

# Drammaturgie sonore 2

Saggi e conversazioni

a cura di Valentina Valentini



Bulzoni Editore



BIBLIOTECA TEATRALE  
Fondata e diretta da Ferruccio Marotti

BIBLIOTECA TEATRALE  
Studi e Testi  
Diretta da Luisa Tinti

LA COMMEDIA DELL'ARTE  
Storia, Testi e Documenti  
Diretta da Ferruccio Marotti

MEMORIE DI TEATRO  
Diretta da Mirella Schino, Ferdinando Taviani e Valentina Venturini

AUDIO-VIDEOTECA TEATRALE  
Diretta da Valentina Valentini

MEMORIA DI EDUARDO  
Diretta da Paola Quarenghi e Vito Di Bernardi

DANZA  
Diretta da Silvia Carandini e Vito Di Bernardi

ESTETICA E POLITICA DELLA PERFORMANCE  
Diretta da Alessandra Jovičević e Annalisa Sacchi

STRUMENTI  
Diretta da Antonella Ottai

QUADERNI DI DIONYSOS  
Studi di Iconografia Teatrale  
Diretta da Renzo Guardenti

TEATRO NEUROSCIENZE SCIENZE DELL'UOMO  
Diretta da Clelia Falletti e Luciano Mariti

ARCHIVIO GERARDO GUERRIERI  
Viaggi nel paese teatro  
Diretta da Stefano Geraci

CONSIGLIO SCIENTIFICO

Paul Allain (University of Kent, Canterbury), Eugenio Barba (Odin Teatret),  
Helga Finter (Justus Liebig-Universität Gießen), Leszek Kolankiewicz (Università di Varsavia),  
Bonnie Marranca (direttore di PAJ), Didier Plassard (Université Paul Valéry-Montpellier3),  
Silvia Carandini, Clelia Falletti, Renzo Guardenti, Luciano Mariti,  
Ferruccio Marotti (Presidente), Antonella Ottai, Paola Quarenghi, Mirella Schino,  
Ferdinando Taviani, Luisa Tinti, Valentina Valentini, Valentina Venturini

BIBLIOTECA TEATRALE

AUDIO-VIDEOTECA TEATRALE/ 20  
*diretta da* Valentina Valentini

*Agli acuti vocalizzi di Alice*

# DRAMMATURGIE SONORE 2

Saggi e conversazioni

*a cura di*

VALENTINA VALENTINI

BULZONI EDITORE

cura editoriale: Daniele Vergni  
revisione redazionale: Andrea Vecchia

#### Ringraziamenti

Le autrici e gli autori dei testi:

Marco Cavalcoli, Donata Chiricò, Alvin Curran, Marco D'Agostin, Marion D'Amburgo, Flavia Dalila D'Amico, Francesca Della Monica, Luigi De Angelis, Piersandra Di Matteo, Riccardo Fazi, Chiara Guidi, Roberta Ioli, Chiara Lagani, Ermanna Montanari, Mauro Petruzzello, Enrico Pitozzi, Carlo Serra, Carla Tatò, Daniela Tortora, Andrea Vecchia, Daniele Vergni, Ida Alessandra Vinella.

Il Dip. Design, Pianificazione, Tecnologie dell'Architettura, Sapienza Università di Roma e il Palazzo delle Esposizioni di Roma per aver ospitato il seminario "Il femminile della vocalità". Un ringraziamento particolare a Andrea Vecchia e a Daniele Vergni per il sostegno nella revisione dei testi.

*In copertina:*

*Romolo il Grande* di Edith Schloss, 1984, *particolare*

Su schizzi di musica di Alvin Curran

Acquarello su carta di musica

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,  
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.  
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171  
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 978-88-6897-239-4

© 2021 by Bulzoni Editore  
00185 Roma, via dei Liburni, 14  
<http://www.bulzoni.it>  
e-mail: [bulzoni@bulzoni.it](mailto:bulzoni@bulzoni.it)

## Sommario

- 9      Valentina Valentini, *Nota introduttiva*
- 13     Carla Tatò, *La vertigine del triplo salto mortale della voce*
- 19     Chiara Guidi, *Il femminile della vocalità. Conversazione con Valentina Valentini*
- 29     Marion D'Amburgo, *Rumore bianco*
- 53     Ermanna Montanari, *Voce, vocazione, invocazione. Conversazione con Ida Alessandra Vinella*
- 63     Chiara Lagani, *Le voci dell'eterodirezione*
- 73     Marco Cavalcoli, *La libertà è una forma di disciplina. Conversazione con Luigi De Angelis sull'eterodirezione*
- 95     Francesca Della Monica, *Spatium Vocis*
- 117    Marco D'Agostin, *Danzare la voce per intonare la memoria: l'agonismo vocale di Marco D'Agostin. Conversazione con Flavia Dalila D'Amico*
- 139    Riccardo Fazi, *Sono un operaio del suono. Un viaggio tra le parole di Alvin Curran, dette e scritte*
- 155    Donata Chiricò, *Un corpo con cui fare i conti. La voce tra filogenesi e ascolto uterino*
- 173    Carlo Serra, *Aspetti antropologici nella percezione della profondità sonora*
- 185    Roberta Ioli, *La "grande meraviglia": Deliadi, Muse e la voce delle ammaliatrici*
- 201    Piersandra Di Matteo, *Effetti di ventriloquio. La scena contemporanea oltre il sentire le voci*
- 223    Daniele Vergni, *Il travestimento elettronico della voce*
- 239    Valentina Valentini, *Lancinare la voce oltre l'umano: per una drammaturgia delle figure vocali dell'urlo e del grido, con una nota di Roberto Latini*
- 257    Enrico Pitozzi, *Neuma. Quattro diversi modi di comporre la voce*
- 287    Andrea Vecchia, *La defunzionalizzazione sonora del mito di Cassandra secondo Anagoor*
- 313    Mauro Petruzzello, *Tra testo, messe in scena e film: drammaturgie sonore del Sogno di una notte di mezz'estate*



## SOMMARIO

---

- 331 Daniela Tortora, *La «voce femminile sperimentale» intorno al teatro per musica di Domenico Guaccero*
- 359 Note sugli autori dei testi
- 369 Indice dei nomi, degli spettacoli, delle composizioni musicali

Valentina Valentini

## Nota introduttiva

L'occasione da cui si è mosso e ha preso forma questo volume è stato il seminario che abbiamo tenuto e vissuto con grande interesse ed entusiasmo, dal titolo controverso, ambiguo e fecondo *Il femminile della vocalità* (Roma 29 maggio e 5 novembre 2019)<sup>1</sup>.

La prospettiva del femminile della vocalità è intesa nel senso del materno: la laringe è un organo genitale, un grembo, un utero in cui si genera la parola. La tesi è che la vocalità appartenga a una sfera matriarcale, corporea: l'atto d'ascolto è femminile, ricettivo, è obbedienza, abbandono, silenzio. Per Carmelo Bene, il femminile è assenza e dinamica desiderante, l'opposto al segno *più* dell'incremento indefinito, all'uso maggiore della lingua. Il femminile è il segno *meno* del ritrarsi, dello scomparire, del lasciar spazio ad altro da sé, è la parola perduta, il dirsi che viene meno, la voce che perde se stessa. Lavoro e storia appartengono all'uso maggiore della lingua, a quel sapere che esercita sempre un potere. Al contrario, divenire minore è una dimensione dell'apparire tutta femminile.

La filosofa belga Luce Irigaray scrive:

Uomini e donne non riservano lo stesso privilegio allo sguardo. La vista, più degli altri sensi, oggettifica e domina. Stabilisce una distanza, mantiene la distanza. Nella nostra cultura, la sua supremazia su olfatto, gusto, tatto e udito ha condotto all'impoverimento delle relazioni fisiche. Nel momento in cui la vista domina, il corpo perde la sua materialità, vale a dire si trasforma in immagine<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Il seminario è stato organizzato in due incontri, il primo presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma il 29 maggio 2019, il secondo il 5 novembre dello stesso anno presso il PDTA de La Sapienza di Roma. I due appuntamenti sono stati ripresi in video e sono disponibili on line: 1) Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=Ntg6T35KtII>; 2) Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=BGgT5L4VAk0> e <https://www.youtube.com/watch?v=zQi74pvpakk> [ultimi accessi 10-04-2021] [n.d.R.]

<sup>2</sup> L. Irigaray, *La pornographie, l'erotisme*, intervista (a cura di M.F. Hans e G. Lapouge), in *Les Femmes*, Seuil, Paris 1978.

Adriana Cavarero riflettendo su *la voce delle Sirene* rimette alla metafisica di Platone la responsabilità di aver tracciato una distanza incolmabile fra il regime della vista e quello dei suoni: «Nell'ottica del platonismo, quando il *dia-logos* silenzioso dell'anima con se stessa si vocalizza, esso transita in un elemento estraneo, corporeo, instabile, inaffidabile»<sup>3</sup>. Su questa dualità oppositiva, vedere *vs* ascoltare, segno *vs* voce, fra i filosofi che sono intervenuti, Jean-Luc Nancy evidenzia come con il sonoro ci sia da fare i conti con le forme del dissolvimento: la vista riguarda l'idea, la rappresentazione, il fenomeno, la composizione, mentre l'orecchio ha a che fare con il timbro, la risonanza, il rumore<sup>4</sup>.

A partire da questi temi si è discusso nelle due giornate di studio che hanno messo in risalto la ricchezza della sperimentazione vocale nel teatro italiano e lo spessore della speculazione teorica che si è sviluppata su questo terreno nel passato decennio.

La distanza che intercorre fra il primo *Drammaturgie sonore* (2013) e questo secondo volume infatti si percepisce dall'ispessimento delle indagini sulla pratica vocale, dalla diversificazione dei casi studio, dall'emergere di proposte metodologiche e dallo stratificarsi di un repertorio di figure vocali che disegnano una galassia dalle cromie seducenti e dal disegno rigoroso, configurando un paesaggio frastagliato, popolato da voci che balzano in scena con una carica di energia e di vitalità che pretende ulteriore attenzione e scavo.

I contributi raccolti si articolano in più percorsi. Testi in cui prendono parola direttamente per riflettere sulla propria esperienza e pratica vocale attrici, coreografi/danzatori, musicisti, attori/registi, attivi sulle scene (gli scritti di Carla Tatò, Marion D'Amburgo, Chiara Lagani, Francesca Della Monica, e le conversazioni con Chiara Guidi, Ermanna Montanari, Marco Cavalcoli, Marco D'Agostin e Alvin Curran). Testi che analizzano specifiche occorrenze, quali il trattamento delle voci femminili nelle opere di Domenico Guaccero (Daniela Tortora), *Il sogno di una notte di mezz'estate* di Reinhardt (Mauro Petruzzello), la figura di Cassandra nell'*Agamemnone* di Anagoor (Andrea Vecchia); particolari figure vocali modificate dai dispositivi tecnologici applicati alla voce umana che diventa "voce-macchina" con i casi studio di Diamanda Galás e Antye Greie (Daniele Vergni); l'assunzione del ventriloquo nelle pratiche performative contemporanee (Piersandra Di Matteo); i modi espressivi della rappresentazione del dolore (Valentina Valentini); l'ana-

<sup>3</sup> A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 25.

<sup>4</sup> Jean-Luc Nancy, *All'ascolto*, Raffaello Cortina, Milano 2004, p. 42.

---

lisi dei *neumi* creati e utilizzati da diverse attrici italiane che hanno esplorato a fondo la pratica vocale (Enrico Pitozzi); un'investigazione delle figure vocali nella tradizione dell'oralità epico-mitica (Roberta Ioli); la voce nella prospettiva "tra filogenesi e ascolto uterino" (Donata Chiricò); l'inquadramento tra antropologia e filosofia della profondità sonora (Carlo Serra).

Questi i temi emersi dai contributi e dalle discussioni avviate nelle giornate di seminario e che, tra diramazioni e sentieri interrotti, hanno condotto a questo volume.



Marco D'Agostin

## Danzare la voce per intonare la memoria: l'agonismo vocale di Marco D'Agostin. Conversazione con Flavia Dalila D'Amico<sup>72</sup>

### Introduzione

Marco D'Agostin è un artista attivo come autore e interprete nel campo della danza e della performance che<sup>73</sup> si impone all'attenzione per un impiego della voce nelle sue partiture coreografiche del tutto personale e ancora in via di sperimentazione, un approccio che qui si sedimenta per la prima volta per iscritto e si prova a nominare. Il seguente contributo, sotto forma di conversazione, intende prendere nota di una serie di questioni che emergono dalle sue ricerche e che aprono la strada ad auspicabili studi futuri. Si riscontra infatti la necessità di affondare lo sguardo sulle occorrenze e le modalità in cui, in un arco storico ormai abbastanza corposo, la voce abbia fatto incursione nelle pratiche coreografiche contemporanee. Processo di lunga data se pensiamo ai contributi in tale direzione di Yvonne Rainer<sup>74</sup> e alle sperimentazioni tra coreografi, danzatori e compositori<sup>75</sup> attorno al Judson Memorial Church di New York a partire dagli anni '60. Fenomeno che tuttavia trova oggi ancora scarso interesse tra gli studi – sia sul versante delle *performing arts* che su quelli sul suono e la voce – per lo meno quelli italiani<sup>76</sup>, seb-

<sup>72</sup> La conversazione si è svolta in remoto il 25 settembre 2020.

<sup>73</sup> Il suo debutto come autore avviene nel 2010 con lo spettacolo *Viola* con cui vince il Premio Giovani Danz'Autori Veneto e quello come danzatore interprete inizia nel 2009 con lo spettacolo *Homo Turbae* di Claudia Castellucci con la Compagnia Mòra.

<sup>74</sup> Si consideri ad esempio *Parts of Some Sextets* (1965) in cui è presente la voce acustica preregistrata della coreografa e le conversazioni sussurrate dei dieci performer in scena.

<sup>75</sup> Tra questi: Trisha Brown, John Cage, Lucinda Childs, Merce Cunningham, Simone Forti, David Gordon, Deborah Hay, Allan Kaprow, Robert Morris, Claes Oldenburg, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, Carolee Schneeman e La Monte Young.

<sup>76</sup> Per quanto riguarda gli studi italiani, un primo nucleo di indagini sul gesto sonoro nelle pratiche coreografiche è costituito dal saggio di Piersandra Di Matteo *Performare il ridere*. Cfr. P. Di Matteo, *Performare il ridere*, «Sciami | Ricerche», n. 7, 2020, pp. 92-112. Cfr. <https://webzine.sciami.com/performare-il-ridere/> [ultimo accesso 13 maggio 2021]. Per quanto riguarda gli studi internazionali si segnala la tesi di dottorato di Ixiar Rozas Elizalde,

bene la ricerca nostrana abbia fornito già parecchi spunti (si pensi ai concerti per voce di Roberto Castello, ai canti nelle produzioni di Balletto Civile e al più recente spettacolo di Alessandro Sciarroni sul riso)<sup>77</sup>. In secondo luogo, l'uso della voce di Marco D'Agostin apre la strada ad una riflessione sulla soggettività in scena che in qualche modo controverte i paradigmi di de-soggettivazione e disintegrazione dell'io che hanno caratterizzato tanto lo scenario delle arti performative dalla metà dello scorso secolo, quanto alcuni modelli interpretativi sulla voce<sup>78</sup>.

Per chiarire meglio, partiamo proprio dall'ultimo punto che a cascata ci permette di far luce sul precedente. Marco D'Agostin adopera la voce nelle sue creazioni a partire da *Everything is ok* (2015) e via via negli spettacoli successivi, *Avalanche* (2018), *First Love* (2019), *Best Regard* (2020) e il prossimo *Saga*, affina in maniera sempre più consapevole una personale topografia di relazione e scambio tra l'emissione vocale e il movimento. Pur rispondendo alle esigenze specifiche di ciascun spettacolo, ciò che caratterizza l'uso della voce in tutte queste produzioni è il suo farsi deposito e insieme attivatore di memoria. L'io-mondo che D'Agostin consegna in scena per voce e per gesti è sempre il frutto di uno stratificato processo di accumulo di parole e movimenti altrui, un repertorio di un "sentito dire" che rimastica e condensa poesia, *gingle* pubblicitari, slogan e frasi fatte, canzoni, familiari all'orecchio dello/a spettatrice. La voce in questi spettacoli è ancorata alla dimensione del linguaggio verbale, risuonando sempre attraverso la parola anche quando decontestualizzata dall'ordine del discorso e depotenziata della funzione di servire la sintassi della comunicazione.

*Voice escapes. Experiencias y potencias de la voz, el lenguaje y la tactilidad en la escena actual de la danza*, Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha dirección de José Antonio Sánchez Martínez 2011 e il saggio di Meredith Morse, *Voice, Dance, Process, and the "Predigital"*, in Norie Neumark, Ross Gibson, Theo Van (eds.), *VOICE: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, MIT Press, Cambridge 2010.

<sup>77</sup> *Augusto* (2019), per maggiori approfondimenti si rimanda a P. Di Matteo, *Performare il ridere*, cit., pp. 100-104.

<sup>78</sup> Ci riferiamo alla ricerca dell'artista e studiosa Ixiar Rozas Elizalde che designa la presenza vocale come forza lacerante l'integrità del soggetto e corroborante le pratiche della danza. Scrive inoltre Ixiar Rozas Elizalde: «La voce media tra il corpo e il linguaggio, eppure non appartiene a nessuno dei due [...] E quando la voce decide di irrompere nel campo della danza il sé si decompone e insieme si erode anche la stabilità della danza: una rottura che implica, allo stesso tempo, un potere di apertura». Cfr. Ixiar Rozas Elizalde, *La danza y su voz: experiencias en la práctica coreográfica actual*, in «AusArt Aldizkaria», vol. 3, n. 1, 2015, p. 70, trad. a cura dell'autrice.

L'inanellarsi di parole, spesso in forma di elenchi fitti o di suoni diradati nel tempo, produce un ordine di senso nella misura in cui disegna un paesaggio sonoro conosciuto, un archivio di suoni strettamente legati al vissuto del performer e per certi versi dello/a spettatrice. Questa doppia elica – da una parte fisica, dall'altra concettuale – in cui affonda la materia vocale plasmata da Marco D'Agostin, mette in qualche modo in discussione uno tra gli assiomi spesso presenti negli studi sulla voce che la vogliono come terreno di nessuno, tesa tra il corpo e linguaggio, come scrive Mladen Dolar: «the voice stems from the body, but is not its part, and it upholds language without belonging to it»<sup>79</sup>. Tale posizione si fonda sull'implicita idea che il linguaggio verbale sia qualcosa che trascenda il corpo, rimandando ad una più storica dicotomia tra la mente e il corpo. Sebbene non sia questa la sede per affrontare una tale diatriba filosofica, sia per mancanza di strumenti che di spazio, diatriba peraltro approfonditamente discussa in alcuni studi di notevole importanza<sup>80</sup>, ci sembra opportuno qui sottolineare che nelle produzioni di Marco D'Agostin la puntuale modulazione e coordinazione di movimento – respiro – emissione vocale, edifichi una soggettività unitaria che si dà soprattutto come prodotto del linguaggio verbale. Spettacoli come *Everything is Ok*, *Avalanche* e *First Love*, attestano cioè l'unità del soggetto nell'incontro indissolubile tra corpo e linguaggio che passa attraverso l'articolazione vocale in parola. Quest'ultima, prima ancora che aderire al regime del semantico o essere orchestrata come fenomeno acustico, si costituisce come strumento di intonazione degli equilibri e delle posture del corpo. Anche la scelta di misurarsi con un oggetto codificato come la canzone in *BEST REGARDS* (2020) nasce principalmente dall'interesse di incorporare tic, gestualità e *cliché* connotanti le posture del cantante pop. La voce dunque attiva somaticamente un bagaglio mnemonico di intenzioni, accenti, rilasci e mimiche che schiudono concettualmente mondi altri: la cultura dell'intrattenimento (*Everything is ok*); un futuro post-apocalittico (*Avalanche*), una gara di sci (*First Love*), lo spazio lasciato vuoto da una persona scomparsa (*BEST REGARDS*). In questi spettacoli, la voce, con il suo timbro e il suo *melos* come lo definirebbe Helga Finter<sup>81</sup>, contraddistinti dalle peculiarità del corpo del performer, si consegna articolandosi in parole per mezzo delle quali il soggetto in scena guadagna coerenza e connotazioni

<sup>79</sup> M. Dolar, *A voice and Nothing More*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 2006, p. 42.

<sup>80</sup> Cfr. A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 16.

<sup>81</sup> Cfr. H. Finter, *Mimo di voci, mimo di corpi: intervocalità in scena*, in «Sciami | Ricerche», n. 1, 2017, p. 45, <https://webzine.sciami.com/mimo-voci-mimo-corpi/> [ultimo accesso 13 maggio 2021].



storico-sociali. Sono infatti parole che rimandano a specifici contesti culturali, come quello della musica pop, della poesia del secondo Novecento, delle pubblicità degli anni '90 e che a loro volta informano il corpo di tensioni e intenzioni.

*Avalanche* ad esempio è un duo con la danzatrice Teresa Silva che, tanto nel processo di costruzione quanto nella sua restituzione scenica, si propone di edificare un piccolo corpus di tracce da preservare o sopravvissute ad una catastrofe, una valanga appunto. Queste tracce, ipotetici fossili rintracciabili tra millenni, per Marco D'Agostin si incrostano su parole: versi di Eliot, Ginsberg, sigle, frasi dell'infanzia. I due performer in scena si rincorrono e si incontrano nella ripetizione o nella difficoltà di ricordare gesti e parole che si impongono per il loro potere musicale e al contempo significativo: la parola si attesta in quanto veicolo di informazione, ma al contempo è materia acustica, ritmo intimo delle azioni. Quei corpi infatti si muovono e calibrano le posture assestandosi sul ritmo e sul suono delle specifiche parole e lingue sedimentate e incarnate nell'arco del proprio vissuto.

Guardando esclusivamente alla partitura vocale assistiamo all'emissione di parole, suoni, o frasi in cinque idiomi europei (italiano, spagnolo, inglese, francese e portoghese) dettate dal ritmo di un flusso di coscienza, ma anche del rotolare di una valanga che parte da un movimento impercettibile all'occhio umano ed esplose in un moto vistoso e roboante. Il processo compositivo soggiacente a tale partitura acustica risponde al regime del gestuale, prima ancora che quello del musicale o del discorsivo. Il passaggio da una lingua a un'altra, infatti, regola il ritmo dei movimenti e investe il corpo dei due performer di diversi gradi di energia, modulando la dinamica gestuale ora in maniera più decisa, ora più morbida<sup>82</sup>. Sono gesti verbali che si staccano, come rocce, da una consequenzialità narrativa e semantica, per farsi semplici brandelli di memorie, parole o sillabe rotolanti, a volte singole consonanti, che danno suono e vigore al movimento e parallelamente edificano i due performer come entità complesse ancorate ad una storia ed un vissuto dato dalla parola. Sono suoni che danzano nello spazio della scena, eventi corporei del linguaggio. Sul piano del processo di costruzione dello spettacolo, la parola dispiegata a voce alta, cantata o sussurrata, diviene principio costruttivo, motore che dà forma alla successione dei movimenti in scena. Come spiega l'artista:

<sup>82</sup> Sul rapporto tra lingua, corpo e voce si rimanda a: H. Finter *La voce atopica: presenza dell'assenza*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore*, Bulzoni, Roma 2012, p. 352.

Tutto il lavoro vocale si poggia su un archivio di testi che io e Teresa abbiamo accumulato nei mesi della creazione [...] Su questo archivio abbiamo costruito le nostre pratiche vocali. La voce è prima di tutto uno strumento per ricordare. A volte questo tentativo di ricordo è preteso, altre volte corrisponde a un vero sforzo mnemonico in scena. I reperti verbali devono emergere dal silenzio – il silenzio di una distesa post-apocalittica – e nel riemergere si costruiscono piano piano, suono dopo suono, prima le vocali, poi le consonanti, poi brandelli di parole, poi infine qualche frammento di frase. Solo una volta riconquistati, i frammenti permettono alla valanga di scorrere, e dunque si iscrivono su una partitura fisica più articolata, più infuocata<sup>83</sup>.

La voce dunque diviene da una parte materia plastica e muscolare da “muovere” insieme al resto del corpo, dall’altra dispositivo di costruzione e detonatore per la partitura coreografica nonché di modulazione delle tonicità, dei ritmi e delle intensità dei movimenti.

Dal dialogo con l’artista apprendiamo che il processo di evocazione della memoria attraverso la voce si affianca sul piano “tecnico” a una sorta di frizione somatica tra l’emissione vocale e il movimento che riconfigura continuamente la propriocezione del performer e la sua intenzione nello stare in scena. In altri termini, la voce si qualifica come dispositivo mnemonico tanto per lo/la spettatrice che risuona in un paesaggio già ascoltato, quanto per il performer che ri-organizza continuamente gli assetti e gli appoggi del proprio organismo e di conseguenza il grado di incisività della propria presenza. Come spiega l’artista: «si tratta di rimanere impegnati in sforzi fisici molto pesanti, estremamente tonici, e assieme di potere emettere suono, con pochissimo tempo per ossigenarsi [...] A me interessa indagare il cortocircuito generato dal compito complesso di emettere suono e assieme danzare con movimenti che *non* sono in diretta comunicazione con quella voce»<sup>84</sup>. Una prassi di disarticolazione e ricomposizione delle forze che attraversano l’organismo che sembra trovare un’eco nelle pratiche pedagogiche dei pionieri del teatro sperimentale del Novecento. Come ricostruisce lo studioso Mauro Petruzzello:

Considerare un tutt’uno la voce, il corpo e la psiche rappresenta uno slittamento di senso molto forte poiché rende palese l’idea dell’approccio olistico, uno dei fil rouge sottesi al Secondo Novecento. Un tema, questo, che anzi andrà a radicalizzarsi, togliendo la possibilità di intendere la voce esclusivamente in funzione dell’apparato che la produce, quindi declinando le sue

<sup>83</sup> M. D’Agostin nell’intervista che segue.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

possibilità solo a partire da un punto di vista fisiologico. Voce, corpo, psiche, risultano profondamente intrecciate non solo nelle tecniche destinate al campo teatrale. La stessa concezione è sottesa, infatti, a tutti quei metodi e tecniche che assomigliano a ginnastiche o a terapie, ma che, proprio in virtù della compenetrazione fra corpo e anima, rivelano la loro complessità: in particolare modo, la Tecnica Alexander, il Metodo Feldenkrais e il Rolfing. Sebbene in maniera differente, tali metodi declinano modalità di lavoro che trovano una eco anche nelle prassi, precedentemente analizzate, di Jerzy Grotowski, Living Theatre e Peter Brook<sup>85</sup>.

Tuttavia, sebbene Marco D'Agostin sia consapevole delle riflessioni e delle tecniche che hanno attraversato la storia del teatro del Secondo Novecento in relazione all'allenamento vocale, quello messo in campo dall'artista è un approccio del tutto euristico che passa dalla frequentazione delle attività legate al Rolfing<sup>86</sup>, attraverso la sua esperienza di agonistica nello sci di fondo e si ricongiunge a un "piacere" coltivato dall'infanzia di giocare con la voce per camuffare la propria identità. Questi tre aspetti confluiscono magistralmente nello spettacolo *First Love*. In una scena vuota, si staglia sul bianco la figura di Marco D'Agostin che accoglie gli spettatori interpretando in *playback* la canzone *First love* della cantante Adele. Questa prima scena ci svela in parte il principio regolatore dell'intero spettacolo: l'artista si farà attraversare da voci altrui. Lo spettacolo è infatti una sorta di *re-enactment* dell'audio-commento del telecronista Franco Bragagna di una gara del 2002 della campionessa di sci di fondo Stefania Belmondo. La partitura coreografica si edifica sulla ripetizione e astrazione dei gesti caratterizzanti la pratica dello sci, mentre allo stesso tempo la voce del performer riattiva, non più attraverso la tecnica del *playback*, quella del telecronista insieme a quella del proprio allenatore e della tifoseria. Questa rievocazione non av-

<sup>85</sup> Cfr. M. Petruzzello, *Perché di te farò un canto. Pratiche ed estetiche della vocalità nel teatro di Jerzy Grotowski, Living Theatre e Peter Brook*, Bulzoni, Roma 2018, p. 189.

<sup>86</sup> Come riporta in nota lo stesso Petruzzello: «Il Rolfing, metodo messo a punto da Ida Paulina Rolf, esplora la correlazione tra forza di gravità e funzionamento armonico del corpo umano. Esso si basa su pressioni decise sul tessuto connettivo, che riveste ogni muscolo attraverso fasce, mette in relazione i muscoli con le ossa tramite tendini, legamenti e capsule e collega fra loro i diversi segmenti ossei. Quando è praticato, spesso si possono notare quelli che in gergo Rolfing vengono chiamati "rilasci somato emozionali", ossia il fluire di emozioni intense e improvvise che testimoniano l'esistenza del "corpo emozionale", articolato su memorie emotive inscritte in esso. Per questa connessione corpo-mente è stato attivato un particolare percorso, chiamato Rolf Movement, che guida alla scoperta e all'ascolto di sé attraverso il movimento e alla consapevolezza di particolari inibizioni che lo ostacolano». *Ibidem*.

viene per imitazione, non trapela infatti alcun camuffamento timbrico nella voce di Marco D'Agostin, ma si attiva ripetendo le inflessioni, le pause, il *melos*, dell'intera cronaca imparata a memoria. La voce in questo caso tenta di ricalcare un ricordo ben preciso che si configura per mezzo di una voce altrui. Tecnicamente il performer sovrappone due livelli di scrittura, quella vocale e quella gestuale, disponendoli in una contrazione agonistica: mentre infatti i muscoli in continuo movimento richiedono di essere ossigenati, la continua emissione vocale di parole inibisce tale processo, generando uno stato di apnea. La gara messa in scena per voce e per gesto, si riflette anche all'interno dell'organismo del performer creando dunque un attrito che richiede controllo e una costante ricalibrazione del rapporto tra respiro e impegno muscolare. Un agonismo "vocal-muscolare" proviamo a definirlo.

Questa frizione, invisibile ai nostri occhi e tutta interna al corpo del performer, si consegna in scena con estrema fluidità, così da generare una soggettività talmente integra da apparire innaturale. Con il termine "innaturale" non si vuole qui intendere né artificioso, né virtuosistico: l'emissione della voce in tutti gli spettacoli di Marco D'Agostin è costantemente perentoria e cristallina a fronte di movimenti concitati che ci si aspetterebbe di sentir riverberare sotto forma di respiri affaticati. Questo tradimento delle aspettative rinnova continuamente il patto di attenzione tra la platea e la scena e ingaggia lo/la spettatrice in una relazione somatica e sensoriale prima ancora che cognitiva. Inoltre, sebbene i gesti del performer rimandino alle prestazioni di Stefania Belmondo – di cui la partitura coreografica distilla posture e movimenti – e la sua voce rievoca quella di Franco Bragagna, non si direbbe di trovarsi di fronte a una soggettività scissa. L'unità del soggetto che si esprime per voce e gesti, si riunisce e trova consistenza nella dimensione del racconto e nelle parole che gli danno forma. Laddove per "soggetto" intendiamo una dinamica complessa e mobile in continua definizione relazionale tra il corpo, il suo linguaggio (mimico e verbale), la scena (le cose/il mondo), lo spettatore (l'altro)<sup>87</sup> e non la persona in scena. Tale persona infatti (lo stesso Marco D'Agostin) mette al servizio il proprio movimento e la propria voce in funzione di dar forma a un mondo: il racconto per immagini e suoni di una gara di sci.

<sup>87</sup> Come scrive lo studioso François Frimat: «Dobbiamo quindi risalire dall'analisi del lavoro individuale agli effetti indotti sui concetti stessi di individuo, genere e sesso da questa pratica che generalmente viene chiamata danza [...] Aggiungeremo anche una decostruzione di qualsiasi gerarchia di soggettività che una certa cultura istituzionale ama mantenere». (trad. a cura dell'autrice). Cfr. F. Frimat, *Danse avec le genre*, in «Dans Cités», n. 44, 2010/4, pp. 77-81.

Ed è proprio tale racconto a costituirsi come soggetto. Dal dialogo con un artista che definisce la propria formazione “disarticolata”<sup>88</sup>, emerge inoltre un dato di non poca importanza per lo studio e l’analisi della voce nella danza contemporanea in virtù della pluralità dei metodi di formazione, ortodossi rispetto ai percorsi accademici più istituzionali, che attualmente tanto chi compone quanto chi esegue la danza attraversa. Si pensi a come la formazione di biologo informi la scena del coreografo Xavier Le Roy, o quella nel campo delle arti visive di Alessandro Sciarroni dialoghi con le sue coreografie. Tale pluralità di metodi e percorsi, si traduce inevitabilmente in scena con forme linguistiche e formati “spettacolari” che trovano resistenza alla categorizzazione e che per comodità, vengono licenziati sbrigativamente come multidisciplinari, “ibridi”<sup>89</sup> o nei casi più radicali “non danza”<sup>90</sup>. A nostro avviso piuttosto, la danza è da sempre un terreno catalizzante un’eterogenea pluralità di linguaggi che fonda il pro-

<sup>88</sup> Dice Marco D’Agostin nell’arco della nostra conversazione: «sostengo che la mia formazione di danzatore sia disarticolata sia perché ho iniziato tardi e quasi parallelamente ho avuto la fortuna di intraprendere la mia attività autoriale per cui potrei dire che è ancora in itinere. Sia perché ho proceduto accumulando saperi e tecniche molto diversi tra loro senza rispondere ad un progetto unitario». L’artista inizia a studiare danza presso il centro Duende di Bologna tra il 2006 e il 2009. Tuttavia riconduce gli anni della sua formazione più rigorosa a partire dal 2009 quando partecipa al premio ed il relativo percorso formativo Giovani Danz’Autori Veneto. Da quel momento la sua istruzione, sia come danzatore che come autore, si sviluppa mediante progetti e residenze internazionali e workshop intensivi, attraversando dunque metodi e approcci eterogenei con: Claudia Castellucci, Emio Greco, Yasmeen Godder, Nigel Charnock, Rosemary Butcher, Tabea Martin, Liz Santoro, Simona Bertozzi, Wendy Houstoun.

<sup>89</sup> Uno studio che tenta di far chiarezza sulla complessità dei territori che la danza contemporanea attraversa e insieme mette in discussione l’appellativo di “ibrido” con riferimento ai formati e che si allontano dalle canoniche definizioni di “danza” è: F. Frimat, *Qu’est-ce que la danse contemporaine? (Politiques de l’hybride)*, Presses universitaires de France, Paris 2010.

<sup>90</sup> Con “non danse” sono state definite una serie di pratiche coreografiche in Francia (come ad esempio quelle di Jérôme Bel) che dalla fine degli anni ’80 integrano i codici linguistici di altre discipline artistiche (teatro, video, musica e arti plastiche). Scrive la studiosa Dominique Frétard: «Non si tratta di opporre questa non danza alla danza, ma di comprendere il complesso processo di artisti che rifiutano i codici abituali del movimento e dello spazio. Questi coreografi concentrano la loro ricerca sul corpo, sulla carne, sulla pelle e sulle ossa, fino a godere della lentezza, dell’immobilità, arrivando anche a far scomparire il corpo. Si nutrono delle invenzioni delle arti plastiche e delle nuove tecnologie, se ne appropriano per creare un territorio comune in cui il corpo è materia prima e sperimentale». Cfr. D. Frétard, *La Danse contemporaine: danse et non danse*, Cercle d’art, Pars, 2004, p. 10 (trad. a cura dell’autrice).

prio tratto distintivo sul movimento della materia, sia essa la voce, il corpo, la peculiarità di una stoffa (si pensi a Loie Fuller), l'apparato scenico (si pensi a tutti gli spettacoli di Aurélien Bory), la tecnologia (si pensi allo spettacolo *Vehicle* di Lucinda Child del 1966)<sup>91</sup>.

Tenendo conto di questi dati, l'analisi della voce nel campo della danza andrebbe allora situata, non solo in seno ai testi spettacolari e dunque alla partitura gestuale in relazione con gli altri elementi drammaturgici, ma anche al processo creativo che li genera, all'orizzonte concettuale e socio-culturale in cui prendono forma, alla specifica formazione, fisica e vocale, di coreografi e performer. Per rispondere alle domande che la voce pone nella storia della danza dagli anni '60 a oggi, si ritiene dunque necessario mapparne un'ampia topografia e sondarne le diverse modalità di impiego, sgombrando le metodologie di analisi da qualsiasi definizione a priori tanto sulla voce che sulle pratiche coreografiche.

Rimandando ad ulteriori approfondimenti in futuro, per quanto riguarda le produzioni di Marco D'Agostin, la voce è intesa come una tra le parti del corpo investite nella partitura coreografica e drammaturgica degli spettacoli. Un corpo interamente attraversato, sostenuto e "mosso" dal linguaggio verbale per mezzo dell'emissione vocale. Il fascino per materiali verbali come la poesia o gli elenchi, il godimento per la giocosità della voce in età infantile, l'incontro con il mondo agonistico e il teatro<sup>92</sup> generano un corpo vocale che danza insieme agli altri elementi scenici attraverso l'articolazione della parola: detta, cantata o accennata. Una voce *agonistica* che, allenata dalle regole del Rolfing, negozia la propria emissione con tutti i muscoli del corpo e attraversandolo lo intona nella memoria facendola risuonare.

<sup>91</sup> La performance, realizzata durante l'evento *Nine Evenings: Theatre and Engineers* presso L'Armony di New York, predispose la presenza di due sofisticati dispositivi: la *Motion Music Machine (Doppler Sonar)* e la *Ground Effect Machine*. Grazie al primo Lucinda Child può concepire un ambiente organico in cui suono e luci sono determinati dal movimento dei corpi e degli oggetti senza alcuna gerarchia. La partitura coreografica si compone di semplici azioni ripetitive ad opera di tre danzatori (William Davis, Alex Hay, Lucinda Childs) in costante dialogo con gli oggetti in scena: dei secchi oscillanti e una cabina in metallo e plexiglass sospesa grazie al secondo dispositivo: la *Ground Effect Machine*. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a F. D. D'Amico, *Utopie e mercato: il ruolo degli artisti nell'innovazione tecnologica*, in «Sciami | Ricerche», n. 5, 2019, pp. 47-48.

<sup>92</sup> Marco D'Agostin ha studiato recitazione e tecnica vocale durante gli anni del liceo con il vocalista Renato Gatto. Successivamente, trasferitosi a Bologna per gli studi Universitari ha studiato con il drammaturgo Luigi Gozzi e frequentato una serie di laboratori presso il DAMS di Bologna. Nel 2008 ha girato un film, *I giorni della Vendemmia* (2011) di Marco Righi.

Flavia Dalila D'Amico: *Da dove nasce il tuo interesse per la voce?*

Marco D'Agostin: Per rispondere a questa domanda devo rivolgere il mio sguardo all'infanzia. Sono stato un bambino che molto precocemente ha imparato a parlare e altrettanto presto ha iniziato a giocare con la voce. La voce è stata prima di tutto la materia per un possibile camuffamento. Il mezzo per una distorsione dell'identità: distorcevo la voce con gioia e passione per assumere molte altre identità. Identità che a volte si configuravano per celamento, altre per estrema esposizione. Quando ho deciso di far rientrare la voce nella mia danza, ho ritrovato subito quella giocosità infantile. Non sono partito dallo studio o dalla tecnica in senso stretto. Ho messo in campo un approccio personale alla materia vocale, ma solo quando l'ho ritenuta indispensabile all'oggetto specifico della ricerca che stavo conducendo.

Quel che è sicuro è che ho un'enorme fascinazione per gli artisti, di tutti i campi, che usano la voce. Non solo chi lo fa in modo pirotecnico (penso ad alcune mie grandi passioni come Cathy Berberian, Diamanda Galás, ma anche i cori femminili tipici della tradizione bulgara, ne è un esempio un canto che mi sta molto a cuore, *Kalimankou Denkou*), ma anche chi la usa, consapevolmente o meno, con alcuni piccoli difetti, o tic, o idiosincrasie, o accenti, o intonazioni che la rendono in qualche modo *performativa*, nel senso di magnetica (penso al timbro vocale dell'attrice Jennifer Lawrence, alla risata squillante della cantante Adele, all'andamento e al suono della voce di Amelia Rosselli quando leggeva le proprie poesie). Mi rendo conto che si tratta sempre e perlopiù di utilizzi della voce che hanno a che fare con le parole.

*Nei tuoi spettacoli infatti la voce veicola sempre la parola, in alcuni casi come in First Love per organizzare un discorso, in altri come Everything is ok o Avalanche, sono parole sganciate da un'organizzazione narrativa. Cosa ti interessa della parola spiegata ad alta voce?*

Se penso alle parole mi viene in mente che sono sempre stato un grande appassionato di poesia, ma anche dei discorsi di ringraziamento, quelli che in inglese si chiamano *acceptance speeches*. Ho studiato molto a lungo i discorsi degli attori e delle attrici che ricevono gli Oscar o i Golden Globe, assieme a quelli dei Premi Nobel o in scala minore i vincitori di Sanremo, del Premio UBU, dei Leoni d'Oro e d'Argento. C'è qualcosa di estremamente affascinante nel vedere qualcuno che si pronuncia in queste situazioni che mescolano emozione, rappresentazione, formalità, estro. Come una sottesa tensione al leggendario, come se ogni discorso si ponesse l'obiettivo di essere memorabile, assieme universale ma anche estremamente biografico.

Senza ombra di dubbio mi interessano le catene di voci e di testi verbali, il modo in cui ogni frammento può immediatamente collegarsi ad un altro. Quando *Everything is ok* ed *Avalanche* furono recensiti, dal momento che molti testi rimandavano a cose estremamente riconoscibili, moltissime persone hanno voluto notare una qualche forma di critica all'eccesso di informazioni, all'*overload* delle forme di intrattenimento che potenzialmente bombardano i nostri *devices*. Io non ho mai avuto questo intento. C'è qualcosa di perverso, eccitante ma anche di estremamente seducente e meraviglioso nella possibilità di iniziare a vedere un video su *Youtube* e di continuare all'infinito da lì, seguendo i suggerimenti della colonnina di destra. È una cosa che faccio regolarmente, soprattutto di notte, seguendo in parte l'intuito e in parte ovviamente l'algoritmo del sito. Quando mi capita di iniziare da una canzone del repertorio tradizionale toscano come *Maremma Amara*, magari in una delle versioni di Giovanna Marini, e dopo 10 minuti trovarmi, link dopo link, frammento dopo frammento, alla splendida esecuzione di Lady Gaga durante la notte degli Oscar con *Shallow* e poi da lì a un pezzo di *Bellissima* di Visconti e ancora e ancora e ancora... io provo un piacere dionisiaco. E in qualche modo credo che questo mi attragga così tanto: la possibilità che la voce *diverta*, nel suo senso etimologico e assieme in quello letterale ed attuale; che schiuda un mondo dopo l'altro, con una rapidità assoluta, con leggerezza; che sia in grado di muovere l'attenzione e l'emozione dello spettatore con moltissime strategie diverse, e che tutte queste strategie trovino spesso un'efficacia immediata.

*Quindi la voce, assunta come materia espressiva nei tuoi spettacoli è un campo di piacere e un varco di apertura verso mondi coesistenti. E quali sono le strategie adottate da te a livello compositivo?*

Ho lavorato sulla voce per la prima volta in *Everything is ok*, l'assolo del 2015 che ha inaugurato la fase per così dire "adulta" del mio lavoro. Lì, a inizio spettacolo, mi ero concesso 5 minuti in cui, fermo in piedi di fronte agli spettatori, intrecciavo una fitta serie di citazioni verbali secondo un procedimento che specularmente avevo applicato alla coreografia: una lunga catena ininterrotta di movimenti tratti, in maniera più o meno esplicita o letterale, dal mondo dell'intrattenimento. La voce funzionava da megafono della memoria. Era per me come uno squadernamento improvviso e fulmineo del mio personale archivio di passioni private. Quel breve monologo era una piccola prova di forza, la voce doveva cambiare molto velocemente registro e velocità. Una specie di lunghissimo sciogli-lingua che invitata gli spettatori al gioco del riconoscimento di frammen-



ti depositati nel nostro immaginario collettivo. E tuttavia già lì c'era qualcosa che poi avrebbe generato in me molto altro: una frizione tra la voce, la postura e la qualità del mio stare sulla scena. Chiedevo a me stesso la massima efficacia nella pronuncia e nell'emissione di quelle frasi mentre il mio sguardo si consegnava morbidamente alla platea, cercando un contatto diretto con gli occhi degli spettatori; un contatto che non assecondava il carattere ironico dei testi, ma anzi volutamente ne evidenziava il distacco. Cercavo sempre di mettermi in una condizione di "tristezza" dello sguardo in attrito con la performatività della mia voce; mi consegnavo agli spettatori con una vulnerabilità che veicolavo appunto tramite lo sguardo, mentre la voce continuava con fermezza ad assolvere il suo terribile compito.

*Avalanche*, il duo che ho creato con la danzatrice portoghese Teresa Silva, è il primo spettacolo in cui la voce è entrata nella ricerca con pienezza. La composizione vocale si relazionava ad un archivio di testi verbali che io e Teresa abbiamo accumulato nei mesi della creazione. Il modo in cui la voce rievocava questo archivio doveva in qualche modo avere a che fare con la memoria, ma anche con la dimenticanza. Doveva suggerire uno scorrere del tempo lento, erosivo... il tempo in cui i reperti testuali vengono seppelliti dalla sabbia, ma anche il tempo in cui riemergono: non ora, tra qualche migliaio di anni forse.

Su questo archivio, dunque, abbiamo costruito le nostre pratiche vocali. La voce era prima di tutto uno strumento per ricordare. A volte questo tentativo di ricordo era pretesto, altre volte corrispondeva a un vero sforzo mnemonico in scena. I reperti testuali dovevano emergere dal silenzio – il silenzio di una distesa post-apocalittica – e nel riemergere si costruivano piano piano, suono dopo suono, prima le vocali, poi le consonanti, poi brandelli di parole, poi infine qualche frammento di frase. Solo una volta riconquistati i frammenti permettevano alla valanga di scorrere, e dunque si iscrivevano su una partitura fisica più articolata, più infuocata. La voce era però anche lo strumento per praticare una qualche forma di dimenticanza. Molto spesso emergeva in noi in maniera distratta, posticipavamo il più possibile il momento in cui le avremmo dato una forma, in cui la forma avrebbe suggerito quel suono specifico, quella parola specifica. Abbiamo molto lavorato su queste pratiche che noi chiamavamo di "insabbiamento": come fare in modo che parole che conosceamo si perdessero dentro le nostre bocche, che la loro materia si dissolvesse? Come affondare così tanto in questo compito da distrarre il nostro cervello, fino quasi ad illuderci che stavamo davvero dimenticando quelle parole?

*In Avalanche c'è anche una dimensione sonora legata al plurilinguismo. Il passaggio tra una lingua e l'altra ha riverberato in qualche modo sui vostri movimenti?*

Sì. I testi che pronunciavamo o cantavamo erano in cinque lingue differenti. C'è qualcosa che ha molto a che vedere con l'energia, nel passaggio tra una lingua e l'altra. Nella modulazione di un accento piuttosto che di un altro, la voce si compromette in modo diverso; questa compromissione, ci siamo resi conto, aveva un immediato risvolto nel corpo, perché una maggiore o minore intensità – non dipendente dal registro o dal contenuto del reperto testuale ma solo dalla diversa lingua – provocava un maggiore o minore investimento energetico di tutto il corpo.

*Come si relazionano queste diverse modulazioni delle energie generate dalla voce con la partitura fisica?*

Ogni segmento di movimento, ogni gesto si relaziona a un ambiente invisibile che io e Teresa sovrapponiamo a quello fisico dove la performance si svolge. Alla base dello spettacolo c'è un complesso sistema di pratiche che ci permettono di evocare attorno a noi forme, figure e dinamiche che sono inaccessibili allo sguardo dello spettatore, e che noi peschiamo in parte dalla nostra immaginazione e in parte da un'ossessiva rievocazione di un passato: non solo quello delle nostre vite, ma anche quello dei nostri avi (in un esercizio evidentemente impossibile) e assieme quello della performance, cioè i ricordi che si creano mano a mano che lo spettacolo procede. I nostri corpi si dispiegano nello spazio solo nella misura in cui materializzano l'invisibile; a volte con l'accorta misura dell'archeologo, altre con la foga di chi è travolto da una valanga. Tutto questo avviene come sospinti dal desiderio di "salvare" gli oggetti del mondo, e per farlo il corpo deve di continuo incarnarli, farsene attraversare. La parola, però, non entra in dialogo con questi oggetti invisibili. Mentre il corpo è spinto a relazionarsi a una serie di oggetti potenzialmente infiniti e diversi ogni volta, la voce procede affidandosi a un repertorio più limitato, l'insieme di testi che io e Teresa abbiamo collezionato. Sia la voce che il corpo scavano dentro due archivi differenti. La complessità della nostra pratica in *Avalanche* è proprio quella di portare avanti due processi che nascono da sorgenti distinte: le voci si modulano attorno a un archivio di riferimento che concede loro di distrarsi, di deviare e a volte invece di appropriarsi pienamente del testo; il corpo è continuamente allacciato all'immaginazione di quello che c'è attorno, e può muoversi solo se risponde all'invisibile.

*Anche in First Love la voce si costituisce come dispositivo di memoria, ma in questo caso è legata alla dimensione più codificata di un racconto. Quali in questo caso le strategie adottate in fase compositiva?*

In *First Love* mi sono fatto abitare dalla voce di qualcun altro. Lo spettacolo ricostruisce una competizione leggendaria della campionessa olimpica Stefania Belmondo. Mentre il corpo rievoca passo passo lo sforzo fisico di quella gara, talvolta tendendo verso un'astrazione del gesto, talaltra replicandolo quasi fedelmente, la voce funge da megafono di una memoria ben precisa, cioè la cronaca sportiva di quell'evento. In quel caso la ricerca non era tanto sulla memoria in generale, ma su un ricordo molto specifico, un ricordo adolescenziale attorno al quale andava fatto germinare un più ampio discorso sulla nostalgia, sul tempo del primo amore che sempre subisce una frattura. La mia voce cercava di ricordare non solo quella di un altro uomo – il telecronista Franco Bragagna – ma anche quella domenica pomeriggio di fronte alla TV in cui quella voce arrivava alle orecchie di me adolescente. E dunque non ho lavorato su un'idea di imitazione, ma davvero di sincera rievocazione, che procedeva per strati: c'era la voce di qualcuno che aveva raccontato un gesto sportivo; poi c'era il mio ricordo di quella voce; poi è arrivata la mia voce che ri-pronunciava quelle parole raccontando a sua volta un altro gesto, quello del tempo presente della performance, della mia danza. Il modo di portare quel testo era a un tempo distaccato e pienamente aderente: quella gara e il suo racconto sono stati in me per così tanti anni che il replicare il suono della videocassetta sulla quale avevo registrato la diretta televisiva si è rivelato quasi da subito un gesto automatico; al contempo però quel racconto riconnetteva il mio corpo e il suo muoversi a una precisa temperatura emotiva, a un calore specifico. Su un altro piano, in *First Love* la voce creava anche una costrizione agonistica, perché andava emessa con chiarezza e potenza pur sovrapponendosi a una partitura fisica che nel corso dello spettacolo si faceva sempre più concitata e sfiancante. In un qualche modo era come un gioco di bambino portato alle sue estreme conseguenze, alla sua massima durata. E nonostante questo, l'atletismo della resa vocale era sempre al servizio di qualcos'altro, evocava il mio passato di sportivo, era una fatica senza ambizioni virtuosistiche, la fatica di un corpo che doveva consegnarsi sfatto e commosso perché quel tipo di passato si voleva ricordare.

In *First Love* c'è un'unica parentesi centrale in cui il testo devia da quello della telecronaca, ed è il momento in cui ricordo la dimensione del tifo aggressivo tipica dell'agonismo. Quella sezione è stata originata da un esercizio di ripescaggio di una memoria vocale a sua volta, quella degli uomini che

a bordo campo (mio padre, il mio allenatore) mi incitavano durante le gare. La memoria si è manifestata nella voce prima di tutto come timbro e tono; e poi in una serie di espressioni e parole, molte volte dialettali.

*Diversa invece la questione in BEST REGARDS dove la voce si assesta sui codici della canzone. O forse no?*

In *BEST REGARDS*, il mio ultimo spettacolo, la voce è usata su uno spettro molto più ampio. È una voce che a volte semplicemente racconta, altre ancora rievoca, come già in passato. Ma, sopra ogni cosa, lo spettacolo è costruito attorno a una canzone, alla scrittura di una canzone. Mi sono confrontato per la prima volta con un formato altamente riconoscibile e popolare, ho cercato di restituirlo in modo credibile. E però quella canzone, la cui esecuzione è lungamente anticipata e attesa, quando finalmente viene eseguita viene anche subito disfatta, distrutta. In questo caso, e per la prima volta, c'è un rapporto più diretto tra emissione vocale e corpo. Questo rapporto procede secondo un andamento doppio: un "lancio" e poi una "risposta". La voce in questa linea temporale viene per prima, è il lancio. Sulla coda della canzone la voce si libera dal rigore del verso, del metro e del testo, *gioca* con gli elementi in campo, con le note e le parole, aprendo una sezione che nel tempo della performance ha un ampissimo margine di libertà. Vocalizzi, distorsioni, interruzioni, incidenze di suoni che nulla hanno a che vedere con la linea melodica mettono a disposizione dello spettatore un processo chiaro di disfacimento del brano. Tutti i brandelli in cui la canzone viene ridotta, però, risuonano subito dopo nel corpo. Il corpo manifesta l'eco di quel "lancio", si lascia percorrere dall'intensità dei suoni per rispondere e tradurli in guizzi, sequenze, trasmissioni. Lo scarto temporale tra il "lancio" e la "risposta" a volte è minimo, altre volte più misurabile.

*Cosa ti ha portato ad interessarti ad un oggetto culturale e codificato come la canzone?*

La forma della canzone pop è per me sempre stato un oggetto seducente, sempre in quanto legato a un discorso sul gesto e la postura del cantante. Il cantante pop per me è una figura che si consegna sempre come "un'alterità organica". Le sue mobilità, le sue pose, l'utilizzo della sua voce, anche quando si presentano in un modo che vuole sembrare "spontaneo", sono sempre oggetto di uno studio. Questo studio ha come obiettivo la costruzione di un "altro", di un'identità che non corrisponde pienamente a quella della persona che la incarna. Eppure deve esistere un margine tra questo livello di artificialità e qualcosa che è più aderente al suo desiderio, al suo piacere nel canto e nell'esibizione. Ecco, a me inte-

ressa quel margine; lo spazio in cui come performer posso mettermi in una tensione tra un immaginario di riferimento, che per sua natura evoca la spettacolarità, e una pulsione, una spinta interna al canto, che ha il potere di dischiudersi e svelarsi come vulnerabilità.

Oltre a questo, la canzone pop mi affascina perché è capace di sintesi. Il ritornello, quando ben scritto, è in grado di consegnare agli spettatori una domanda, o una riflessione, che ogni ascoltatore può decidere di sorvolare superficialmente oppure di schiudere e scoprire a fondo. La canzone che ho scritto per *BEST REGARDS* risponde esattamente a questo pensiero. Lo spettacolo chiama prepotentemente in campo temi incandescenti: la morte di un maestro, la sua eredità, il commiato, il ritardo rispetto alle cose che non siamo riusciti a dire; e tiene sullo sfondo, come un fantasma, la figura di grande *entertainer* che era Nigel Charnock<sup>93</sup>, col quale è impossibile paragonarsi. Ad un certo punto il cantante pop, o meglio la tensione verso il cantante, mi è sembrata la forma che potesse meglio farsi carico di tutto questo. *Dear N.*, la canzone che ho composto con il musicista LSKA94, iscrive in una cornice appunto popolare, commestibile musicalmente, un testo che prova a traghettare tutte quelle questioni, senza ironia. Il mio misurarmi con il cantante pop non cela alcuna critica rispetto a quell'universo di riferimento; anzi, è ancora una volta il tentativo di riflettere su cosa significhi essere di fronte agli spettatori, consegnarsi allo sguardo altrui, con quali mezzi farlo.

*Trovo che nei tuoi spettacoli ci sia sempre una riflessione su questo processo di consegna e sui diversi gradi di coinvolgimento dello spettatore. Ho avuto la fortuna di vedere Everything is ok in prima fila e il contatto con il tuo sguardo, che riposa per un tempo prolungato su alcuni spettatori, attiva una relazione molto intima. Come affronti questa questione nel tuo ultimo spettacolo?*

Mi piacerebbe che nell'arco della performance lo spettatore si sentisse chiamato in causa; non necessariamente attraverso dispositivi di coinvolgimento diretto, ma per un certo modo di essere guardato o per come l'energia della sala viene gestita e re-diretta dal performer in scena. Non mi interessa, né penso di poter aver alcun controllo sull'esperienza dello spettatore *dopo* la performance, quando, se lo desidera, può riordinare tutte le informazioni ricevute per generarne altre. Mi interessa invece la sua espe-

<sup>93</sup> Per maggiori approfondimenti sull'artista cfr. R. Casarotto, *Nigel Charnock*, L'Epos, Palermo 2009.

<sup>94</sup> Cfr. Il sito dell'artista <https://www.lska.org/> [ultimo accesso 15 novembre 2020].

rienza *durante* la performance, la possibilità che la sua immaginazione, i suoi desideri e le sue paure intervengano nella sua esperienza di fruizione non solo come “riflesso” emotivo, ma in risposta alla drammaturgia, perché lo spettacolo prevede degli spazi che è chiamato a riempire, anche semplicemente da seduto. Una delle questioni che muovono *BEST REGARDS* è la partecipazione al commiato; tutto lo spettacolo ruota attorno alla figura del mio maestro Nigel Charnock ed è pensato come una lettera scritta a qualcuno che non può rispondere. Al di là del dato biografico, però, la vera domanda al centro della scena è: “come si abita lo spazio lasciato libero da qualcuno?” Lo spettacolo, come dicevo prima, ruota attorno alla costruzione e all’esecuzione di una canzone-dedica che ad un certo punto sentivo il bisogno di “consegnare” in qualche maniera agli spettatori. Ho lavorato su una forma molto astratta di *karaoke*, richiamandolo con discrezione e parsimonia attraverso gli elementi scenici, e trovato il modo di ripetere il ritornello tante volte quanto basta perché si capisca che io lo stia donando. Quando io mi sottraggo dalla scena, gli spettatori sono liberi di appropriarsi di quella voce, di quelle parole, provando in prima persona che cosa significhi cantarle ad alta voce. Sono parole con un peso specifico molto alto, che mettono di fronte a qualcosa che può essere doloroso. Quest’anno ho messo questo dispositivo alla prova per la prima volta e nonostante fossi pronto ad accettare il fallimento della mia proposta, in ogni città dove abbiamo portato lo spettacolo gli spettatori hanno risposto, generando dei canti corali sommessi, a volte commossi. Bisogna considerare che queste esperienze sono state vissute nelle particolari conformazioni delle platee di questo 2020, con il distanziamento tra i corpi. Io temevo molto, da performer e da spettatore, quella distanza. Quando ho sentito per la prima volta levarsi il coro alla fine di *BEST REGARDS* – un coro che, lo ribadisco, non viene “chiamato” né diretto, ma sorge spontaneo, come la somma algebrica delle decisioni di tanti piccoli singoli di voler assumere su di sé quella voce e quelle parole –, ho pensato che in quel momento i corpi si stessero cercando l’un l’altro, e forse anche toccando. Che le vibrazioni d’aria provenienti dai polmoni di uno incontrassero le oscillazioni dell’altro. Che le voci si unissero, in nome delle mani.

*Nonostante il danzatore si sia ribellato al silenzio imposto dalla tradizione classica già da molto tempo, l’incursione della voce nella danza sposta spesso il discorso sull’ibridazione dei linguaggi. Cosa pensi in merito?*

La voce è entrata in ciascuno dei miei spettacoli quando intuivo che fosse necessaria all’idea e al loro sviluppo, in risposta a richieste di volta

in volta inafferrabili. Ci sono delle immagini, dei cuori tematici, delle intuizioni attorno alle quali, dopo una fase di scrittura, deve sorgere lo spettacolo. Ogni spettacolo chiama a sé una materia invece che un'altra, e riconosco solo con questa tua domanda, del tutto retrospettivamente, che la voce ha forse risposto più frequentemente alla richiesta che ogni giorno durante una ricerca viene posta al corpo: come fare quello che va fatto? Come manifestare quello che va manifestato? In questo senso non mi sono mai posto il problema di attingere ad una materia "altra" rispetto ai linguaggi della danza, né tanto meno posiziono le mie pratiche ai confini tra diversi linguaggi, in un'ottica di mescolanza. Innanzitutto perché la voce è a tutti gli effetti corpo; è il prodotto di una serie di mobilità peculiarmente somatiche, ed è aria – dunque mondo – che si stacca dal nostro corpo vibrando, per diventare suono e riconsegnarsi al mondo. Dunque, non ne ho mai fatto utilizzo pensando a una dimensione multidisciplinare o plurilinguistica; per me il linguaggio rimane uno e uno solo, ed è quello della scena e della performance, un linguaggio che si costruisce attorno al fatto di essere lì per qualcun altro che assiste (guardando, ascoltando, sentendo, toccando).

*Da un punto di vista concettuale c'è un orizzonte comune che attraversa queste differenti manifestazioni della voce?*

Devo premettere che io riconosco una serie di ingenuità nel mio rapporto con la dimensione della vocalità. Ancora una volta queste ingenuità sono legate a quel bambino che ha sempre usato naturalmente la parola e il suono come materia dei suoi giochi; l'utilizzo della voce è qualcosa che mi è molto familiare, perché risuona da molti anni nelle mie cavità e perché ha contribuito a costruire le mie identità, dunque per me è complesso pensarlo in termini puramente tecnici o didattici. Da qualche anno vado però mettendo a fuoco un approccio personale all'utilizzo della voce e delle immagini che le possono essere affiancate. Ci tengo a dire che non ho intenzioni pedagogiche né di sistema; si tratta di una serie di strumenti che ho messo a punto nel tempo, attingendo da esperienze anche molto distanti tra loro, e che mi sono servite soprattutto nel rapporto di trasmissione instaurato con i danzatori con i quali ho lavorato e ai quali ho proposto un lavoro sulla voce e il movimento.

Sul piano concettuale, due sono i livelli che la mia ricerca attraversa. Il primo riguarda la frizione tra l'emissione vocale e il movimento. A me interessa indagare il cortocircuito generato dal compito complesso di emettere suono e assieme danzare con mobilità che non sono in diretta comu-

nicazione con quella voce; uno scollamento che genera una presenza, tanto nei performer quanto negli spettatori, questi ultimi invitati a comprendere e ri-unificare nel proprio sguardo due processi che nel performer si cerca di tenere distinti. Per questa ragione nel processo di creazione, in una prima fase le due componenti vengono lavorate distintamente: da una parte si cerca la voce adatta, dall'altra si indagano le mobilità che verranno messe in campo. Poi, come in una specie di fusione a freddo, i due livelli vengono sovrapposti. Questo esperimento si scontra innanzitutto con una complessità performativa, un rebus che l'interprete deve risolvere. Nel risolverlo, o meglio nel tentativo di farlo, il performer trova delle strategie. Il campo di cui stiamo parlando è quello di una estrema attenzione, di uno sdoppiamento delle funzioni: bisogna essere vigili contemporaneamente sulla qualità della voce e su quella della partitura gestuale. Nell'impossibilità di riuscirci sta tutto quello che mi interessa: lo sforzo, sempre ammesso ed anzi previsto dalla drammaturgia, genera uno stato elettrico, mette il performer in una condizione di complessità che non lo rende fragile, ma anzi determina con esattezza il suo modo di stare in scena.

Il secondo livello sul quale da tempo lavoro è l'idea che la voce possa disintegrare materiali o formati testuali. Non tanto nei termini di "materia" della voce ma proprio come strategie che evocano e poi materializzano la disintegrazione delle parole. Credo che tutto questo derivi dalla mia grande fascinazione per gli esperimenti musicali che, principalmente attraverso i loop, manifestano un certo scorrere del tempo attraverso una corrosione del suono, una sua progressiva trasformazione che tende sempre verso il silenzio. Un esempio che mi sta particolarmente a cuore è la serie dei *Disintegration Loop* di William Basinski. Nelle mie produzioni, arriva sempre un momento in cui chiedo alla voce di trovare un modo di distruggere, smantellare, seppellire la forma in cui la voce organizza un senso, corrisponda essa a un testo verbale o a una canzone. Tra poche settimane ad esempio inizierà il processo di creazione in sala per *SAGA*, in cui per la prima volta mi misurerò con un ensemble di danzatori sottraendomi dalla scena. La ricerca è in realtà già iniziata da tempo e portata avanti in forme laboratoriali. Il principio sul quale lavoreremo è quello di un canto corale, che andrà formandosi progressivamente nel tempo e poi disfacendosi, tutto costruito attorno a un breve frammento musicale ripetuto infinite volte. Il canto, naturalmente sovrapposto alla partitura fisica, dovrà essere in grado di evocare nell'ascoltatore/spettatore molte e diverse forme della musica: ora il rito, ora la canzone, ora il ruggito.



*Questo processo ti porta a sondare in qualche modo anche la dimensione dell'assenza della voce?*

Il modo e il tempo in cui la voce smette di esistere sulla scena per me è una questione centrale. Il ritorno al silenzio non è una dimensione scontata, è un passaggio fondamentale. In *Avalanche*, per esempio, la voce di Teresa, che è l'ultima a sopravvivere, veniva terremotata e poi sommersa dal suono; in *First Love* veniva affaticata tanto da essere quasi lesa, spariva per esaurimento delle forze; in *BEST REGARDS* è pensata come strumento che agisce su se stesso, ordigno auto-esplosivo. E torna prepotentemente in campo la questione del gioco, anche del distacco ironico sotteso al gioco: la voce è in grado di emettere in maniera cristallina e potente un certo elemento sonoro, ma poi è in grado anche di prendersene gioco, di smontarlo. Su questo lavoro e ho lavorato moltissimo anche nelle esperienze di trasmissione con altri danzatori. In assoluto, è come se in qualche modo la voce fosse sempre sullo sfondo, se esistesse sempre; nei miei spettacoli viene fatta ascoltare per un tempo più o meno breve, e poi torna a palpitarne nella sua assenza. Il modo in cui viene di volta in volta riassorbita, però, è un terreno estremamente generativo.

*Guardandoti in scena la frizione di cui parli non è evidente. Anzi, la forza che catalizza l'attenzione è proprio la tua capacità di muoverti e parlare contemporaneamente senza che la tua voce risenta di alcuno sforzo. Come si traducono sul piano fisico queste intenzioni?*

Sul piano "tecnico", tutto ruota attorno al respiro. Molti anni fa mi sono trovato a dover riorganizzare il mio sistema di respirazione, seguendo un percorso di Rolfing che all'epoca era mirato a curare un problema fisico specifico. Il Rolfing è una tecnica perlopiù curativa, ma che mi pare abbia in sé un'idea di mondo: dedicando del tempo a ripensare il nostro modo di camminare, guardare e respirare, ci propone un diverso assetto posturale nei confronti del mondo. Contiene in sé, a ben vedere, tutto quello che è necessario per generare una danza.

Re-imparare a respirare in età adulta, cambiando prospettiva sulle durate e sulla muscolatura di appoggio, mi ha portato a ripensare anche tutto quello che riguarda l'emissione: di aria prima, di voce poi. Questo si è poi rivelato fondamentale per allenare lo specifico tipo di resistenza che i miei spettacoli richiedono: si tratta di rimanere impegnati in sforzi fisici molto pesanti, estremamente tonici, e assieme di potere emettere suono, con pochissimo tempo per ossigenarsi. Attorno a questa necessità ho disposto delle strategie efficaci, unendo quello che il Rolfing mi aveva insegnato con alcu-

ne tecniche del canto lirico, che provengono dalla breve esperienza di *coaching* con la cantante inglese Melanie Pappenheim<sup>95</sup>, che tra le altre cose aveva molto lavorato con i DV8 Physical Theatre di Nigel Charnock. Accanto alle osservazioni di carattere più meccanico ho iniziato ad affiancare una serie di piccoli esercizi che io chiamo di “fanta-anatomia”: richiedo cioè di visualizzare alcune specifiche sezioni o azioni del corpo secondo forme che non corrispondono alla realtà. Ad esempio ho molto lavorato sull’idea che le corde vocali siano una rappresentazione in scala ridotta della colonna vertebrale, anche se la loro morfologia è molto diversa. Questo per aiutare a spingere un’immagine di verticalità, e di sottolineare e “scaldare” a livello immaginativo l’idea che il respiro prima e la voce poi seguano sempre un vettore che scorra verso l’alto. Tutto parte dall’idea che l’aria respirata sia in grado di entrare nella colonna, di scaldarla e smuoverla, e che il suo epilogo sia inevitabilmente il palato. Una volta stabilita la corrispondenza tra colonna e respiro, quando il respiro diventa voce spingo a immaginare che la colonna *sia* la voce. Questo è uno strumento molto utile per immaginare come il suono prodotto da un corpo possa dilagare nello spazio, assieme al peso della colonna. Parallelamente, però, porto avanti un atteggiamento iper-ludico, lontano da ogni tecnicismo. Mi diverto a imparare a memoria i testi delle cose che mi piacciono, a imitare i discorsi di ringraziamento per i premi ricevuti dalle star di Hollywood, a cantare al karaoke; tutto questo, che è una pratica direi quasi quotidiana ma esclusivamente legata al piacere, concorre in realtà ad affinare le strategie nell’uso della voce.

*Se dovessi trovare un nome per questo set di strumenti? Tecniche di frizione fanta-anatomica? Agonismo vocal-muscolare?*

Mi piacciono moltissimo entrambe le tue proposte. La “frizione fanta-anatomica” mi fa pensare al fatto che quando l’immaginazione spinge contro la realtà le risposte del corpo possono essere inattese. Questa chiaramente non è assolutamente una tesi, ed è importante conoscere bene la “realtà” della propria anatomia prima di poterci fantasticare. Ma mi rendo conto che questo atteggiamento denuncia anche una mia tendenza da sempre presente: quella di integrare e quasi “sabotare” i miei *warm up* con esercizi di fantasia e di compromissione immaginativa. Durante un riscaldamento o un allenamento, di qualsiasi genere, io cerco sempre di anticipare quello che servirà poi durante un processo creativo, o in scena. Spingo l’immaginazio-

<sup>95</sup> Per approfondimenti sull’artista cfr. <http://melaniepappenheim.com/> [ultimo accesso 15 novembre 2020].

ne a modificare lo spazio circostante, e parto dal corpo, distorcendo, sublimando o semplicemente colorando le sue funzioni con qualità che non sono strettamente legate all'esercizio somatico in corso, anzi a volte lo tradiscono. In questo senso la "fanta-anatomia" è una frizione nei confronti della realtà fisica del corpo – che è una realtà meravigliosamente ricca e complessa – perché richiede subito al corpo di pensarsi come altro, di proiettarsi in forme e dispiegamenti poetici, che stanno oltre le sue possibilità.

"Agonismo vocale" è sicuramente un'espressione che sposa il mio modo di lavorare; ed è inutile nascondere che questo derivi direttamente dalla mia esperienza di sportivo agonista, che mi ha "plasmato" negli anni centrali della formazione. L'attitudine competitiva è dura a scollarsi da chi per anni ha gestito le proprie energie puntando sempre al loro esaurimento, e mai al loro risparmio. In questo senso la voce nei miei spettacoli si pone sempre al limite delle proprie possibilità, anche con una componente di rischio. Ma questo per me è legato più in generale alla cosa che più mi affascina, da sempre, della danza, ovvero che sia il modo più bello di esaurire tutte le energie. Non riesco a immaginare un mio spettacolo in cui alla fine non sia stremato, in cui non si giunga in un punto oltre il quale sarebbe pericoloso spingersi, per il corpo. In questo forse è davvero entrata in me la lezione di Nigel, che diceva: "mi piacerebbe morire su un palcoscenico, esplodere durante uno spettacolo: un'esplosione di energia e Nigel se ne è andato".

## Note sugli autori dei testi

**Marco Cavalcoli**, ha al suo attivo una lunga carriera artistica e numerose collaborazioni in teatro (Teatrino Clandestino, Teddy Bear Company, Nextime Ensemble, Anagor, Bluemotion, Iacasadargilla, Frosini/Timpano, Giottesse Artisti Riuniti), cinema e televisione (Sydney Sibia, Manetti Bros.). Dal 1998 fa parte della compagnia Fanny & Alexander. Ha inciso diversi audiolibri per *Ad alta voce* di Rai Radio 3, per Audible e per le edizioni Emons e ha fondato il network di artisti e tecnici per la produzione di contenuti audio Fantasmatica. Ha ricevuto due volte la nomination per il miglior attore italiano ai premi Ubu nel 2008 e nel 2012. Lo spettacolo *Him* di Fanny & Alexander che lo vede protagonista è annoverato dal Corriere della Sera tra i 10 migliori spettacoli del decennio 2000-2009. E' docente di recitazione all'Accademia STAP Brancaccio. Cfr. <https://fannyalexander.e-production.org/>

**Donata Chiricò**, insegna Etica della Comunicazione presso l'Università della Calabria. Si è dedicata allo studio di questioni di psicolinguistica e biolinguistica con particolare interesse per l'indagine dei rapporti tra corporeità e linguaggio. Attualmente si occupa di filosofia del linguaggio dell'età moderna, di storia semiotico-linguistica del potere e delle istituzioni e di teoria dell'ascolto. In quest'ultimo ambito suo specifico interesse è lo studio del rapporto tra antropogenesi ed evoluzione dell'orecchio e della voce. Tra le sue recenti pubblicazioni: *Quando le parole sono cose. Linguaggio e Illuminismo* (Mimesis, 2020); *La voix: une décision très innaturelle* (Versus, 2020); *Un segno dei tempi. L'eresia pedagogico-linguistica di Charles-Michel L'Épée* (Blityri, 2016-Premio Tarra 2017 per gli studi sulla sordità). È autrice di *Fermata non richiesta*, dedicato all'internamento in manicomio di Alda Merini.

**Alvin Curran**, musicista e compositore statunitense residente a Roma, dove fonda nel 1966, con il pianista Frederic Rzewski e il compositore Ri-

chard Teitelbaum il collettivo Musica Elettronica Viva, una delle prime realtà in Italia a sperimentare l'uso di sintetizzatori per la trasformazione di suoni e a usare oggetti "non musicali". Dagli anni '70 realizza composizioni ambientali, una serie di concerti-installazioni per ampi spazi come laghi, porti, parchi, palazzi, cave. La sua opera si contraddistingue per l'incontro di melodia e caos, struttura e indeterminazione, musica concreta, minimalista, elettronica, improvvisata, popolare. Cfr. <http://www.alvincurran.com/>

**Luigi De Angelis**, nato a Bruxelles nel 1974. È regista, scenografo, light-designer, musicista. Assieme a Chiara Lagani ha fondato la compagnia Fanny & Alexander nel 1992, alla quale si aggiunge Marco Cavalcoli nel 1997. Le sue regie e ideazioni partono sempre da una interrelazione tra musica, spazio sonoro e spazio scenico, prendendo spunto dalle arti figurative e dal repertorio musicale e coreografico contemporaneo. Dal maggio 2015 intreccia alle regie teatrali un percorso come regista, light and set designer e composizione elettroacustica nel panorama internazionale di teatro musicale, dirigendo e curando le scene e le luci di *Il Flauto Magico* di W.A.Mozart (Teatro Comunale, Bologna), di *L'Orfeo* di Monteverdi (Teatro Ponchielli, Cremona e deSingel, Anversa), di *Les Indes Galantes* di Rameau (deSingel), collaborando con orchestre o compagini come Spectra Ensemble (Belgio), Filarmonica di Anversa (Belgio), Solistenensemble Kaleidoskop (Germania), B'Rock Ensemble (Belgio), Contemporart Ensemble (Prato) e con istituzioni come Muziektheater Transparant (Anversa), Klara Festival (Bruxelles), Romaeuropafestival, Radyalsystem (Berlino), Accademia Chigiana (Siena), Concertgebouw (Bruges). Cfr. <https://fannyalexander.e-production.org/>

**Riccardo Fazi**, drammaturgo e sound designer. È autore di spettacoli teatrali, performance, opere liriche e programmi radiofonici. Nel 2006 fonda assieme a Claudia Sorace la compagnia Muta Imago: da allora realizza la drammaturgia e il suono per tutti i lavori della compagnia che vengono replicati in Italia, Europa e Medio Oriente. Da diversi anni affianca al suo lavoro sul campo un percorso di indagine e ricerca teorica sul rapporto tra suono e racconto. Attualmente Svolge un dottorato di ricerca presso il DPTA della Facoltà di Architettura della Sapienza di Roma focalizzato su drammaturgia e design del suono.

**Marco D'Agostin**, è un artista attivo nel campo della danza e della performance, vincitore del Premio UBU 2018 come Miglior Performer Under

35. Il suo lavoro si interroga sul ruolo e il funzionamento della memoria, e pone al centro la relazione tra performer e spettatore. Dopo una formazione con maestri di fama internazionale (Yasmeen Godder, Nigel Charnock, Rosemary Butcher, Wendy Houstoun, Emio Greco), ha iniziato la propria carriera come interprete, danzando per, tra gli altri, Claudia Castellucci/Societas Raffaello Sanzio, Alessandro Sciarroni, Liz Santoro, Iris Erez, Tabbea Martin, Sotterraneo. Il suo debutto come autore avviene nel 2010 con lo spettacolo *Viola* con cui vince il Premio Giovani Danzatori Veneto e quello come danzatore interprete inizia nel 2009 con lo spettacolo *Homo Turbae* di Claudia Castellucci con la Compagnia Mòra. Dal 2010 ad oggi ha sviluppato la propria ricerca coreografica come artista ospite di numerosi progetti internazionali (ChoreoRoam Europe, Act Your Age, Triptych) ed è stato per due volte tra le Priority Company del network europeo Aerowaves. Dal 2019, su invito di Boris Charmatz, è uno dei venti danzatori del progetto XX Dancers for the 20th century, per il quale interpreta il repertorio «Schuhplattler» dello spettacolo *Folk-s* di Alessandro Sciarroni. Nel 2020 è stato invitato da Marie Chouinard, direttrice della Biennale Danza, a realizzare una nuova creazione per i danzatori di Biennale College.

**Marion D'Amburgo**, Lucignano (Ar) 1952, attrice e costumista. Fonda negli anni '70 la compagnia Carrozzone, poi Magazzini. Principale interprete degli spettacoli storici della compagnia. Personalità eclettica, icona della neo avanguardia teatrale italiana, il suo nome è legato alla vocalità potente e inconfondibile. Si è impegnata nella valorizzazione della drammaturgia contemporanea lavorando su autori come: Samuel Beckett, Heiner Müller, Bertolt Brecht, Franco Scaldati, Thomas Bernhard. Ha collaborato con artisti quali: Alighiero Boetti, Mario Schifano, Rainer Werner Fassbinder, Alessandro Mendini, Azio Corghi, Jonn Hassel, Giancarlo Cardini, Roberto Fabriciani, Franco Rossi.

**Flavia Dalila D'Amico**, è una studiosa e curatrice nel campo delle Arti performative e videomaker. Attualmente assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Pianificazione, Design e Tecnologia dell'Architettura di Roma La Sapienza, indaga da una prospettiva storico-critica il ruolo degli artisti visivi e performativi, nei processi di innovazione tecnologica. Nel 2016 ha ottenuto il titolo di Dottore di Ricerca in Musica e Spettacolo presso l'Università di Roma. La ricerca triennale ha avuto come esito la tesi: "Le aporie del corpo eccentrico: Per una riconfigurazione del soggetto in scena" che

indaga storicamente la relazione tra disabilità e teatro nelle sue ricadute estetiche e non terapeutiche. Come curatrice lavora e collabora con diverse realtà teatrali e di danza: “Ritmi Sotterranei, contemporary dance company”, “Compagnia LaFabbrica”, “Tam Teatromusica”, il Teatro Biblioteca Quatticciolo di Roma, Fuori Programma Festival, Oriente Occidente Festival. Dal 2010 fa parte del collettivo artistico Vjit insieme a Francesco Iezzi e Maria Costanza Barberio, un progetto interdisciplinare, il cui ambito di sperimentazione ruota attorno all’interazione tra suono immagine e azione dal vivo.

**Francesca Della Monica**, ha compiuto i suoi studi nella classe di Musica da Camera per Cantanti di Liliana Poli presso il Conservatorio di Firenze, diplomandosi poi in Canto presso il Conservatorio di Ferrara. Si è laureata in Filosofia presso l’Università di Firenze. Fin dall’inizio della sua carriera si è dedicata alla musica del Novecento storico e contemporaneo, privilegiando le esperienze sperimentali e d’avanguardia, collaborando con musicisti come S. Bussotti, J. Cage, G. Cardini, A. Clementi, M. Betta, A. Gentilucci, R. Fabbriciani, D. Lombardi, P. Castaldi, G. Chiari, P. Grossi, V. Fellegara, F. La Licata, A. Nicoli, R. Vaglini, e partecipando a numerose rassegne di musica contemporanea in Italia e all’estero. Da anni va conducendo una ricerca sulle diverse tecniche della voce, tradizionali e sperimentali, e, in particolare, quelle collegate alle notazioni non convenzionali della nuova musica. Ha partecipato come vocalista a spettacoli teatrali e di danza. Ha inciso per l’etichetta “Materiali Sonori” due CD dedicati a musiche di Cage. Per le etichette “Quaderni di Octandre” e “Ars Publica” ha inciso brani di G. Cardini e A. Nicoli. Per la Rai ha inciso musiche di Alberto Savinio, Poulenc, Mozart. Ha tenuto conferenze e seminari sulle problematiche della vocalità e sulle nuove grafie per la voce alla “Scuola Paolo Grassi” di Milano, presso le Università “La Sapienza” e “Tor Vergata” di Roma, presso il “Centro di sperimentazione per la didattica musicale” di Fiesole, e altre istituzioni.

**Piersandra Di Matteo**, studiosa, dramaturg e curatrice nel campo delle arti performative. Svolge attività di ricerca presso l’Università Iuav di Venezia, dove insegna Curatela delle Arti Performative. Ha tenuto conferenze e seminari in numerosi centri di ricerca e università, tra gli altri: The School of Creative Media/Hong Kong; La Salle College of the Arts/Singapore; Shanghai Theatre Academy; SNDO e DAS Theatre/Amsterdam; MITsp/San Paolo, Italian Academy/Columbia University; Penn University/Filadelfia. Da molti anni è la più stretta collaboratrice teorica di Romeo Castelluc-

ci. Attualmente collabora in qualità di dramaturg anche con la regista argentina Lola Arias. Ha curato per Ert *Atlas of Transitions Biennale* (2018-2020), attualmente è la direttrice artistica di Short Theatre a Roma.

**Chiara Guidi**, fondatrice – con Romeo e Claudia Castellucci, e con Paolo Guidi – della Societas Raffaello Sanzio, oggi Societas, sviluppa una personale ricerca sulla voce come chiave drammaturgica nel dischiudere suono e senso di un testo collaborando con musicisti quali Scott Gibbons, Michele Rabbia, Daniele Roccato, Francesco Guerri, Giuseppe Ielasi. Tale ricerca elabora la propria tecnica sia in produzioni per un pubblico adulto, sia in una specifica concezione di teatro d'arte infantile, che vanta spettacoli storici quali *Buchettino*, da Charles Perrault. Tra le opere più recenti: *Edipo re di Sofocle. Esercizio di memoria per 4 voci femminili* e *Il regno profondo. Perché sei qui?*, lettura drammatica che la vede in scena con Claudia Castellucci, autrice del testo; oltre a *La terra dei lombrichi. Una tragedia per bambini* (da *Alceste* di Euripide), *Fiabe giapponesi* e *Edipo. Una fiaba di magia* (questi ultimi diretti con Vito Matera). Ideatrice degli osservatori *Mantica* e *Puerilia* al Teatro Comandini di Cesena, è inoltre autrice dei volumi: *Buchettino*, con i disegni di Simone Massi, Orecchio Acerbo (2014), *La voce in una foresta di immagini invisibili* (Nottetempo, 2017) e, con Lucia Amara, *Teatro infantile. L'arte scenica davanti agli occhi di un bambino* (Luca Sossella editore, 2019). A Chiara Guidi sono andati, tra gli altri, un Premio Ubu Speciale nel 2013, il Premio Lo straniero nel 2016 e l'Eolo Award nel 2020. Cfr. <https://www.societas.es/a/chiara-guidi/>

**Roberta Ioli**, (MPhil in Classics, Università di Cambridge; PhD in Filosofia, Università di Roma Tor Vergata) collabora con l'Università di Bologna e di Roma Tor Vergata come studiosa del pensiero antico. Ha pubblicato vari contributi sul mondo classico, soprattutto su epica, scetticismo e sofistica, tra cui *Gorgia di Leontini. Su ciò che non è* (Olms 2010), *Teocrito. L'Incantatrice e altri idilli* (Ladolfi 2012), *Gorgia. Testimonianze e frammenti* (Carocci 2013), *Il felice inganno. Poesia, finzione e verità nel mondo antico* (Mimesis 2018). È autrice del blog mensile *Il passato ci parla*, su Aula di Lettere online di Zanichelli, in cui discute della permanenza del classico e della vitalità del pensiero antico. Si è occupata di teatro greco e vocalità, e dalla sua collaborazione con Chiara Guidi della *Societas* è nato un saggio dal titolo *Vocem devorat dolor. Ecuba e la voce del lamento* (Edizioni della Stoà 2008). Scrive poesia: sue raccolte sono *L'atteso altrove* (Pequod 2014), *Radice d'ombra* (Pequod 2016) e *Il confine dell'isola* (LietoColle 2018).



**Chiara Lagani**, attrice e drammaturga, scrive i testi originali degli spettacoli del gruppo Fanny & Alexander, con base a Ravenna e attivo in Italia ed Europa. Il gruppo, fondato da lei e da Luigi De Angelis nel 1992, gestisce attualmente a Ravenna gli ex-magazzini dello zolfo denominati “Almagià”, adibiti oggi a teatro, centro culturale e spazio dedicato ad attività musicali e performative di vario tipo. Con Luigi De Angelis, Chiara Lagani condivide l'ideazione e la direzione artistica di tutti i progetti del gruppo. Nel 2017 si aggiudica il Premio Riccione Speciale per l'Innovazione drammaturgica e l'anno successivo le è dedicata una monografia al Riccione TTV festival. Sempre nel 2017 scrive a quattro mani con Elio Germano lo spettacolo *La mia battaglia* che debutta a Riccione nella stagione 2017/18 e che viene pubblicato nel 2021 nella collana Super ET Opera viva di Einaudi. Ha curato e tradotto per I Millenni di Einaudi il volume con i 14 *Libri di Oz* di Frank L. Baum (2017) illustrato da Mara Cerri e, sempre per Einaudi, la sua traduzione del terzo romanzo di Lewis Carroll, *Sylvie e Bruno*. Cfr. <https://fannyalexander.e-production.org/>

**Roberto Latini**, si forma presso lo Studio di Recitazione e di Ricerca Teatrale “Il Mulino di Fiora” diretto da Perla Peragallo dove si diploma nel 1992. Attore, autore e regista, direttore del Teatro San Martino di Bologna dal 2007 alla primavera del 2012, è il fondatore della compagnia Fortebraccio Teatro. È laureato in Metodologia e Critica dello Spettacolo presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma “La Sapienza”. Tra gli altri, ha ricevuto i premi: Sipario (2011), Ubu (2014, *Miglior Attore*; 2017 *Miglior Attore o Performer* per lo spettacolo *Cantico dei Cantici*). Cfr. <https://www.fortebraccioteatro.com/>

**Ermanna Montanari**, fondatrice, attrice, autrice e scenografa del Teatro delle Albe, conduce un personale percorso di ricerca vocale all'interno della compagnia per il quale ha ricevuto numerosi riconoscimenti nazionali e internazionali, tra cui sette premi Ubu, il Golden Laurel al Mess di Sarajevo, il premio Lo Straniero dedicato “alla memoria di Carmelo Bene”, il premio Eleonora Duse, quello dell'Associazione Nazionale Critici e l'International Fadjir Festival di Teheran. Nel 2011 ha assunto la direzione artistica del Festival internazionale di Santarcangelo. Ha realizzato vari cd musicali insieme al compositore Luigi Ceccarelli, tra cui nel 2020 *fedeli d'Amore* edito da Stradivarius. Cfr. <https://www.teatrodellealbe.com/>

**Mauro Petruzzello**, docente a contratto di Storia del Teatro e dello Spettacolo presso il DISUCOM dell'Università degli Studi della Tuscia. Dottore di ricerca in Musica e Spettacolo al DASS della Sapienza – Università di Roma, si interessa delle interferenze tra arti performative, suono e nuovi linguaggi. Ha pubblicato «*Perché di te farò un canto*». *Pratiche ed estetiche della vocalità nel teatro di Jerzy Grotowski, Living Theatre e Peter Brook* (Bulzoni, 2018), esplorazione delle potenzialità drammaturgiche della voce nel teatro secondo-novecentesco. Ha affiancato i gruppi teatrali della nuova scena italiana degli Anni Zero curando il primo volume di *Iperscene* (Editoria & Spettacolo, 2007) e *Aksè. Vocabolario per una comunità teatrale* (L'arboreto edizioni, 2012). Fa parte del comitato di redazione di «Sciami Ricerche» ed è membro del Gruppo Acusma, collettivo di studiosi e artisti la cui ricerca è incentrata sulle drammaturgie sonore nel teatro e nel video. Oltre ad essere autore di diversi saggi su riviste accademiche, ha collaborato con numerose testate, tra le quali la «Repubblica XL», «Rockstar», «Frequency», «Alfabeta», «Epolis».

**Enrico Pitozzi**, insegna presso l'Università di Bologna. Ha insegnato nelle università di Venezia (IUAV), Padova, Montréal, Parigi, Valencia e Francoforte. È stato *senior researcher* del progetto ERC Starting Grant «INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)» diretto da Annalisa Sacchi. È membro di diversi progetti di ricerca internazionali. È membro del «MeLa research lab» dell'Università Iuav di Venezia, del «Sensory Studies» della Concordia University (Canada). Tra le pubblicazioni recenti ricordiamo *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Quodlibet, Macerata 2017; *Teatri del suono*, numero monografico della rivista «Culture Teatrali», n. 27, annuario 2018; con I. Choinière and A. Davidson, *Through the Prism of the Senses. Mediation and New Realities of the Body in Contemporary Performance. Technology, Cognition and Emergent Research-Creation Methodologies*, Intellect Books, Bristol 2019.

**Carlo Serra**, insegna Teoria delle Arti, delle Immagini e del Suono ed Estetica dei Media presso il Dipartimento Studi Umanistici dell'Università della Calabria. Il campo della sue ricerche ruota attorno alla fenomenologia del suono, a cui ha dedicato molti saggi, e alcune monografie, fra cui *Musica Corpo Espressione* (Quodlibet, 2008), *La voce e lo spazio* (Il Saggiatore, 2011), e *Come suono di natura. Metafisica della melodia nella Prima Sinfonia di Mahler* (Galaad, 2020).

**Carla Tatò**, debutta come attrice nel 1967 nel *l'Amleto o le conseguenze della piet  filiale* di Carmelo Bene. Nel 1970 fonda con Dacia Maraini il Teatro di quartiere a Centocelle e nel 1971 il Teatro di strada con Gian Maria Volont , Flavio Bucci, Antonio Salines, Magda Mercatali e Armenia Balducci. Nel 1973 partecipa all'*Historie du soldat* di Stravinskij con la regia di Carlo Quartucci, con cui inizia l'esperienza itinerante di *Camion*. Nel 1982 con Quartucci, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Germano Celant, Roberto Lerici e Rudy Fuchs fonda il progetto *Zattera di Babele* che si prefigge come obiettivo il superamento della separazione fra le varie forme artistiche, per cui ne vengono a far parte artisti di teatro e di cinema, musicisti, poeti, pittori, ecc. Nascono cos  gli spettacoli, portati in giro per l'Europa: *Didone, Comédie Italienne, Penthesilea, Canzone per Penthesilea* (1983) e *Rosenfest Fragment XXX* (Berlino 1884) e altri. Nel 1986, con Carlo Quartucci promuove il festival permanente *Le giornate delle arti* a Erice in Sicilia. Realizza come attrice gli spettacoli: *Primo Amore, La favola del figlio cambiato* e *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello (1989), *Tamerlano il Grande di Christopher Marlowe* (1991), *Medea* (1998), *Abitare Beckett* (1998). Con la collaborazione di artisti e varie associazioni culturali, dal 2001 al 2007, Carla Tat  e Carlo Quartucci promuovono un impegnativo progetto a livello europeo, mentre a Roma fondano il *Teatr'Arteria*.

**Daniela Tortora**,   titolare della cattedra di storia ed estetica della musica presso il Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli. Ha al suo attivo studi e ricerche sull'opera del primo Ottocento (*Drammaturgia del Rossini serio*, Torre d'Orfeo, 1996; *Bianca e Falliero o Il consiglio dei Tre*, Fondazione Rossini, 2005), sulla drammaturgia musicale del Novecento e sulle neoavanguardie italiane del secondo dopoguerra (*Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia*, LIM, 1990), sui sodalizi artistici degli anni Sessanta (*Collage 1961. Un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, Gangemi, 2005) e degli anni Quaranta (*Danza pittura musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni quaranta Dallapiccola Milloss Petrassi*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009). Dirige la collana di studi musicologici "I discorsi della musica" per la casa editrice Aracne di Roma.

**Valentina Valentini**, docente di Alta Qualifica, Dipartimento di Pianificazione, Design e Tecnologie dell'Architettura, Sapienza – Universit  di Roma. Ha dedicato vari studi storici e teorici al teatro del Novecento e del Nuovo Millennio, fra cui: *Teatro contemporaneo 1989-2019* (Carocci, 2020),

*Nuovo teatro Made in Italy* (Bulzoni 2015, Routledge 2018) con il relativo sito web <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com>, *Drammaturgie sonore* (Bulzoni, 2012), *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento* (B. Mondadori, 2007, Performance Research Books, 2014). Delle interferenze fra teatro e nuovi media tratta *Teatro in immagine* (Bulzoni, 1987) e delle arti elettroniche *Le pratiche del video, Le storie del video* (Bulzoni, 2003). Pubblica su riviste nazionali e internazionali («Performance Research», «PAJ», «Biblioteca Teatrale», «Arabeschi»). È responsabile del network [www.sciami.com](http://www.sciami.com).

**Andrea Vecchia**, si laurea in Discipline dello Spettacolo presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università agli Studi di Trieste. Consegue presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Roma Sapienza il dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo con una tesi sui dispositivi della commozione nel *Teatro della Morte* di Tadeusz Kantor. Si occupa di questioni di estetica del teatro, interessandosi in particolare alle dinamiche antropologiche e psicoanalitiche sottese all'immaginario contemporaneo. È tra i membri del comitato redazionale della rivista «Sciami|Ricerche», webzine semestrale di Teatro, Video e Suono diretta da Valentina Valentini.

**Daniele Vergni**, attualmente dottorando in Spettacolo presso Sapienza Università di Roma con il progetto di ricerca *Performance Art in Italia 1967-1982*. Si è occupato di Nuovo Teatro Musicale in Italia (*Nuovo Teatro Musicale in Italia 1961-1970*, Bulzoni 2019), dell'immagine acustica (sonorità e vocalità) della scena teatrale secondo novecentesca e delle interazioni tra suono e visione nelle installazioni multimedia. È redattore della rivista «Sciami|Ricerche», membro del Gruppo Acusma e dell'équipe di ricerca di Nuovo Teatro Made in Italy, diretti da Valentina Valentini. Ha collaborato con «Alfabeta2» e attualmente con «Artribune».

**Ida Alessandra Vinella**, attrice, autrice, formatrice e docente di lettere, laureata in Lettere con una specializzazione in Teatro al Dams di Roma Tre in cui affronta il tema della vocalità con una tesi sperimentale dal titolo *Una cosa chiamata voce – Tre esempi dalla scena contemporanea: Chiara Guidi, Ermanna Montanari, Francesca della Monica*. Nel 2015 consegue il diploma di Tecnico del suono. Ha collaborato con Societas Raffaello Sanzio, Motus, Le vie del Fool, I Nuovi Scalzi. Dal 2012 fa parte del Gruppo Acusma che, diretto da Valentina Valentini, indaga l'ambito delle drammaturgie sonore curando

---

pubblicazioni di articoli, interviste, approfondimenti e trasmissioni radiofoniche in collaborazione con Radio3 (*Dimore delle voci* 2015; *Dimore dei suoni* 2016; *Le stagioni del nuovo teatro*, 2017). Ha scritto per alcune riviste on line tra cui Alfabeta, Artribune e il blog di Repubblica “Che Teatro Fa”.

## Indice dei nomi, degli spettacoli, delle composizioni musicali<sup>1</sup>

- A day in the country* (C), 149  
Acca, Fabio 212  
*Agamennone*, 10, 287, 288, 292  
Albanese, Angela 240  
Albert, Giacomo 247  
Alberti, Leon Battista 93  
*Alcina*, 60  
*Alcuni giorni sono migliori di altri*, 212-4  
Alexander, Ross 322  
Alexiou, Margaret 230  
Alighieri, Dante 56, 58, 77  
*Alla nazione*, 88  
Alovisi, Ezio 332  
Amara, Lucia 211-2, 214, 244  
Amman, Johann Konrad 158  
Amodio, Amedeo 350-1, 353  
Anderson, Laurie 236  
Angeli, Diego 321  
Angiolini, Ambra 85  
Antigone, 249  
*Antuni* (C), 291  
Anzieu, Didier 155  
Anzilotti, Julia Ann 42, 45  
*Apollon Musagète*, 351  
Apuleio, 53  
Argentieri, Andrea 90  
Arias Porrás, Bernardo 218  
Aristarco, 192  
Aristotele, 158, 187, 199  
Armstrong, Carl 234  
Arnal, Luc H 242, 245  
Arpaia, Maria 240  
Arrighetti, Graziano 198  
Artaud, Antonin 29, 33, 45, 53, 57, 212, 239, 262  
Artioli, Umberto 321  
Atzeri, Corrado 352  
*Avalanche*, 118-20, 126-9, 136  
Audouze, Jean 258-9  
*Augusto*, 118  
Aung San, Suu Kyi 59  
Bach, Johann Sebastian 142, 339  
Bachelard, Gaston 246  
Bacon, Francis 216  
Bacone, Francesco 99  
Baldini, Massimo 299  
Baliani, Mirto 77, 79, 83-4  
Bambi, Matteo 212  
Baratti, Nina 182  
Barbalonga, Franco 350  
Barker, Andrew 186  
Barthes, Roland 155, 339  
Bartolucci, Giuseppe 239, 250, 254  
Basinski, William 135  
Baum, Lyman Frank 63, 66, 74  
Becher, Iris 218  
Beckett, Samuel 31-2, 45, 48-9  
Beerbohm Tree, Herbert 320  
Beethoven, Ludwig Van 142, 144  
Bel, Jérôme 124

<sup>1</sup> Queste ultime sono indicate con (C).

Belmondo, Stefania 122-3, 130  
 Belyj, Andrej 49  
 Bemoccoli, Vera 40  
 Bene, Carmelo 9, 23, 75, 248, 267, 271  
 Benjamin, Walter 13  
 Berberian, Cathy 126, 331  
 Berenice, 352  
 Bergren, Annlt 199  
 Berio, Luciano 142, 233-4, 267, 330  
 Berkley, Thomas 317  
 Berlusconi, Silvio 89, 91  
 Bernardini, Nicola 152  
 Bernart, Roger 85, 88, 91  
 Bertolin, Reyes 195  
 Bertozzi, Simona 124  
*BEST REGARDS*, 118-9, 131-3, 136  
 Beuys, Joseph 54  
 Bianchi, Mario 49  
 Biondi, Lidia 332  
 Blue Adkins, Adele Laurie 122, 126  
 Boetti, Alighiero 40, 42  
 Bologna, Corrado 114, 265  
 Bonalumi, Agostino 350-1  
 Bonazzi, Matteo 221  
 Boncompagni, Gianni 85  
 Borchmeyer, Florian 217-8  
 Bortolotti, Mauro 340  
 Borutti, Silvia 232  
 Bory, Aurélien 125  
 Boulez, Pierre 142, 147  
 Böwe, Jule 218  
 Bowie, David 88, 90  
 Bowie, Ewen L. 199  
 Boyd, Cathie 234  
 Bragagna, Franco 122-3  
 Branchi, Walter 350-1, 357  
 Braxton, Anthony 150  
 Brecht, Bertolt 240, 333  
 Brighetti, Matteo 75  
 Britten, Benjamin 330  
 Broch Hermann, 291, 292  
 Brook, Peter 122, 303  
 Brooks, David 206, 210  
 Brown, Joe E. 322  
 Brown, Sheila 322  
 Brown, Trisha 117, 150, 152  
 Bruno, Giordano 58, 60  
 Bryant, Alan 141  
 Bucci, Flavia 33  
*Buchettino*, 22  
 Bunn, Alfred 319  
 Buren, Daniel 147  
 Buscaglione, Fred 85, 88, 130  
 Busi, Giulio 259, 264  
 Bussotti, Sylvano 267, 332  
 Butcher, Rosemary 124  
 Buzzi, Giovanna 48, 49  
 Cage, John 99, 117, 145-6, 148, 150,  
 152-3, 267, 313, 331  
 Cagney, James 322  
 Calchi Novati, Gabriella 217  
 Calenda, Antonio 315, 329  
 Caleo, Ilenia 271  
 Calvaresi, Claudia 49  
 Calzecchi Onesti, Rosa 192-4, 196  
 Camilletti, Luca 212  
 Campo, Cristina 57, 60  
*Canti del capricorno (C)*, 337  
 Capdevielle, Jonathan 205-7, 209-11  
 Capecchi, Elisa 252  
 Caputo, Simone 335  
 Carboni, Massimo 226  
 Cardew, Cornelius 267  
 Cardini, Giancarlo 48  
 Carey, Elizabeth 317  
 Carlà, Mario 42  
*Carne trita*, 242, 252-4  
 Carrière, Jean-Claude 258-9  
 Casale, Manola 45, 48  
 Casarotto, Roberto 132  
 Cassé, Michel 258-9  
 Cassola, Filippo 186

Castello, Carlo 118, 252-4  
 Castellucci, Claudia 20, 117, 124, 217, 276-8  
 Castellucci, Romeo 216-9, 276  
 Caterina da Siena, 59  
*Cattura del soffio*, 279  
 Causa, Chiara 217  
 Cauteruccio, Giancarlo 49  
 Cavalcoli, Marco 10, 67-8, 88, 91  
 Cavanaugh, Hobart 322  
 Cavarero, Adriana 10, 53, 56, 119, 191, 230, 311  
 Čechov, Anton 45  
 Cerri, Giovanni 239  
 Cerri, Laura 63  
 Charles-Edmond-Henri Coussemaker, 267  
 Charnock, Nigel 124, 132-3, 137-8  
 Chess, Simone 314-5  
 Chien, T'ien 352, 354-5  
 Childs, Lucinda 117, 125  
 Chimenti, Carlo 49  
 Chirassi Colombo, Ilenia 301  
 Chiricò, Donata 11, 159, 171, 235, 254  
 Chomsky, Noam 53  
 Christiansen, Henning 13  
 Chuma, Yoshiko 150  
 Cipollone, Giada 271  
 Claude-Samuel, Lévine 258  
 Clemente, Luigi Francesco 201, 205, 243  
*Coefere*, 307  
 Cogan, Robert 236  
 Cohen, Beth 193  
 Colazzo, Salvatore 332  
 Colimberti, Antonello 242  
 Colli, Giorgio 260  
 Colomba, Sergio 215  
 Coltrane, John 147  
*Com'è*, 48  
 Condillac, Etienne Bonnot de 157  
 Connor, Steven 186, 202-3, 211  
 Conti, Alessandro 33  
 Conti, Claudio 332  
 Conti, Massimo 212  
 Cooper, Dennis 204-6, 208, 211  
 Copeau, Jacques 321  
 Corll, Dean 206  
 Corradini, Rita 42  
 Costa, Silvia 217-8  
 Costello, Elvis 330  
 Cotten, Elizabeth, 22  
 Cremonese, Adriano 338  
 Crippa, Sabina 301-2  
*Crollo nervoso*, 42  
 Crosland, Alan 323  
 Cueva, Edmund P. 195  
 Cunningham, Merce 117  
 Curran, Alvin 10, 139-41, 144, 146, 149, 153, 350-1, 357  
 Cusano, Nicola 60  
 Cynewulf, 355  
 D'Agostin, Marco 10, 117-25  
 D'Amburgo, Marion 10, 33, 40-5, 48-9  
 D'Amico, Flavia Dalila 125, 254  
 D'Angelo, Paolo 198  
 D'Onofrio, Svevo 261  
 Dashow, James 341  
 Dattilo, Emanuele 31  
 Davies, Richard 248  
 Davila, Nicolás Gomez 60  
 Davis, William 126  
 De Benedictis, Angela Ida 234  
 de Berardinis, Leo 242, 248-52, 267, 271, 283  
 de Certeau, Michel 223, 230, 232, 235, 243-4, 254  
 de Fontenay, Elisabeth 258  
 De Marinis, Marco 262  
 De Mario, Anna 211-2, 214  
 De Martino, Ernesto 47  
 De Mauro, Tullio 299  
*Dear N. (C)*, 132



Degott, Pierre 318  
 Deleuze, Gilles 226  
 DeLillo, Don 32, 34-5  
 Della Monica, Francesca 10  
 Derai, Simone 287-300, 302-3, 305, 307-10, 312  
 Derrida, Jacques 262  
 Destrée, Pierre 187, 194  
 Di Ciaccia, Antonio 201  
 Di Giammarco, Rodolfo 90  
 Di Matteo, Piersandra 10, 117-8, 211, 214, 217-8, 242-3, 254, 271  
 di Prampero, Pietro Enrico 164  
 Di Scipio, Agostino 223, 225-6  
 Dichy, Albert 215  
 Dickinson, William 323  
 Dieterle, William 322  
*Dis-Hero Equals* (C), 233  
*Discorso Grigio*, 85-9, 94  
*Do Nothing Until (A Quiet Sense Of Truth Is Established)* (C), 236  
 Döblin, Alfred 45  
 Doherty, Lillian Eileen 193  
 Dolar, Mladen 119, 191, 201-2, 221-2, 224, 230, 234, 242-3, 254  
*Don Chisciotte*, 271  
 Dondoli, Laura 217  
*Dorothy, concerto per OZ*, 73-4, 85  
 Dorth, Bernard 215  
 Dover Wilson, John 317  
 Duffin, Ross W. 314-5  
 Dumèzil, Georges 261  
 Durante, Marcello 261  
  
 Eaton, John 341  
 Einstein, Albert 99  
 Ekman, Paul 87  
*Eliogabalo*, 151  
 Eliot, Thomas 120  
 Elizalde, Ixiar Rozas 118  
 Eschilo, 194, 287, 292, 296, 300, 302-3  
 Escot, Pozzi 236  
*Esercizi*, 334, 336  
 Esposito, Roberto 225  
 Evangelista, Franco 357  
*Everything is ok*, 118-9, 126-7, 132  
*Eumenidi*, 288, 307  
 Euripide, 58  
 Eysoldt, Gertrud 325  
  
 Fabiano, Emanuele 182  
 Fadini, Edoardo, 14, 271  
 Faoro, Angelo 152  
 Fazi, Riccardo 139, 254  
 Fazio, Mara 321  
*fedeli d'Amore*, 58-60  
 Federico Guglielmo IV, 319  
 Feld, Steven 174, 181-2  
 Fenollosa, Ernest 99  
 Fernandez, Laure 205-6, 210  
 Ferrante, Elena 69, 71  
 Ferrero, Mario 330  
 Filocamo, Sebastiano 288  
 Finkelberg, Margalit 195  
 Finter, Helga 119-20, 302, 304  
*First Love*, 118-9, 122, 126, 130, 136  
 Fiume, Orazio 351  
 Flaming, Victor 66, 73  
 Flinker, Adeen 242  
 Florenskij, Pavel 99  
 Flusser, Vilem 161  
 Fontana, Luca 316-7  
 Fornari, Giuseppe 60  
 Forti, Simone 117  
 Foucault, Michel 282  
*Four Organs* (C), 147  
 Fox, Alga 41, 43  
 Franzini, Elio 198  
 Frazer, James 245  
 Frétard, Dominique 124  
 Freud, Sigmund 155, 190  
 Frimat, François 123-4

Fruttero, Carlo 49  
 Fuller, Loie 125  
 Fusco, Massimiliano 90  
 Fussi, Franco 263, 265, 272

Gadda, Carlo Emilio 41  
 Gaga, Lady 127  
 Galás, Diamanda 10, 126, 223, 226-32,  
 235-7  
 Gallagher-Ross, Anna 209  
 Garrick, David 319  
 Gatto, Renato 125  
 Gaumont, Leon 323  
 Gazzelloni, Severino 340  
 Gelmetti, Gianluigi 332, 350-1  
 Genet, Jean 29, 40, 44-5, 211, 214-5  
*Genet a Tangeri*, 45  
 Genna, Giuseppe 34  
 Gentzler, Edwin 319  
 Gert, Veleska 325  
 Geschwind, Norman 171  
 Gesualdo, Carlo 339  
 Gianni, Stefania 331  
 Giannotti, Stefano 252  
 Gibbons, Scott 217-8  
 Gibson, Ross 118, 201  
 Gill, Christopher 199  
 Gillespie, Stuart 315  
 Ginsberg, Allen 120, 245  
*Giorni felici*, 34, 49  
 Giraud, Anne-Lise 242  
*Giudizio Possibilità Essere*, 218-21  
 Glass, Philip 147  
*Glückliche Hand*, 356  
 Godder, Yasmeeen 124  
*Gola*, 28  
 Goldman, Jonathan 247  
 Gomery, Douglas J. 323  
 Gordon, David 117  
 Görgemanns, Herwig 198  
 Gorgia, 187

Gozzi, Luigi 125  
 Granville-Barker, Harley 330  
 Grazioli, Cristina 246, 254, 321  
 Greco, Emio 124  
 Greie, Antye 10, 226-7, 231-5  
 Grifi, Alberto 248  
 Griffith, Catherine 206  
 Grotowski, Jerzy 76, 122  
 Guaccero, Domenico 10, 331-340, 342-  
 357  
 Gualtieri, Mariangela 257, 268, 270,  
 279, 280-2  
 Guattari, Félix 226  
 Guerrieri, Gerardo 330  
 Guidi, Chiara 10, 217, 257, 268-9, 276-  
 8, 282, 285  
 Guidorizzi, Giulio 263  
 Guneratne, Anthony R. 321  
 Gysin, Brion 216

Hadot, Pierre 282  
 Halliwell, Stephen 186  
 Händel, Georg Friedrich 319  
 Hans, Françoise 9  
 Harlan, Otis 373  
 Havilland, Olivia de 322  
 Hay, Alex 125  
 Hay, Deborah 117  
 Heller-Roazen, Daniel 219  
 Henderson, Diana 321  
 Herbert, Hugh 322  
*Him*, 67-8, 76, 78, 80-1, 85-7, 94  
 Hirayama, Michiko 331, 336-341, 348,  
 350-1, 357  
 Hölderlin, Friedrich 46, 217-9  
 Holm-Hudson, Kevin 223  
 Holst-Warhaft, Gail 230  
 Houstoun, Wendy 124  
 Hubbard, Preston J. 323  
 Huguet, Rosabel 217-8  
 Hulewicz, Witold 257

- Hume, David 99  
 Hunter, Ian 322  
 Hunzinger, Christine 187, 190  
 Hutchinson, Ron 323  
*Hyperion. Briefe eines Terroristen*, 217
- I AM THAT I AM*, 211-6, 221  
*I Apologize*, 204  
*I cenci/Spettacolo*, 212  
*Il lavoro teatrale, ovvero La separazione e altre scene*, 17  
*In una notte di bufera*, 351  
*Incontro a 3*, 333  
 Insana, Jolanda 51  
*Io mento*, 212  
*Io sono qui*, 33  
 Ioli, Roberta 11, 188, 193, 196, 246, 296, 300  
 Iragaray Luce 9  
 Isidori, Marco 43-4
- Jenkins, Margaret 152  
*Jerk*, 205-7, 210-1, 221  
 Jerman-Ivens, Freya 228-9  
 Jeronimidis, Anna 232  
 Jonas, Joan 150, 152  
 Jorjens, Jack J. 322  
 Jory, Victor 322-3  
 Juan de la Cruz, 344, 349  
 Jung, Carl Gustav 53  
 Juno, Andrea 227, 229-31
- Kafka, Franz 31-2, 36  
 Kandinskij, Wassilji 99  
 Kaprow, Allan 117  
 Kean, Charles 320  
 Kelly, Mike 204  
 Kerchever Chambers, Edmund 317  
 Kleinschmidt, Andreas 242
- Klonowski, Eva 28  
 Komitas, Vardapet 291  
 Korngold, Erich Wolfgang 323-7, 330  
 Kotrba, Radim 242  
 Kott, Jean 329  
 Kounellis, Jannis 17  
 Krapp, Peter 232  
*Kriminal Tango*, 85  
 Kristeva, Julia 304
- La donna stanca incontra il sole*, 40  
*La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*, 248, 252, 271, 316-7, 319, 326  
 La Monica, Maximilian 249, 310  
 La Monte, Young 117, 147  
 LaBelle, Brandon 227  
 Lacan, Jacques 201, 214, 221, 308, 311  
 Lagani, Chiara 10, 63, 74, 79, 84  
 Laerzio, Diogene 263  
 Lamb, Mary Ellen 315  
 Lampe, John Frederick 319  
 Lane, Dury 319  
 Lanza, Diego 190  
 Lapogue, Gilles 9  
 Lardi, Ursina 218  
*Last Concert Polaroid*, 43  
 Latini, Roberto 254  
 Lawrence, Jennifer 126  
 Ledbetter, Grace M. 198  
 Leeuwen, Theo Van 201  
 Legouvé, Ernest 274  
 Lehmann, Hans-Thies 303  
 Lemaitre, Georges 258  
 Lenneberg, Eric Heinz 165, 167  
 Lericci, Roberto 17  
 Leroi-Gourhan, André 162  
 Leroy, Xavier 124  
 Lesage, Marie-Christine 205  
*Lettere dalla notte*, 28  
 Leveridge, Richard 319

Levi, Primo 90-1  
 Lewis, John 150  
 Liberovici, Sergio 17  
 Lieberman, Philip 160  
 Lingle, Susan 242  
*Lingua Imperii*, 291, 293, 298-9, 305, 309-10  
*Locus Solus*, 151  
 Lombardi, Sergio 40-3, 45, 48  
 Lombardi Vallauri, Stefano 223-4, 336, 345  
 Lombardo, Agostino 313  
 Longo, Oddone 190  
 Loraux, Nicole 298  
 Louise, Anita 322  
 Lubitsch, Ernst 316  
 Luciano di Samosata, 187  
 Ludovici, Eleonora 357  
 Lumini, Daisy 350, 353  
*Lus*, 60  
 Luxemburg, Rosa 59

Macchi, Egisto 332, 340  
 Macpherson, Ben 217  
 Maderna, Bruno 330  
 Mahaler, Gustav 175, 177, 180-1, 290, 296, 309-10  
 Maine de Biran, Marie-François-Pierre 156-9  
 Majakovskij, Vladimir Vladimirovič 58  
 Malina, Judith 240-1  
 Mancia, Mauro 168  
 Manicini, Leonardo 274  
 Mangiameli, Gaetano 182  
 Mango, Lorenzo 240  
 Manzella, Gianni 251, 271  
 Marchi, Valeria 289, 292  
*Maremma Amara* (C), 126  
 Margiotta, Salvatore 240  
 Mariani, Laura 273  
 Marinelli, Carlo 340

Marini, Giovanna 127  
 Martin, Tabea 124  
 Martinelli, Marco 58-9, 92, 268  
 Martinez, Javier 195  
 Martinuz, Mauro 289, 292-4, 298-9, 312  
 Masini, Mario 248  
 Maspero, Henri 264  
 Marzocchi, Simone 58  
 Mastrangeli, Vincenzo 203  
 Mastropietro, Alessandro 332, 335-6  
 Mazza, Francesca 79, 83-7  
 Mazzoldi, Sabina 288, 297, 302, 306  
 Mazzoni, Marco 212  
 McHugh, Frank 322  
 Meckbach, Eva 217  
*Medeamaterial*, 48  
*Meditation* (C), 145  
 Melchiori, Giorgio 315, 329  
 Melchiorre, Ennio 352  
 Mendelssohn, Felix 319-26, 330  
 Mendini, Alessandro 42  
 Menegoni, Marco 292-4, 297  
 Menni, Fiorenza 70  
 Merleau-Pony, Maurice 183  
*Messa da Requiem* (C), 250  
 Messter, Osakr T. 323  
 Miller, Jacques-Alain 221  
 Mitchell, Grant 322  
 Mnouchkine, Ariane 303  
 Molé, Franco 250  
 Monacchi, David 258  
 Monaco, Gina 212  
 Monopoli, Giuseppe 332, 346  
 Montanari, Ermanna 10, 54, 59, 91-2, 257, 268-9, 273-5, 282, 284  
 Montanaro, Giancarlo 350  
 Monteverdi, Claudio 142  
 Morandi, Gianni 249  
 Moretti, Alessandra 252  
 Morris, Robert 117, 147  
 Morse, Meredith 118  
 Mosé di Corene, 304

- Movsisyan, Gayané 288, 291-2, 300-1,  
 303-5, 308, 310, 312  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 141, 341  
 Mugnai, Loretta 45  
 Mugnai, Rolando 45, 48  
 Muir, Jean 322  
 Müller, Heiner 48  
 Mumon, 260  
 Murray, Penelope 187  
*Music Circus* (C), 145  
*My Patch* (C), 232
- Nancy, Jean-Luc 10  
 Navone, Paola 42  
*Negativo*, 334  
 Neher, André 299  
*Nel regno profondo. Perché sei qui?*, 277  
 Neri, Marcella 217  
 Nesi, Giulio 212  
*Neue Liebe*, 324, 325  
 Neumann, Hans 325  
 Neumark, Norie 118, 201  
 Nicolai, Roberta 63  
 Nietzsche, Friedrich 194  
 Nijinska, Bronislava 325  
 Nono, Luigi 142, 339  
 Nonnis, Franco 344  
*Not I*, 48  
*Notturmo* (C), 326  
*November Steps*, 351  
*Novità assoluta*, 332  
*Nuovo Incontro a 3*, 333
- O'Malley Stephen, 207  
*O Superman* (C), 236  
*Ödipus der Tyrann*, 217-8  
 Offenbach, Jacques 323  
 Ohanesian Nardin, Giorgia 294, 301, 303  
 Oliva, Lucia 213  
 Oliveros, Pauline 145
- Olson, Paul A. 317  
 Omero 193-4, 239, 261-3  
*Ora il sole osa sorgere e splendere ancora* (C),  
 309  
 Orecchia, Donatella 17  
*Orestea*, 287-90, 292, 300, 303, 305, 307  
 Orgel, Stephen 313-4, 326  
 Ossola, Carlo 339  
 Östlund, Ruben 30  
*Ottantanove*, 75  
 Ottolenghi, Vittoria 353  
*Overture* (C), 319, 324
- Padel, Ruth 263  
 Pagani, Mauro 330  
 Pagano, Fabio 252  
 Palladini, Ettore 321  
 Palmieri, Franco 330  
 Pane, Riccardo 304  
 Pappenheim, Melanie 137  
 Paradiso, Walter 247  
 Parker, Charlie 146  
*Parts of Some Sextets*, 117  
 Pascoli, Giovanni 197  
 Pasolini, Pier Paolo 44, 239-40, 242, 248  
 Patrucco, Alessandra 252  
 Patterson, Annabelle 315  
*Pentalfa*, 344  
 Peragallo, Perla 242, 248-52, 254-7,  
 267-8, 270-1, 273, 282-3  
 Perceau, Sylvie 196  
 Perin, Raffaele 48  
 Perlini, Memé 151  
 Petazzi, Paolo 342  
 Petrassi, Goffredo 337, 349  
 Petri, Irene 217  
 Petruzzello, Mauro 10, 121-2, 240-1, 254  
 Phelps, Samuel 320  
 Phetteplace, Jon 141  
 Piana, Giovanni 174-5, 179, 265  
 Pietrosanti, Susanna 287

Pinckney, Darryl 234  
 Pindaro, 190  
 Pinker, Steve 167  
 Pirro, 20  
 Pitozzi, Enrico 11, 251, 254, 271  
 Pizzaleo, Luigi 139  
 Platone, 60, 99, 107  
 Platte, Nathan 324-7  
 Plutarco, 64, 194, 263  
 Poeppel, David 242  
 Poli, Lucia 90  
 Poli, Paolo 88, 90-1  
 Porete, Margerita 57  
 Porges, Stephen 81  
 Pound, Ezra 99  
 Powell, Dick 322  
 Pratt, Louise H. 192, 198  
*PRIVATE-birds* (C), 232  
*Psalm 22* (C), 236  
 Pucci, Giuseppe 198  
 Pucci, Piero 189, 192-3, 197-8  
 Pucciani, Oreste 215  
 Puckette, Miller 231  
 Puelma, Mario 198  
*Punto di rottura*, 41  
 Puppa, Daniela 42  
 Purcell, Henry 317-8  
*Pyramus and Thisbe: A Mock-Opera* (C), 319

Quadri, Franco 48, 249  
 Quartucci, Carlo 14, 17

Raggi, Franco 42  
 Ramon, Serge 205  
 Ranieri, Giselda 252  
*Rappresentazione di Santa Uliva*, 321  
*Rappresentazione et Esercizio*, 331, 334-6,  
 342, 345-7, 355  
 Rascel, Renato 47  
 Rasi, Luigi 274

Rayner, Yvonne 117  
 Recalcati, Massimo 308, 311  
 Rehberg, Peter 205, 207  
 Reich, Steve 147-8  
 Reinhardt, Max 10, 313, 316, 320-5,  
 327-8  
 Rendich, Franco 262  
*Requiem*, 79, 83  
 Restuccia, Laura 274  
 Reynolds, Frederick 317  
 Ricci, Mario 151  
 Richardson, Nicholas 187  
 Righi, Marco 125  
*Rigoletto* (C), 249  
 Rilke, Rainer Maria 257  
 Riou, Patrick 205-6  
 Ripellino, Angelo Maria 250-1  
 Riponi, Alfredo 243  
 Rizzo, Cristina 212  
 Rizzuti, Maria 223  
 Robbe-Grillet, Alain 204-5, 210  
 Robinson, Dewey 322  
 Rodighiero, Paolo 252  
 Rolf, Ida Paulina 122  
 Rolland, Romain 282  
 Roman, Grazia 42  
 Romanow, Cora A. 242  
 Ronconi, Cesare 279  
 Rooney, Mickey 322, 325  
 Rosolato, Guy 156, 243-4, 254  
 Rosselli, Amelia 31, 126  
 Rossi, Franco 32-3  
 Rossi, Giulio Saverio 33, 35  
*Rosvita*, 273-4, 284  
*Rot*, 332, 335, 350-1, 353, 355-6  
 Rowley Bishop, Sir Henry 317  
 Russolillo, Irene 252  
 Rzewski, Frederic 141, 357

Sacchi, Annalisa 271  
 Sachs, Nelly 28

- Saga*, 118, 135  
 Saleri, Juray 48  
 Salis, Giuliano 336  
 Salvadores, Gabriele 330  
 Sandrini, Simona 211  
*Santa Rita and the Spiders from Mars*, 88, 90  
 Santi, Piero 342  
 Santoro, Liz 124  
 Sartre, Jean-Paul 214  
 Savori, Luisa 41, 43  
 Scelsi, Giacinto 337-8, 341  
*Scene del potere*, 331, 334-6, 344, 355  
*Scene di periferia*, 18  
 Schacter, Daniel L. 168, 254  
 Schafer, Raymond Murray 78, 114, 242, 244  
 Schlegel, August Wilhelm 319  
 Schmidt, Ernst A. 198  
 Schneeman, Carole 117  
 Schneider, Marius 340  
 Scholem, Gershom 280  
 Schönberg, Arnold 356  
*SCHTYX* (C), 153-4  
 Schubert, Franz 339  
 Schuster, Aaron 202  
 Schwarz, Maurice 240  
 Sciarroni, Alessandro 118, 124  
*Scottish* (C), 324  
 Scotto di Carlo, Nicola 263  
*Se questo è Levi*, 91  
 Sebald, Winfried Georg 33  
 Semale, Libero 346  
 Seneca, 314  
 Seng, Peter J. 315  
 Seppilli, Tullio 301  
*Serge*, 88  
 Sermon, Julie 205, 210  
 Serra, Carlo 11, 221, 230, 265, 326  
 Serra, Filippo 212  
 Severino, Emanuele 287  
 Shakespeare, William 45, 271, 313-5, 317, 319, 324, 329  
*Shallow* (C), 127  
 Shikōh, Dārā 261, 264  
 Shldrick, Margrit 229  
*Siamo asini o pedanti?*, 92  
 Silva, Teresa 120-1, 128-9  
*Sinfonia 1* (C), 175  
*Sir and Lady Macbeth*, 248-9, 251-2, 271, 283  
 Smith, Christopher 319  
 Socrate, 60  
 Sofocle, 218  
*Sogno di una notte di mezz'estate*, 10, 313, 315, 320-1  
 Sommering, Samuel Thomas von 159  
*Sono l'anticristo* (C), 231  
 Sontag, Susan 298  
 Spagnoletti, Luca 152  
 Spångberg, Mårten 213  
 Speciale, Fabrizio 261  
 Spinoza, Baruch 99  
 Spitzer, Leo 155  
 Stanley, Williams 317  
 Stare, Demidike 33  
 Steiner, Rudolf 166  
 Stockhausen, Karlheinz 142, 147  
*Storia di un'amizizia*, 70  
 Stravinskij, Igor 351  
 Strauss, Johann 323  
 Stroh, Wilfried 198  
 Styau, John L. 320  
 Susanetti, Davide 192, 263  
  
 Talete di Mileto, 263  
 Tani, Gino 353  
*Tarzan*, 151  
 Tatò, Carla 10, 17  
 Tavener, John 291-2  
 Tazzi, Pierluigi 41-3  
 Teasdale, Verree 322  
 Teichroeb, Lisa J. 242  
 Teitelbaum, Richard 141, 357

- T. E. L., 86-8, 92, 94  
 Tessitore, Floriana 331  
*The Brig*, 249  
*The Comick Masque of Pyramus and Thisbe*  
 (C), 319  
*The Fairy Queen*, 317-8  
*The Four Seasons Restaurant*, 217-8  
*The litanies of Satan* (C), 227-8  
*The Mad Merry Pranks of Robin Goodfellow*  
 (C), 315  
*The sound pool*, 139  
*The Ventriloquists Convention*, 211  
 Theilade, Nina 322  
 Theodor, Luke 227  
 Thomaidis, Konstantinos 217  
 Thomson, J. A. L. 261  
 Tieck, Ludwick 317, 319  
 Tiezzi, Federico 40-3, 45, 48  
 Tilmann, Christina 219  
*To be or not to be Roger Bernat*, 85, 86  
 Tomatis, Alfred 163, 166-70, 261, 263,  
 265  
 Tonietto, Monica 289  
 Tortora, Daniela 10, 223, 226, 332, 335,  
 337, 339-40  
 Toru, Takemitsu 351  
 Townsend, Chris 248  
 Treacher, Arthur 322  
 Trevenzuoli, Annapaola 293  
*Tristan und Isolde*, 173  
*Tu dici?*, 212  
 Tummolini, Stefano 207  
 Tyler, Anne 101
- Uovo di bocca*, 276, 285
- Valcarenghi, Marina 60  
 Valente, Cristina 239  
 Valente, Erasmo 353-4  
 Valentine Tobias, Philip 159, 171
- Valentini, Valentina 10, 120, 139, 239,  
 246, 253, 296, 298  
 Valentino, Mimma 240, 290  
 Valhalla, Vale 227, 229-31  
 Van, Theo 118  
 Van Eeckhout, Philippe 167  
 Vanhee, Sarah 245  
 Vannucci, Valeria 254  
 Varèse, Edgar 267  
*Variations on a Scene*, 150  
*Variazioni 1* (C), 344  
*Variazioni 2* (C), 344  
 Varopoulou, Helene 303  
 Vassalli, Angelo 271  
 Vauclair, Sylvie 258  
 Vecchia, Andrea 10, 254  
*Vehicle*, 125  
 Veicsteinas, Arsenio 164  
 Velez, Antonio 275  
 Vercesi, Patrizia 287  
 Verdenius, Willem Jacob 198  
 Verdi, Giuseppe 249-50  
 Vere, Elizabeth 317  
 Vergni, Daniele 10, 254, 268  
 Verità, Toni 49  
 Vernant, Jean-Pierre 189  
 Vernon, Elizabeth 317  
 Vespa, Luca 41, 43  
 Vestris, Madame Lucia Elizabeth 319  
 Vienne, Gisèle 204-6, 209-11  
 Vienne Pollak, Dorethea 205  
 Villmoare, Brian 160  
 Vinardi, Lucia 332, 350  
*Viola*, 117  
 Viola, Bill 246-7  
*Virgilio brucia*, 291-3, 300, 305  
 Visconti, Luchino 127  
 Visone, Daniela 240  
*Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi*, 59  
 Vizzardelli, Silvia 221  
 von Kempelen, Wolfgang 225  
 Vouilloux, Bernard 204



Wagner, Richard 173  
Waine Henley, Elmer 206  
*Watercolor Music* (C), 149  
*We Shall Not Accept Your Quarantine* (C),  
230  
Webern, Anton 339  
Weil, Simone 59-60  
*West*, 79, 83-5  
West, Martin Litchfield 198  
Wilde, Oscar 97  
*Wilde Women With Steak-Knives (The Homicidal  
Love Song For Solo Scream)* (C), 227  
Wilder, Billy 316  
Williams, Gary Jay 318  
Williamson, James 216  
Winkler, Angela 217-8  
Winterson, Peter 211  
Wiseman, Timothy Peter 199  
Witlen, Jaken 218  
Witz, Conrad 274  
Wolf, Virginia 234  
Wolfram, Luise 217  
Worrall, Madeleine 234  
Wriothsley, Henry 317  
Wyman, Megan T. 242  
  
Υἱατὶ, Ὁ Θεὸς? (C), 229, 231  
  
Zaccheo, Tommaso 288  
Zazo, Anna Luisa 329  
Zedda, Maria Paola 245  
Zeller, Hans Rudolf 338  
Zolla, Elémire 99, 264  
Zumthor, Paul 155, 185, 265





Finito di stampare nel mese di settembre 2021  
da Centro Stampa di Meucci Roberto  
Città di Castello (PG)



La distanza che intercorre fra il primo *Drammaturgie sonore* (2012) e questo secondo volume si percepisce dall'ispessimento delle indagini sulla pratica vocale, dalla diversificazione dei casi studio, dall'emergere di proposte metodologiche e dallo stratificarsi di un repertorio di figure vocali che richiedono ulteriore attenzione e scavo. I saggi raccolti, nati attorno al seminario "Il femminile della vocalità" (Roma 2019), mettono in risalto la ricchezza della sperimentazione vocale nel teatro italiano e lo spessore della speculazione teorica che si è sviluppata su questo terreno.

**Valentina Valentini** è docente di Alta Qualifica, Dipartimento di Pianificazione, Design e Tecnologie dell'Architettura, Sapienza – Università di Roma. Ha dedicato vari studi storici e teorici alle interferenze fra teatro e nuovi media, alle arti elettroniche e digitali, al teatro del Novecento e del Nuovo Millennio, fra cui *Teatro contemporaneo 1989-2019* (Carocci, 2020), *Nuovo teatro Made in Italy* (Bulzoni 2015, Routledge 2018), *Drammaturgie sonore* (Bulzoni, 2012), *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento* (B. Mondadori, 2007, Performance Research Books, 2014). Pubblica su riviste nazionali e internazionali come «Performance Research», «PAJ», «Biblioteca Teatrale», «Arabeschi». È responsabile del network [www.sciami.com](http://www.sciami.com).

€ 26,00

ISBN 978-88-6897-239-4



9 788868 972394