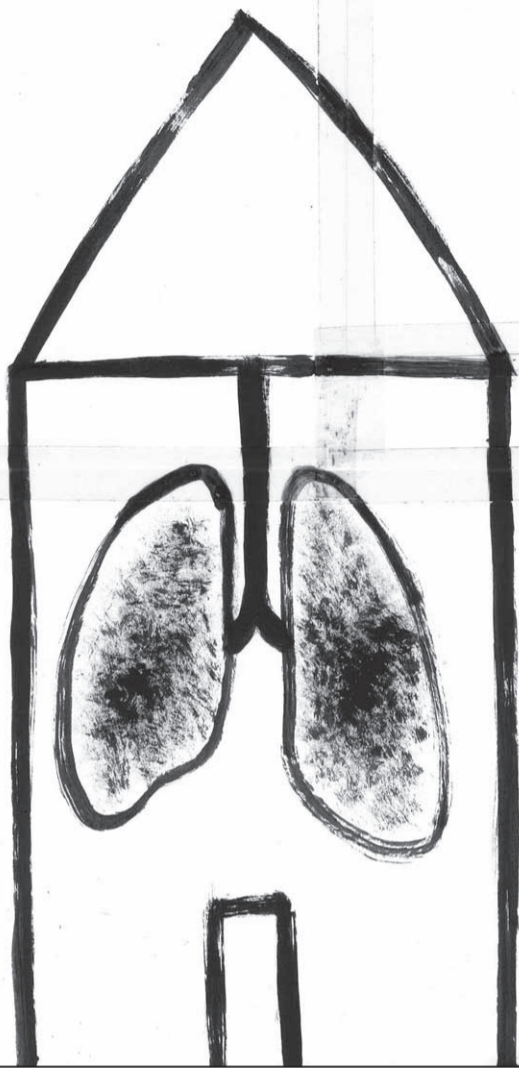


Nero su bianco

foglio critico di Santarcangelo 39



a cura di
Alte Velocità, Spole di Vento, con Graziano Graziani, Sarah Pernicelli, Tondora Castelli
e con il coordinamento critico-organizzativo di Santarcangelo 2009/11
www.santarcangelofestival.com - coordinamento@santarcangelofestival.com
www.altevelocita.it - info@altevelocita.it
grafica e disegni Marco Sinacchia

Incontro con Massimo Simonini

Abbiamo incontrato durante i giorni di pausa del Festival Massimo Simonini, che collabora alla direzione artistica di Santarcangelo 39. Un breve dialogo nato da alcune frasi con cui Simonini ha raccontato in altre occasioni AngelicA, Festival Internazionale di Musica, che dirige a Bologna dal 1991.

Parto da una coincidenza, da una vicinanza: Chiara Guidi presentando Santarcangelo 39 ha parlato di "messa in scena di un festival"; io, raccontando AngelicA ho sempre parlato del programma del festival come di "una composizione di composizioni". Conoscevo Chiara di nome, ma non l'avevo mai incontrata personalmente: chiamarmi per Santarcangelo 39 non è stata una semplice richiesta di collaborazione alla direzione artistica del festival. Lavorare con lei è stato come trovarsi a casa, e a casa ci sono sempre problemi e sentimenti, soluzioni e discussioni. Fuori dalla formalità. La comune consapevolezza è stata quella di cercare di mettere insieme un programma in cui fosse il programma stesso a creare un movimento ulteriore. Camminando, si aveva la sensazione in questi giorni trascorsi (e camminando è un'altra parte dello spettacolo, quasi) di entrare in un luogo e non poter dire "mi piace, non mi piace": perché tutto era collegato al resto, come frammenti di una composizione più ampia da potersi leggere solo alla fine. Un metatesto, una metamusica che non è ancora giunta tra noi, qui sulla terra, ma che in realtà puoi vedere.

"Voi della musica concedete troppo alla musica". "E voi del teatro volete tutto troppo confezionato e vi perdetevi molta musica". La musica del teatro.

Questo è uno scambio scherzoso tra me e Chiara, accaduto durante uno dei nostri primi incontri. Chiara si riferiva forse a certa musica che a volte rischia di essere troppo fine a se stessa. Nel teatro pare tutto più controllato. Penso a Phil Minton: dopo tre giorni di festival, con un solo, un'improvvisazione radicale, nella quale le luci di Fabio Saijz hanno regalato un tono molto particolare (Phil ha chiesto a Fabio di improvvisare con lui), ho assistito a quella che per me è stata una serata di teatro naturale. Forse ora potrei dire che un obiettivo è "confondere". Un concerto non è più un concerto. Forse assistere a una trascendenza in cui tutti siamo invitati a entrare.

"Il suono è spirito, quasi come un pensiero spedito nello spazio; ci aiuta a intravedere ciò che è ancora invisibile: qualcuno ti pensa e ricevi un suono."

La sensazione è che sta cambiando la percezione delle cose a livello collettivo e sta accadendo con una certa velocità. E che la collettività ne è più consapevole. Le generazioni che vengono hanno mangiato e digerito anche senza aver avuto spiegazioni. Cambia la percezione anche grazie al lavoro che si fa in una certa direzione. Chiara dice: "quando un suono mi commuove io vedo". Emetti un suono e quel suono provocherà dei cambiamenti; quel suono condiziona, chiude, apre, guarisce, espande e agisce su di noi. Anche attraverso un festival, come con un testo che si scrive, una musica che si compone, dovremmo cercare di trasmettere una visione, offrire una speranza. Al centro sei tu attore di questa esistenza. (a cura di Simone Caputo)

Voci dai laboratori di Santarcangelo 39

Coro di poeti. Conduction® N° 185/I. Lo spirito perfetto
laboratorio diretto da **Lawrence D. "Butch" Morris** - Lavatoio

Immagino che nel lanciarsi da una montagna agganciati a un deltaplano si provi qualcosa di diverso, al momento dello stacco, da ciò che si prova lanciandosi in mare da uno scoglio molto alto. Certo, sarà in entrambi i casi elettrizzante e rischioso, ma mentre la conoscenza degli scogli e del mare ci rassicura rispetto a ciò che ci aspetterà una volta sollevati i piedi da terra, per quanto si possa essere invece esperti di voli e si conosca l'ambiente, non sapremo mai con esattezza come si comporteranno le correnti d'aria una volta che ci saremo in mezzo. Ci sono azioni che richiedono non solo esperienza, ma prontezza di riflessi e capacità di adattamento. Ho l'impressione che stasera, quando l'ensemble di attori che ha partecipato al laboratorio di Butch Morris si troverà sul punto di cominciare il *Coro di poeti. Conduction® n°185/I. Lo spirito perfetto*, si spalancherà davanti a loro un denso nulla di correnti d'aria, rispetto al quale Morris vestirà i panni del dio dei venti Eolo piuttosto che quelli di un umano direttore d'orchestra. Era in fondo questo che mi aspettavo iscrivendomi al laboratorio, di trovarmi di fronte a un direttore d'orchestra, un *conductor* appunto, e di diventare parte di un'ensemble di interpreti che sarebbe stata guidata nella preparazione di una performance. Non avevo letto con sufficiente attenzione il dizionario inglese. Se il *conductor* è effettivamente il direttore d'orchestra (e Morris si presenta fornito di regolare bacchetta da direttore), *conduction* è invece "il processo per cui il calore o l'elettricità sono direttamente trasmessi attraverso una sostanza in cui c'è una differenza di temperatura o di potenziale elettrico tra regioni adiacenti, con conseguente movimento di materia" e allo stesso modo è "il processo per cui le onde sonore viaggiano attraverso un mezzo". Se avessi letto queste definizioni per tempo non mi sarei stupito di ritrovarmi a pensare a me stesso e ai miei compagni di *Conduction* come a viaggiatori del suono piuttosto che ad interpreti. C'è una precisione implacabile nel sistema di segni e codificazioni che permettono a Morris di comunicare all'istante con l'orchestra e di governarne gli interventi. Allo stesso tempo ciascuno è lasciato veramente libero di modulare il proprio intervento nel coro, diciamo pure libero di volare. Ma volare, appunto, non è un esercizio di fantasia, è un concreto viaggio nell'aria e nei suoi tangibili improvvisi movimenti. Il viaggiatore del suono si muove in un ambiente instabile e rischioso, tanto più rischioso se ha la pratica di un novizio, a cui si rende necessario un maestro. L'attrazione magnetica degli sguardi dei viaggiatori, rivolti con estrema concentrazione al loro Eolo, ha forse la consistenza di altrettanti eterei fili che il conduttore regge delicatamente e saldamente nelle sue mani. E questo conduttore è "una persona che dirige la performance di un'orchestra o un coro" o "il materiale o dispositivo che conduce o trasmette calore, elettricità o suono"? Probabilmente in questo caso entrambe le cose. Eolo è allo stesso tempo una personificazione immaginifica del vento e il vento stesso, è non solo tramite lui, ma in lui che il viaggio aereo prende forma fisica. È dunque apparentemente un coro diretto da un direttore d'orchestra l'entità che pronuncerà questa sera le parole di Giovanni Pascoli nella sua Villa Torlonia. Più propriamente si dovrebbe dire che un musicista si appresta a suonare un organo vivente, i cui tasti custodiscono le parole del poeta, e come autentici tasti viventi suonano una gamma di voci che né il musicista, né i tasti stessi possono predeterminare meccanicamente. Non so cosa possa essere lo spirito perfetto, forse parlare al vento. *Marco Cavalcoli*

Feral Choir
laboratorio diretto da **Phil Minton** - Teatro Dimora, Mondaino

La formula umana di *Coro Ferino* ha il carattere di un attacco orizzontale: un'orda. La provenienza è sconosciuta, l'emissione sonora non conosce cultura o tecnica; solo il gesto ne indica la direzione. Un dito, braccia protese, mani intese. I segnali usati da Minton muovono il suono dal nulla, modulano la sua intensità, il timbro, il ritmo interno, e ci descrivono l'azione che esso svolge istante per istante. Ogni evento sonoro è un *Action Painting*, dove non riconosciamo una gerarchia della costruzione, ma solo la visione che il quadro ci rilascia. I suoni appaiono come colori gettati sulla tela, masticati e poi liberati, assumendo forme che scompaiono dopo pochi istanti, nel tempo di un gesto che li crea e li disfa. Un gruppo di persone si ritrova in uno spazio e canta. Questo è tutto. *Feral* ci indica un luogo prelinguistico, dove le persone comunicano attraverso la fisicità del suono e dimenticano la grammatica. In questa giungla sonora prendiamo coscienza dei nostri muscoli, degli organi del corpo coinvolti, mastichiamo i suoni per poi liberarli. Ogni voce si dà, spontaneamente, con il suo carattere unico. "Non possiamo comprare una voce in un negozio di strumenti musicali", dice Phil Minton ridendo. *Coro Ferino* è unico e irripetibile, libero da proprietà. L'improvvisazione impedisce la ripetizione e vive solo nel presente, creando uno spazio che subito dopo scompare. *Costanza Alegiani*

Questa è una piccola mappa, che continua a crescere. Decidiamo di attraversare alcuni luoghi di Santarcangelo 39, incontrando gli artisti che hanno provato a concepire la forza di uno spazio, renderla visibile. Abbiamo loro rivolto una domanda, partendo dal luogo fisico e immaginario, in cerca di risonanze attese e inaspettate. Partiamo da loro, dalle dichiarazioni raccolte, e proseguiamo noi, trascrivendo una parte del dialogo che ne è nato

Masque teatro *La macchina di Kafka* - Celletta Zampeschi

Lavoriamo con un software che produce suono, coinvolgendo diversi parametri legati alla ripresa video, che una figura può rompere e gestire perchè lei stessa è una portatrice di luce. Questo poteva essere il "luogo" da cui partire. Il produttore di suono è il sintetizzatore del computer, che ha possibilità infinite. Noi abbiamo scelto il suono del pianoforte, preservando l'idea di tastiera. Io non costruisco macchine, non mi interessa nemmeno esporle. A me interessa costruire un disegno, comporre delle sensazioni. E' indubbio che nel nostro teatro ci sono spesso delle macchine, perchè mi servono per arrivare a un puzzle compositivo, un puzzle di senso. Per me la Celletta Zampeschi rimane uno spazio neutro, una stanza. Masque costruisce delle strutture che proteggono le sue figure. Qui ci sono solamente delle macchine, degli oggetti. E' una cosa che io non faccio mai. Qui la partenza era mettere degli oggetti in una stanza. Poi immaginare il centro, questa arpa di pianoforte con i suoni che provengono da un sintetizzatore, sapendo che stavamo lavorando su *La tana* di Kafka e su altri racconti che utilizzano delle metafore sonore. Ecco allora, cosa c'è in questa tana? Forse dei residui, nel nostro caso dei residui di pianoforte, e anche macchine che producono suoni autogenerati, come i tintinnii delle bottiglie. *Lorenzo Bazzocchi*

Autogenerare è un concetto chiave per *La macchina di Kafka*. La sensazione forte, quando si entra, è di varcare la soglia di una conchiglia, che si apre a un suono inudibile fuori. Quale è l'origine del suono, sia uditiva che di "pensiero"? Inevitabile suddividere il pezzo in due parti forse complementari: assistiamo dapprima a una lotta, a un combattimento fra una figura isolata nello spazio e radicata su uno strumento rovesciato. Chi produce queste cascate di note? E' lei a innescarle, lo intuiamo, ma ci chiediamo anche quanto siano loro a direzionare i suoi movimenti. La figura poi si ferma, e al suo posto a muoversi sono i "residui". E' allora l'intorno che si mette in vita, ma è una vita fatta solo di parti meccaniche, che hanno imparato a fare a meno dell'uomo. Questa Celletta è dunque una conchiglia, dove il suono autogenerato sembra poter fare a meno di quanto accade fuori, pur conservandone reminescenze. E' una lotta, se vogliamo fra il dentro e il fuori, fra il digitale e il meccanico, fra il martelletto di un piano e il dito di una mano. Stare in questo luogo protetto, per prima cosa, e poi combattere, non rinunciare del tutto a uscire o fuggire, e ascoltare un'azione e la sua risonanza. *Lorenzo Donati*

Yoshimasa Kato e Yuichi Ito *White Lives on Speaker* - Grotta Pubblica

La grotta pubblica, luogo piccolo e oscuro all'interno del quale è stata installata la nostra opera, trasforma e rinnova significativamente l'aspetto e la ricezione del lavoro. Ora, rispetto alla solita collocazione nei musei, acquisisce una connotazione nuova che lo riveste di un alone misterioso e sacrale. La concentrazione e la suggestione del pubblico viene aumentata anche dalla totale sovrapposizione sensoriale del visivo con l'uditivo. È proprio questo che volevamo creare: delle sculture di suono. Da un candido magma delle forme apparentemente inanimate prendono vita attraverso l'impulso della sostanza sonora che invade, percuotendola, la sostanza materica posta all'interno dell'incavo di una cassa. È come se queste figure, una volta fuoriuscite dalla loro immobilità uniforme attraverso lo stimolo interno delle vibrazioni musicali, avessero vita autonoma anche rispetto all'artista creatore. Quest'ultimo dà il via all'animazione: è lui che dopo aver velocemente sfiorato l'amido bianco, resta a guardare come in contemplazione i suoi molteplici mutamenti. *Yuichi Ito*

Nella semioscurità dello spazio, in piedi, circondata da altri corpi in attesa, mi colpisce quell'immobilità sacrale di un performer che si scontra col bizzarro sguardo sorridente, quasi ironico, dell'altro performer al suo fianco. All'improvviso un rumore sembra fuoriuscire dalle fessure di ogni singola pietra che costituisce questo luogo ora trasfigurato. Un'esplosione sonora invade e modifica la scena. Un dito semiteso, la falange piegata, si sposta verso quel vaso nero posto al centro dell'antro. Si blocca, in una posizione che fa riaffiorare alla mente il dito della creazione della famosa immagine leonardesca, e poi si muove e incide con un taglio netto quella sostanza amidosa già tremolante. Figure ataviche, commoventi, si risvegliano attraverso l'influenza delle vibrazioni sonore che invadono questo spazio vuoto. Siamo trasportati così in una sorta di limbo ancestrale dove molteplici coppie di esserini sformati si rincorrono, si allontanano, tentano di fuoriuscire dal piccolo perimetro circolare, si scontrano, si avvengono per poi fondersi di nuovo in un immobile e compatto disco bianco. *Francesca Giuliani*

Zapruder filmmakers group *Criptofonia* - Sferisterio

Criptofonia* è un progetto site specific e la sua disposizione visiva e sonora muta in base allo spazio che l'accoglie. Il fronte compatto costituito dagli undici frustatori in linea si adatta perfettamente allo Sferisterio che si è dunque insinuato nella genesi stessa del lavoro: acusticamente abbiamo sfruttato il riverbero della grande parete di fondo, mentre dal punto di vista visivo la stessa esplicitava il parallelo, per noi intrinseco, tra le sequenze ritmiche dei frustatori e le sequenze fotografiche di Muybridge. Due sono le cripte del lavoro: una è la polca, che viene eseguita per cinque volte dalle fruste, l'altra è la somma. L'organo Farfisa suona a ogni sequenza una nuova nota che si aggiunge alla precedente; allo stesso modo ad ogni nuova sequenza di polca si sommano le sequenze precedenti che vengono registrate su nastro magnetico ad ogni esecuzione e poi restituite in riascolto nel tempo delle successive esecuzioni. Si innesca così un meccanismo che si autoalimenta fino alla saturazione. *Nadia Ranocchi

Criptofonia avviene in un luogo cui vengono disorientate le funzioni. Lo Sferisterio infatti appartiene, da secoli, alla dimensione ludica, al gioco della palla; si esibiscono dunque questi suonatori su un antico campo sportivo, e ci appaiono un po' viaggiatori che sembrano instaurare un primo contatto con la gente del posto. Il concerto da parte sua attinge a diverse manifestazioni pubbliche: la scena teatrale si mescola infatti al folclore e alla tradizione; simile processo compie la musica affidata da una lato agli strumenti contemporanei e dall'altro a una sfera più arcaica, contadina. Questa commistione produce una strana alienazione: cosa stiamo guardando? Perfino la disposizione degli undici *s'ciucaren* e il loro abbigliamento (non in divisa da parata, ma in "borghese") contribuisce a chiederci dagli spalti, dove un tempo si sostenevano i propri beniamini, cosa stia avvenendo, da dove siano piombati quegli undici frustatori, quale lingua parlino, se una fatta di schiocchi o di ritmi, e quale messaggio celato (che scopriamo essere una polca) stiano ascoltando. *Maurizio Mei*