

Tre canti.

L'ascolto come pratica drammaturgica nelle performance di Agnese Banti, Diana Lola Posani e Tilia Auser

Riccardo Fazi

Abstract

Agnese Banti, Tilia Auser e Diana Lola Posani: a partire dall'analisi delle performance di queste tre artiste italiane emerse di recente nel panorama nazionale, questo paper si propone innanzitutto di analizzare le modalità attraverso le quali determinate linee di indagine afferenti al campo degli studi sulla voce, dell'ecologia dell'ascolto e della dimensione relazionale e spaziale del suono incontrino la dimensione performativa, così come le conseguenze che questo incontro produce da un punto di vista di creazione di estetiche e di modalità di fruizione e ibridazione di linguaggi. Scopo del paper non è quello di arrivare a tracciare linee di ricerca comuni, ma, nel rispetto delle diversità stilistiche ed estetiche dei singoli percorsi, cercare di comprendere quali forme, modalità narrative, relazionali ed estetiche queste linee di ricerca stiano producendo, in primis attraverso un lavoro di analisi e descrizione delle singole opere ma anche attivando un dialogo con le artiste sulle rispettive metodologie di lavoro, e in particolare sulla questione del ruolo drammaturgico e artistico svolto dalla figura dell'ascolto all'interno delle loro pratiche.

Agnese Banti, Tilia Auser and Diana Lola Posani: starting from an analysis of the performances of these three Italian artists who have recently emerged on the national scene, this paper first of all sets out to analyse the ways in which certain lines of investigation relating to the field of voice studies, ecology of listening and relational and spatial dimension of sound meet the performative dimension, as well as the consequences that this meeting produces from the point of view of the creation of aesthetics and modes of fruition and the hybridisation of languages. The aim of the paper is not to trace common lines of research, but, while respecting the stylistic and aesthetic diversities of the individual paths, to try to understand what figures, narrative, relational and aesthetic modalities these lines of research are producing, first and foremost through an analysis and description of the individual works, but also by activating a dialogue with the artists on their respective working methodologies, and in particular on the question of the dramaturgical and artistic role played by the figure of listening within their practices.

Parole chiave/Key Words

Performance; suono; ascolto; voce; drammaturgia sonora.

Performance; sound; listening; voice; sound dramaturgy.

DOI: 10.54103/conessioni/26510

1. Introduzione

Negli ultimi anni, all'interno delle pratiche di molte/i artiste/i operanti nel settore del teatro e delle arti performative, si è assistito al diffondersi sempre maggiore dell'utilizzo del suono come elemento drammaturgico e come modello interdisciplinare di comprensione, non solo in quanto tema o strumento. In questi percorsi di ricerca la dimensione acustica viene investigata come paradigma e modello al tempo stesso, con l'obiettivo, tra gli altri, di attivare un processo di riposizionamento e reinvenzione dello statuto dell'oggetto performance e del suo rapporto con il soggetto fruitore. Il suono, all'interno di queste pratiche, viene considerato non semplicemente come uno dei mezzi espressivi a disposizione dell'artista, ma come il principale veicolo di trasmissione di informazione, contenuto ed esperienza estetica. Le modalità di relazione con il suono sviluppate da artiste e artisti operanti nel settore delle performing arts a livello europeo stanno disegnando una inedita mappatura di storie, racconti, visioni che vedono nell'elemento sonoro tout court uno dei principali strumenti di creazione e comunicazione.

Questi percorsi artistici vanno disegnando di anno in anno una sorta di archivio effimero di culture e materiali sonori nei confronti del quale risulta oggi necessario attivare un lavoro di individuazione e di analisi; un territorio di spettacoli e performance che si fa sempre più denso e che richiede di sviluppare un approccio critico e teorico che faccia incontrare tradizioni di ricerca specificatamente teatrali con quelle appartenenti al campo dei *Sound Studies*. Una metodologia che in Italia diversi studiosi da alcuni anni hanno iniziato a tracciare (pensiamo agli studi sulla voce che da anni Enrico Pitozzi e Piersandra Di Matteo portano avanti, o a quelli sulle drammaturgie sonore di Valentina Valentini o Caterina Tomeo)¹ e che, soprattutto per ciò che riguarda il rapporto tra suono e drammaturgia, tra dimensione acustica dell'esperienza e fruizione teatrale, richiede sempre più di essere approfondita.

Agnese Banti, Tilia Auser e Diana Lola Posani utilizzano soprattutto la voce come strumento performativo: è la voce che costituisce il luogo di incontro e confronto con gli spettatori e le spettatrici, è attraverso la voce e le sue possibilità espressive, linguistiche ed extralinguistiche, musicali e drammaturgiche, che queste artiste realizzano performance dove lo spazio-tempo condiviso del teatro torna ad essere luogo per rifare il mondo.

Agnese Banti è sound artist e performer vocale. La sua attività artistica gravita intorno alla composizione per lo spazio, la voce corale, gli studi sul paesaggio sonoro, la ricerca attorno al rapporto gesto-suono, i repertori di musica tradizionale e la dimensione collaborati-

va del processo creativo. Tra le sue tecniche vocali c'è il canto armonico, che permette alla voce di far emergere i suoi armonici naturali, dando la possibilità al/alla *practitioner* di scegliere su quali armoniche lavorare, quali emettere e come farle dialogare tra di loro in modo da poter eseguire melodie stratificate.

Diana Lola Posani è sound artist, curatrice indipendente, facilitatrice di Deep Listening ed esperta di tecniche vocali estese²; dopo una formazione nell'alveo delle performing arts (Scuola Conia diretta da Claudia Castellucci) si dedica ad uno studio approfondito della voce e della dimensione sonora che la porta a sviluppare negli ultimi anni diversi soli performativi così come collaborazioni con altre/i artiste/i in quanto drammaturga sonora.

Tilia Auser, ovvero Sara Bertolucci è performer e artista vocale. Dopo la formazione accademica come attrice, si è perfezionata all'Istituto di Ricerca di Arte applicata Societas, sotto la direzione di Chiara Guidi e Claudia Castellucci. Negli ultimi anni si è dedicata ad un accurato percorso di ricerca sulle possibilità espressive della voce in relazione al canto e alla parola drammatica in italiano e in inglese, concentrandosi in particolare sulla relazione tra voce e paesaggio, che l'ha portata a compiere residenze di studio nello Jutland danese e in Svezia.

Ciò che accomuna i percorsi di ricerca di queste artiste, pur all'interno di posture ed estetiche diverse, è il tentativo di rintracciare nell'elemento vocale il campo di azione di forze drammaturgiche, sonore e soggettivanti che invitano all'ascolto e alla visione gli spettatori e le spettatrici. Quello che segue è il racconto del mio incontro con i paesaggi di queste artiste, un incontro che ha prodotto fertili risonanze e generato un confronto con tre figure metodologiche, tre luoghi concettuali di riflessione: quelli di ri-sonanza, di spossessamento e di cura.

2. Ri-sonanza

2.1. *Scream As If Your Organs Were Made of Glass* di Diana Lola Posani

Roma, 14 settembre 2023, cortile interno della Real Academia di Spagna a Roma. Sono le 19, ma fa ancora molto caldo. Assieme al resto del pubblico, un gruppo di circa una cinquantina di persone, entro in silenzio nel chiostro interno, prendiamo posto lungo il perimetro del portico, mentre i suoni della città intorno si fanno sempre più attutiti, fino a scomparire del tutto. Su uno dei lati del chiostro, Diana Lola Posani è seduta a terra, di spalle. Senza che me ne renda conto, nel silenzio attento al quale il luogo stesso predispone, così lontano dalla città rumorosa che lo circonda, così fresco come sanno solo essere certi chiostri, si insi-

nua un suono leggero, un'armonica precisa, particolare, che faccio fatica a riconoscere. Mi chiedo se quel suono esista davvero, se faccia parte della performance o se si tratti di un disturbo esterno; se viene da fuori; se esce da un interno; se è un suono di macchina o naturale. Lentamente il suono si allarga nello spazio, prende corpo riempiendo tutto il cortile con la sua matericità, fino a circondarmi del tutto, a fare del mio stesso corpo cassa di risonanza. Ora, ne faccio parte. Ora, risuono con esso. Faccio fatica a comprendere da dove provenga. Sembra non avere fonte, sembra generarsi direttamente dal movimento delle molecole nello spazio, sembra prodursi nel lobo del mio orecchio. Smetto di chiedermelo, mentre il corpo di fronte a me inizia a muoversi lentamente nello spazio. Il tempo si dilata.

In *Scream As If Your Organs Were Made of Glass*, performance presentata nel 2023 all'interno del Festival Short Theatre a Roma, l'azione scenica è scarna e ruota intorno al semplice gesto del voltarsi, del disvelarsi del corpo, un gesto abitato con cura e delicata lentezza. Nulla sembra accadere, ciò che vede abita una dimensione sospesa e dilatata del tempo, trattenuta e apparentemente immobile. Ciò che potentemente si muove, nello spazio e nel tempo, è invece il suono della voce che con il passare dei minuti acquista sempre più corpo fino a raggiungere quello degli spettatori e delle spettatrici, per arrivare infine a farsi corpo unico risonante. Posani costruisce un'azione performativa interamente a partire dalla produzione di un unico gesto vocalico e dal suo movimento nello spazio in continua espansione, realizzato attraverso l'utilizzo di tecniche vocali derivate dal *Throat Singing* e dal *Growl Metal*⁸. Il graduale incremento dell'intensità del suono, il suo espandersi in maniera centrifuga e omnidirezionale sembra essere costruito apposta per provocare uno stato di trance sia nella performer che in chi ascolta: una trance espansiva, mobile, aperta, in movimento, che ci apre al mondo e ci apre il mondo allo stesso tempo, in fertile dialogo con il non-movimento del corpo, che sembra abitare un'estasi concentrata e immobile. Come afferma l'artista: «Scream è per me un rituale. Il tentativo di accedere ad uno stato energetico che parte dalla paura per accedere ad una dimensione di aggressività rivendicativa e positiva. Da preda della mia stessa voce, ne divento la predatrice» (Posani, 2024, intervista inedita con l'A.).

La voce di Posani è un suono che ci riporta indietro nel tempo, evocando una sorta di età pre-natale e pre-linguistica: un tempo in cui il mondo manifestava la sua presenza attraverso il

suono e la sua vibrazione, riverberata e attutita dal liquido amniotico che ci avvolgeva. Come quelle voci che ci toccavano da lontano, in quel tempo lontano che tutti abbiamo vissuto e che ora possiamo solo immaginare, quando le parole prodotte dagli altri esseri umani al di fuori di noi erano ancora formazioni misteriose, indefinibili sul versante del senso, così la voce di Posani investe tutto il nostro corpo-orecchio come fosse un'apparizione, la fantasmagoria di una presenza che spaventa e conforta allo stesso tempo, esercitando, nel suo dispiegarsi un piacere fatto di pura vibrazione e risonanza. Una vibrazione che, come tutte le vibrazioni vocaliche, parte dallo pneuma, dal soffio vitale che attraversa l'interno del nostro corpo per farlo entrare in risonanza con l'esterno: ma in questo caso, paradossalmente, il gesto produttore di suono non è quello abitualmente associato alla fonazione, ovvero l'espiazione, ma il suo opposto, l'inspirazione. Afferma ancora Posani: «Sono partita da un suono legato al semplice gesto dell'inspirazione. Ascoltandolo, gli ho creato intorno sempre più spazio, fino a renderlo altro, un suono-caverna, profondo e immersivo» (Posani, 2024, intervista inedita con l'A.).

Il suono vocalico parte, dunque, da un gesto in contro-fase, che ha una forma centripeta che trattiene e inghiotte, e che fa risuonare l'aria interna assumendo quella esterna, per poi rimandare l'esito di questo incontro al di fuori, creando una "risonanza" tra la performer e il mondo che gradualmente finisce per investire lo spettatore. Questa continuità sonora che rende permeabile la superficie dello spazio e del tempo posiziona i corpi di chi emette e di chi ascolta al di fuori della dicotomia dentro/fuori, interno/esterno, soggetto/oggetto: il lavoro sulla voce portato avanti da Posani traduce in termini esperienziali la natura continua del nostro essere al mondo, del quale la fonazione, il canto e l'emissione vocale sono una delle manifestazioni più importanti. Una produzione vibratoria acustica ininterrotta che attiva una presa pulsionale in noi che ascoltiamo, mentre si dispiega nello spazio nella sua progressione, creando uno spazio-tempo risuonante che ci avvera nel presente assoluto della presenza condivisa: «La ri-sonanza – afferma il filosofo francese Jean Luc Nancy – è il battito dello spazio-tempo attraverso e intorno a un corpo. Non si tratta solo di una vibrazione che mi raggiunge, ma di un'oscillazione dal mondo a me e da me al mondo, attraverso la quale si avverano entrambi» (Nancy, 2020, p. 16). Questa risonanza dunque è fare-mondo insieme, avverarsi di un incontro nella forma di configurazioni energetiche, di involontario e inevitabile scambio di onde e parti-

celle: il pre-ascolto⁴, l'immersione nella pura percezione acustica è un gesto che non appartiene solo alla performer che produce il suono ma anche ad ognuno dei/delle presenti:

Considero l'ascolto come un atto permeabile, creativo, dove in continuazione avviene un atto di selezione, di avvicinamento, di allontanamento, di zooming e di creazione di fatto. [...] Nell'ascolto tu hai un posizionamento specifico, c'è sempre una soggettività nell'ascoltare. E questo diventa molto interessante nel rapportarsi all'altro, al diverso [...] In quanto ascoltatori siamo sempre automaticamente compositori (Posani, 2023).

Il canto di Posani trasforma in esperienza diretta, questa mutualità reciproca, quella di un sé e di un mondo, che si riscoprono comuni e comunicanti; ed in questa mutualità puramente sonora risiede la possibilità dell'incontro che riesce a farsi carne.

2.2. Vårskrik! (The cattle follow her, for they know her voice) di Tilia Auser

Bologna, 9 febbraio 2024. Siamo completamente immersi nella nebbia, si fa fatica a percepire il proprio vicino o la propria vicina, così come i confini dello spazio. Una nota acuta, improvvisa, rompe l'oscurità e il silenzio. Il riverbero dalla coda lunghissima fa sì che le note che si succedono si sovrappongano l'una all'altra, stratificandosi, un colore dopo l'altro, mentre quello che sembrava un urlo inizia a comporsi in un canto, un canto che a sua volta sembra una chiamata. Il soffio della voce si appoggia sul suono della fonazione creando un tessuto di puro suono continuo. A volte sembra affiorare un linguaggio dalla sintassi sconosciuta, a volte esplodono e si moltiplicano dei singhiozzi. La voce, distante e vicinissima allo stesso tempo produce in maniera naturale e istintiva il piacere di sentire, prima ancora che di ascoltare. La figura di Tilia Auser emerge dal buio e dalla nebbia in cui siamo immersi,, mentre il suo segno sonoro affiora dal silenzio, dal tessuto inaudibile che è sempre lì, che contiene il suono prima ancora che venga prodotto: vibrazione-oceano fatta di continuum temporale, massa acquatica uniforme, che tutto precede, accompagna e segue. Lo spazio si allarga, ne percepisco lo sconfinamento, in tutte le direzioni, in un movimento centrifugo di cui si è perso il centro. Di fronte a questa voce pienamente fantasma, l'ascolto però non diventa inquieto. Il canto sempre più conforta e accarezza, risolve, mentre lentamente la luce affiora e un paesaggio sonoro fatto di vento e uccelli cancella ciò che resta dell'umano.

Vårskrik! (The cattle follow her, for they know her voice) (2024) di Tilia Auser, nome d'arte di Sara Bertolucci, è una performance-concerto per voce e ambiente completamente immersa

nell'oscurità. Il corpo della performer quasi scompare nello spazio immerso nella nebbia, assume a tratti la forma di un'ombra, di una silhouette che si manifesta, in piedi, mentre forse si avvicina, o si allontana. Come nel caso di Posani, anche in *Vårskrik! il suono disegna i contorni dello spazio e arriva a toccarci prima ancora che si riesca a comprenderne l'origine, a individuarne la provenienza*; e anche in questo caso tutto parte dalla voce e dal canto in diretta, con una significativa differenza: Bertolucci utilizza un intervento elettronico per attivare un gesto di riverberazione, che permette al canto di stratificarsi e dilatarsi, disegnando così i confini di uno spazio altro rispetto a quello reale, generando una dimensione percettiva liminale tra musica e linguaggio, tra canto monodico, dilatazione vocale e figure del singhiozzo. La performance nasce a partire da una ricerca etnomusicale svolta dall'artista in Scandinavia, dove lo studio del canto degli alpeggi scandinavi le ha permesso di investigare il rapporto che tradizionalmente si instaura in quei luoghi tra suono e spazio. Il *kulning* è un canto che nasce come richiesta di aiuto:

Sono melodie costruite e stratificate nel tempo utilizzate per trasmettere messaggi e informazioni attraverso lo spazio da parte delle comunità contadine. È un canto basato su una serie di pattern e figure che ritornano ma che permette una dimensione improvvisativa; presenta una scala tipica, chiamata *vallåtsmodus*, una sorta di scala minore sulla quale chi porta la voce improvvisa (Bertolucci, 2024, intervista con l'A.).

Un canto che crea comunità, un canto che addomestica il paesaggio riverberando attraverso di esso, disegnandone i contorni, il *Kulning* è una pratica vocale che mette in campo potentemente le figure dell'ascolto e della risonanza: un codice sonoro condiviso da esseri umani e non, costruito intorno alla forma di un *call and response*⁵ dove al suono emanato da una fonte lontana nello spazio si risponde con un altro suono, componendo così una comunicazione musicale che attraversa le distanze. Ciò che Bertolucci riporta in teatro è proprio questa funzione emergenziale del canto, la figura di un gesto vocale che interviene e modifica il reale attraverso un'azione di risonanza. Risonanza che qui riverbera nella relazione tra suono e spazio e nelle possibilità di agentività che il primo può avere nei confronti della percezione del secondo:

Si tratta di un canto che dialoga ed entra in relazione con un paesaggio specifico. Un canto che produce storie ed emergenze, costruito per certi tipi di paesaggi e certi tipi di riverberazioni.⁶ In questo senso la microfonazione in scena viene in aiuto, non per amplificare ma per riverberare, per disegnare, ricreare uno spazio altro all'interno dello spazio del teatro (Bertolucci, 2024, intervista con l'A.).

Nel trasporre la forma di un canto dialogico nato per spazi aperti e naturali all'interno di uno spazio chiuso e per voce sola, Tilia Auser realizza una performance che, come scrive lei stessa nei suoi appunti, ha la forma di un dialogo con la propria stessa eco. La risonanza qui, attraverso l'ausilio tecnico di effetti analogici, prende la forma esplicita dell'eco e del riverbero, forme di suono che rispondono a (o possono ricreare, in sua assenza) uno spazio e alle sue caratteristiche: la performance lavora sulla dis-percezione dello spazio e del tempo che lo spossessamento caratteristico della voce prodotta dall'eco può produrre così come sulle suggestioni sovranaturali che il canto, trattato elettronicamente in tal senso, produce. Già per Lucrezio la figura dell'eco, prodotta dalle ripercussioni di un suono moltiplicato, gioca un ruolo fondamentale nella definizione di un ambiente sonoro sovranaturale, arrivando a spiegare come spesso le stesse religioni possono emergere come risposta a fenomeni naturali che non riescono ad essere spiegati e le cui origini sono attribuite a forze superiori:

In questi casi, una sola parola, lanciata dalla bocca di chi urla, può risvegliare tutte le orecchie del popolo. E così una voce si disperde in molte voci. [...] Ho visto punti che restituivano anche sei o sette voci per una sola emessa, perché le colline stesse, sbattendo contro le colline, continuavano a riverberare. E chi abita nelle campagne vicine crede che questi luoghi siano i ritrovi dei satiri dai piedi di capra e delle ninfe; e vi racconta che ci sono dei fauni, i cui rumori notturni e i cui divertimenti spesso rompono i silenzi senza voce laggiù [...] Altri prodigi e meraviglie di questo tipo amano raccontare, per evitare che si pensi che abitino in luoghi solitari abbandonati dagli dei. Per questo si vantano di meraviglie nei loro racconti, o per qualche altra ragione sono portati - avidi, come lo sono sempre stati tutti gli uomini, a raccontare favole nelle orecchie. (Lucrezio, vv. 4563-4594)

Le figure del riverbero e dell'eco producono una traccia sonora che non solo amplifica la fonte originaria, ma, come afferma Francis Bonnet in *The Order of Sounds* la sublima, «fino a *derealizzarla*, creando così una traccia sovranaturale» (Bonnet, 2019, p. 25) che separa il suono dalla sua fonte, moltiplicandolo, facendolo durare nel tempo più di quanto dovrebbe; e questa dilatazione rende il suono più tangibile ed etereo allo stesso tempo, confermando la materialità della sua esistenza mentre ne mostra l'irrealtà fantastica, separandolo dalla fonte che lo produce e moltiplicandone l'origine, riempiendo gradualmente lo spazio dell'ascolto. Quella di *Vårskrik!* è una drammaturgia sonora che diventa drammaturgia del paesaggio, sovverte la percezione canonica che si instaura tra pubblico ed evento scenico e mette a tema la dialettica tra vicinanza (della performer e del suo gesto vocale) e lontananza (della voce riverberata). Dal punto di vista di rapporto tra dimensione visiva e sonora infatti, drammaturgica-

mente, mentre il corpo della performer si fa sempre più presente, avvicinandosi sempre di più fisicamente agli spettatori e alle spettatrici, la sua voce invece si proietta in una dimensione che parla di distanze, dalla natura puramente spaziale. La voce da corpo si fa paesaggio, un paesaggio che è pura morfologia, non definito da desideri e da *agency* tipicamente umane, ma che si manifesta nella sua indifferente materialità e dunque diventa pragma, figura attiva che gradualmente e in maniera sempre più intensa avvolge lo spettatore, portandolo in un altrove indistinto, liminale, dissolto, finale. Non è un caso che, alla fine del canto, si viene a creare lo spazio necessario all'affioramento di un delicato ascolto di paesaggio sonoro naturale, frutto di un lavoro di *field recording* realizzato nei luoghi del *Kulning*: ed ecco che lo spazio chiuso del teatro si apre d'improvviso verso il fuori, facendosi orecchio, come dice Rilke dell'anfiteatro greco nei quaderni di Matte: "ein Ohr der Erde", orecchio del mondo, o meglio, orecchio-mondo, dove ciò che si ascolta, non è soltanto ciò che viene recitato sulla scena, ma anche, e più profondamente, come fosse appunto una conchiglia tenuta vicino all'orecchio, un fischio, un soffio, dove si raduna tutto il mondo laggiù, posto al di là dei limiti della scena. E il teatro torna ad essere il luogo dove il mondo produce se stesso.

3. Spossessionamento

Roma, 23 agosto, la mia scrivania. La scena è un quadrato di pvc bianco di circa 12 metri per lato; vista dall'alto e dalla distanza prodotta dalla ripresa⁷, sembra il foglio bianco di un pentagramma, attraversato da linee e punti neri. Agnese Banti è seduta a terra, in fondo, al centro dello spazio. A intervalli regolari canta una nota nel microfono che tiene in mano; con il passare dei minuti le note si stratificano, si sovrappongono, mentre lei inizia a muoversi all'interno della cornice, compiendo i suoi gesti con cura e attenzione. Disegna lo spazio, visivo e sonoro, della performance spostando in continuazione dodici piccoli diffusori e disegnando a terra con i loro cavi neri forme e strutture che si posano sul tappeto bianco. Ogni tanto prende l'unico cavo rosso per produrre i suoni che sentiamo. Ogni tanto si ferma ad ascoltare assieme a noi. Espressioni monofoniche. Pattern vocali. Una melodia appena sussurrata, come di ninna nanna. La sua voce si stacca dal corpo e si dilata, si moltiplica nello spazio creando figure che raccontano distanze. Un albero con le sue dita che si aprono. L'emersione improvvisa di un geyser. Una tana di api che ronzano. Le curve attorcigliate di un

cervello o di una noce. Un canto stellato a sei punte, di cui resta solo la vibrazione nel corpo. Poi torno al presente, trasportato dal brusio mescolato di parole in italiano e in inglese, che si muovono tra racconto di sogni e sequenze numeriche.

In *Speaking Cables. Dispositivo coreografico per voce, cavi e altoparlanti* (2023) dialogano due sfere importanti della ricerca della performer e sound artist Agnese Banti: quella sullo studio del suono e quella sulla dimensione grafica/visiva, entrambe messe in relazione con l'analisi dello spazio. Muovendosi all'interno di un palco spoglio e bianco, Banti disegna partiture visive e sonore spostando nello spazio dodici speaker di piccole dimensioni. La scena è un luogo dichiaratamente astratto all'interno del quale però avvengono trasformazioni fisiche e presenti, legate ai materiali utilizzati e alla loro corporeità intrinseca: cavi elettrici, legno degli altoparlanti, vibrazioni sonore, corpo della performer sono i segni attraverso i quali Banti costruisce geometrie spaziali e temporali che ospitano la sua voce, raccolta da un microfono e trasmessa attraverso un cavo rosso al sistema rizomatico di percorsi di segnale lungo decine e decine di metri di cavi xlr: modulazioni vocali, canti, frammenti di testi e canzoni vengono raccolte dal microfono, inviate alla regia audio e quindi diffuse attraverso gli altoparlanti⁸. I cavi, quasi visualizzazioni fisiche del corpo della voce, diventano linee di scrittura in movimento, mentre la voce della performer si muove e si moltiplica lungo di essi e la performance può essere letta come il tentativo di disegnare nello spazio le traiettorie prodotte dal suono e dalla drammaturgia sonora in azione.

Il lavoro nasce da un'immagine che spesso affiorava durante l'anno di studio che Banti ha svolto all'interno della scuola Malagola, la scuola di tecniche vocali diretta da Ermanna Montanari ed Enrico Pitozzi, quella della voce che si stacca dal corpo. Come dialogare con questa dimensione di voce incorporea, di *detachment* e scorporizzazione di una parte così significativa di sé e come abitare la dimensione performativa che questa possibilità apre è una questione che percorre in maniera fondativa le ricerche di tutte le artiste qui analizzate. Potremmo parlare in questi casi di una figura di spossessamento della voce che viene praticata all'interno del divenire della performance, uno spossessamento generativo e funzionale che trasforma la voce in "atto", punto di incontro e contatto; un gesto che ne mette in risalto la natura sonora puramente generativa, produttrice di uno spazio in movimento, poroso, continuo, che si situa *tra* le cose.

Questo spossessamento generativo e funzionale, se in Posani avviene attraverso le tecniche vocali (l'artista ama un utilizzo puro e non mediato dello strumento vocalico) e in Tilia Auser attraverso le figure dell'eco e del riverbero, in Banti avviene con l'ausilio del microfono, della modulazione elettronica del suono e della moltiplicazione delle fonti sonore, che l'artista agisce coadiuvata da Andrea Trona, il sound artist che la segue da bordo palco.

La voce di Banti viene raccolta e "congelata" attraverso l'utilizzo di *live electronics*, quindi assegnata e amplificata in tempo reale attraverso un sistema di dodici canali indipendenti, che la inviano ad altrettanti diffusori in relazione alla partitura spaziale e ai gesti della performer. La risonanza che qui viene generata produce nello spazio la figura del coro: l'emissione in diretta di una voce sola si moltiplica attraverso un processo continuo di riconfigurazione del disegno sonoro e spaziale agito dal vivo. Vengono in mente le installazioni museali multi-canale di Janet Cardiff, come *The Forty Part Motet* o *The Murder of Crows* dove la spazializzazione del suono, attraverso l'utilizzo di molteplici fonti sonore, riveste un ruolo fondamentale: con la differenza che qui la fonte del suono è unica (la voce di Banti) e la spazializzazione viene agita e costantemente modificata. La drammaturgia sonora (e fisica) di *Speaking Cables* si manifesta in una forma mutevole in trasformazione continua, dove le immagini sonore e visive faticano a posarsi, ma abitano piuttosto uno stato liminale di continua transizione, dove lo *stare-tra* sembra essere il vero obiettivo da raggiungere.⁹ Proprio il dialogo tra la voce diretta e quella acustica che Banti performa, genera un campo sonoro che potremmo definire un non-luogo acustico, etereo, fantasmatico, disincarnato: un paesaggio invisibile contornato da voci in movimento che permette alla voce di "entrare nel mondo" in una maniera multipla e stratificata. Una strategia drammaturgica che mette in crisi l'agentività relazionale caratteristica della parola, producendo piuttosto una moltiplicazione di richiami che convocano una dimensione liminale e inconscia nell'ascoltatore, che viene così invitato ad abbandonarsi ad una forma di fertile *erranza* sonora. In *Speaking Cables* sono i *devices* sonori, gli strumenti tecnici utilizzati che acquistano una loro agentività indipendente, permettendo alla voce della performer di farsi drammaturgia: il microfono, i 12 speaker in scena, i cavi che li connettono agiscono sul canto e sulla parola di Banti, per scomporli, rimodularli, molecolarizzarli, fino a trasformarli nella non-forma di armonici e suoni puri. In questo caso la tecnica del canto armonico assieme a quella della microfonazione e della moltiplicazione delle fonti mettono in campo un duplice gesto di separazione e di

allontanamento dal corpo produttore della voce; una distanza al quadrato, che richiede un esercizio di ascolto continuo non solo da parte degli spettatori e delle spettatrici, ma anche e soprattutto da parte della performer: «durante la performance arrivo al punto in cui io stessa non riconosco più la mia voce», afferma Banti (Banti, 2024, intervista con l'A.). Questa volontà di “ascoltarsi da fuori”, questo gesto trasformativo dell'identità che passa per la figura dello spossamento e dell'auto-ascolto segna un ulteriore importante piano di ricerca nei percorsi di queste tre artiste. Siamo tutti portati naturalmente a pensare alla voce come ad un marker di identità: pensiamo alla nostra voce come solo nostra, una sorta di impronta digitale sonora che ci definisce e ci differenzia rispetto a tutto ciò che è altro da noi. La natura stessa della voce, d'altronde, le sue caratteristiche timbriche che la rendono ogni volta unica, sono profondamente legate alle caratteristiche fisiche del corpo che la emette: alla forma della bocca e del nostro cranio, a quella delle nostre corde vocali; così come alle nostre esperienze passate, ai nostri traumi, al nostro vissuto personale. La voce rappresenta il nostro modo più diretto e immediato di stare nel mondo e nel momento dell'emissione sono proprio i confini soggettivi e corporei che ci caratterizzano a venire espansi, dilatati, invitati a co-partecipare al presente diffuso del mondo sonoro che ci circonda. Attraverso la voce entriamo nel mondo, qualcosa che è profondamente nostro, intimo, profondo e viscerale, esce da noi ed entra nello spazio, e fa di noi stessi un luogo di confronto, di incontro e di agentività.

Le performance di Tilia Auser, di Agnese Banti e di Diana Lola Posani ci fanno fare esperienza proprio di questa natura *agente* della voce: una voce che non si limita a veicolare un messaggio attraverso il linguaggio né a presentarsi come prodotto di un corpo risonante; piuttosto come attante che si stacca da esso, e staccandosene se ne differenzia, reificandosi nel mondo in quanto oggetto distinto, indipendente e agente, “interveniente” per usare un termine che Jane Bennet veicola da Bruno Latour per nominare la capacità di intervento nel mondo di figure ibride tra soggettività e oggettività¹⁰. Paradossalmente questa separazione non comporta però una perdita di soggettività, anzi, ne produce un potenziamento. Attraverso l'esercizio di continuità e ripetizione dell'emissione che queste artiste sperimentano (assieme a quello necessario e conseguente di auto-ascolto), si viene a creare un campo di forze paradossale dove la voce, staccandosi dal corpo che la produce e oggettificandosi nel mondo, allo stesso tempo permette a quel corpo preciso, a quella specifica identità di manifestarsi, di farsi spazio, di raggiungere distanze, di toccare ciò che è lontano, di portarlo a sé:

La mia voce è anche essenzialmente se stessa e insieme mia nei modi in cui si separa da me o mi attraversa. Nient'altro mi definisce così intimamente come la voce, proprio perché non c'è altra caratteristica del mio io la cui natura sia tale da uscire da me per andare verso il mondo e farmi muovere da esso (Banti, 2024, intervista con l'A.).

Ecco, forse in fondo è quella del movimento la figura principale che questi lavori fanno venire in mente; un movimento empatico, duplice, che produce commozione (da commuovere, muovere-con); un doppio movimento gioioso e giocoso di uscita e di ingresso nel mondo, di ascolto e di auto-ascolto, curativo sia per chi lo produce che per chi lo riceve.

4. Cura

Queste voci fantasma, queste voci senza corpo non si fanno portatrici di alcuna esperienza o dimensione traumatica, né invitano alla condivisione. Siamo abituati a pensare all'immagine della perdita, dello spossessamento o della scorporazione della voce, come a un momento traumatico, anche a livello biografico, se pensiamo ad esempio allo stadio infantile e all'importanza del gesto vocale come momento di crescita e di formazione. Non c'è qui però desiderio di investigare tale dimensione traumatica, piuttosto il tentativo di cercare all'interno di essa una possibilità che sia allo stesso tempo rituale e ludica, dove le figure dello spossessamento e della risonanza piuttosto che preludere ad un trauma, producono lo spazio e la possibilità di un incantamento: una proiezione di sé nel mondo, violenta sì, forte e allucinatoria, ma soprattutto gioiosa. Queste performance che hanno la forma di riti, queste azioni sonore quasi sciamaniche, aprono ad uno spazio-tempo di cura attraverso un doppio movimento di ascolto, che mette in relazione l'interno con l'esterno, il personale con il collettivo.

Il primo è una forma di ascolto interiore, ovvero la pratica di *inner-listening* che permette alla performer di riposizionarsi e scoprirsi in relazione alle sonorità interne prodotte con le quali può decidere successivamente di ri- o de-sintonizzarsi: Banti, Auser e Posani, come abbiamo visto, mettono tutte in campo il gesto dell'auto-ascolto, sia come gesto fondante l'azione performativa, sia all'interno della performance stessa. Questa azione di auto-ascolto della propria voce nel momento dell'emissione non viene mai interrotta durante le performance e ad essa si accompagna un esercizio di continuo aggiustamento e variazione in relazione a ciò che viene ascoltato, all'interno di un ininterrotto tentativo di modulazione su base estetica del principio dello "specchio acustico" per come lo chiama lo psichiatra francese Guy Rosolato ovvero di quella «insigne proprietà della voce di essere allo stesso tempo

emessa e ascoltata, inviata e ricevuta, dallo stesso soggetto» (Rosolato, 2018). Nel caso delle tre artiste è come se la pratica di auto-ascolto preludesse alla possibilità di un’invocazione fondamentale: l’ascolto del suono prodotto dalle loro voci nell’atto dell’emissione permette la generazione di livelli sonori più profondi, nascosti, all’interno di un movimento di ricerca di sonorità che i loro corpi contengono ma che non si è ancora manifestata: la performance testimonia del tentativo di liberarla, di farla risuonare. L’auto-ascolto, esercizio comune a qualsiasi cantante d’opera professionista e finalizzato solitamente alla ricerca dell’intonazione, in questo caso esula dall’ambito strettamente musicale per diventare ricerca di verità corporale, biografica, di senso, attraverso la quale far risuonare identità sonore contenute ma quotidianamente nascoste, inaudite, che riverberano di istanze personali e biografiche¹¹. E ciò che emerge, nella forma di vibrazioni e armonie risonanti nello spazio, investe lo spettatore e apre al secondo ascolto, quello che accomuna tutte le persone presenti e le rende compartecipi di un’esperienza sonora che congiura e trasforma le condizioni del reale. I corpi delle spettatrici e degli spettatori entrano fisicamente in risonanza con queste voci inaudite e l’ascolto di queste proiezioni finalmente liberate, dell’emissione gioiosamente violenta di questi sé nello spazio diventa gesto comunitario liberatorio, curativo che dimostra un profondo credo nel mondo come rete viva di energia vibratoria in costante movimento e nelle capacità del suono e della voce di modificarlo e di influenzare di conseguenza la realtà dei nostri corpi che, come ogni altra cosa, ne fanno parte.

Tale dimensione curativa del gesto vocale accomuna le ricerche di queste tre artiste e le inserisce all’interno di una genealogia che parte dalle neoavanguardie degli anni ‘70 e arriva alla scuola italiana di vocalità rappresentata dai percorsi di artiste come Ermanna Montanari, Chiara Guidi e Mariangela Gualtieri: anche per queste artiste la pratica vocale rappresenta il tentativo di trovare una nuova possibilità di relazione con il mondo (se non, a volte, con il cosmo) dove la performance diventa anche pratica spirituale, esercizio di cura di sé e dell’altro:

Nel loro comporre in voce l’orecchio torna ad essere ciò che è sempre stato – una natura che troppo spesso dimentichiamo, aggiungerei – cioè l’organo della profondità interiore, cioè ciò che rivela e capta il mondo per tradurlo poi in sensazioni e in comportamenti (Pitozzi, 2024, p. 304).

La voce è il più grande potere di emanazione del corpo. Ognuna/o di noi all’inizio dell’arco della propria esistenza ne fa esperienza: il modo in cui da neonate/i iniziamo a prendere le misure con lo spazio è attraverso di essa. È con la voce che impariamo a “tocca-

re” il mondo prima ancora di riuscire veramente ad avere un controllo del nostro corpo; è attraverso la voce che manifestiamo stati d’animo, necessità, dolori e fin dall’inizio delle nostre vite il grido, l’urlo, il canto sono manifestazioni gioiose della nostra stessa esistenza, un’affermazione dell’essere qui e ora, del sentirsi parte di un continuum che abbraccia e contiene, ci abbraccia e ci contiene e che non prevede esclusione o separazione.

Ed è a partire da questo gesto primitivo, inconscio, innato che iniziamo a muoverci verso l’uso della voce come linguaggio: attraverso il controllo dell’emissione, la scoperta dei risultati che otteniamo sull’ambiente, la riproduzione dei suoni sentiti provenienti dalle persone che ci sono più vicine e delle quali inconsciamente finiamo per imitare la voce. Crescere significa in fin dei conti rinunciare gradualmente alle numerose e plurime possibilità espressive delle nostre voci in nome della possibilità di essere compresi, di entrare in relazione con un linguaggio condiviso che ci pre-esiste e che ci viene imposto dall’alto: rinunciamo così gradualmente al mondo dell’urlo, dei rumori e della fisicità vocale in nome della comunicazione della parola-linguaggio, e forse, in questa rinuncia, finiamo per dimenticare parti di noi che restano però silenziose, inaudite nel fondo dei nostri corpi.

Le esplorazioni che queste artiste intraprendono cercano di recuperare queste identità vocali sopite, di investigare le possibilità curative e artistiche che la loro riscoperta prima ed emissione poi può tornare a possedere, in una sorta di movimento al contrario, indietro nel tempo che ci ricorda di un tempo materno e spaventoso allo stesso tempo, dove la voce, gesto fisico quasi passivo per quanto spontaneo, era ancora procedimento di scoperta, stupore dell’emissione e delle possibilità che contiene. Le drammaturgie sonore di Banti, Posani e Tilia Auser, si rifiutano di utilizzare il suono per aprire una dimensione di comprensione e intellegibilità attraverso l’ascolto. Al contrario, così come le voci che ne costituiscono la materia principale, si disperdono, si agglomerano, si moltiplicano, producendo così la condivisione di una forma di inaudibilità sonora che richiede alle spettatrici e agli spettatori di abbandonarsi allo stupore, alla sospensione, al credo.

¹ Cfr. in particolare Di Matteo P., *A bocca chiusa. Effetti di ventriloquio e scena contemporanea*, Luca Sossella Editore, Roma 2024; Pitozzi E., *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Quodlibet, Macerata 2017; Valentini V., *Drammaturgie Sonore. Teatri del Secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012; Valentini V., *Drammaturgie Sonore 2. Saggi e conversazioni*, Bulzoni, Roma 2021; Tomeo C. (a cura di), *Sonic Arts. Tra esperienza percettiva e ascolto attivo*, Castelvechi, Roma 2019.

² Il *Deep Listening* è un'insieme di pratiche di ascolto consapevole, meditazione e immaginazione dei fenomeni acustici sviluppate a partire dagli anni '60 dalla compositrice e musicista americana Pauline Oliveros. Le tecniche vocali estese sono invece tecniche di canto alternative ampiamente utilizzate nella musica contemporanea del '900 che permettono alla voce del/della cantante di sviluppare possibilità alternative dell'utilizzo della voce rispetto a quella classica modale: tra di esse troviamo lo Jodel, i suoni glottali, il tremolo o trillo vocale assieme a pratiche vocaliche non-occidentali come il canto di gola Inuit o quello Tuva.

³ Con il termine *Throat Singing* ci si riferisce ad una serie di pratiche vocali appartenenti a diverse culture tradizionali (la più nota quella di Tuva, in Russia) dove il suono viene prodotto a partire dalla regione della gola. Il *Growl* è una tecnica vocale tipicamente impiegata nei sottogeneri più estremi dell'heavy metal e dell'hardcore punk: produce suoni rauchi, cavernosi, gutturali ottenuti tramite l'utilizzo del diaframma e la costrizione della laringe.

⁴ Con pre-ascolto mi riferisco a quella forma di ricezione acustica primaria e immediata che il nostro orecchio mette in campo e che precede l'ascolto analitico e cosciente, che invece rende intellegibile un suono, lo qualifica, lo comprende e lo identifica sulla base delle nostre conoscenze e del contesto in cui ci troviamo.

⁵ Con *Call and Response* si intende, in musica, una successione di due frasi, solitamente provenienti da due musicisti distinti, e dove la seconda fa da commento alla prima.

⁶ A differenza che nelle *songlines*, le vie dei canti della tradizione aborigena australiana, dove il canto si fa portatore di storie, di passato e di identità, nel *kunling* il canto convoglia dei messaggi pratici, informativi. In entrambi i casi però il rapporto con il paesaggio naturale è fondativo, si tratta di canti che disegnano percorsi nel paesaggio, in una sorta di gesto di addomesticamento sonoro del territorio.

⁷ *Speaking Cables* è il solo degli spettacoli analizzati che non ho avuto ancora l'occasione di vedere dal vivo. Banti mi ha generosamente condiviso il link a due diverse versioni dello spettacolo, una ripresa a Fabbrica Europa e una nel teatro della Triennale di Milano. La visione di entrambi i video e il confronto con l'artista mi hanno permesso di incontrare il lavoro con la cura e la precisione necessarie, seppur in assenza della dimensione pienamente esperienziale fornita dalla visione dal vivo.

⁸ All'interno della performance, Banti performa una sua canzone originale, *Dancing on a Needle*.

⁹ La figura dell' *in between*, dello stare tra, della dimensione liminale del suono torna spesso nelle pratiche e nei discorsi di tutta una linea di ricerca sulla musica elettronica a partire dai suoi albori. "Everything is an interval, we are always in between. And in this interval, between two states, there is a continual expression of invisible variations, imperceptible transitions. All in between are fundamental": con queste parole Elian Radigue, pioniera della musica elettronica descrive la dimensione che ritiene fondamentale nella sua musica (Radigue E., *Time is of no importance*, in *Spectres Vol. 1: Composing Listening*, Shelter Press, Rennes 2019, p. 51); "My music is like a crossover point, seemingly in the room but seemingly in us" (Maryanne Amacher, *Notes on additional tones*, in *Spectres Vol. 2: Résonances*, Shelter Press, Rennes 2020, p. 34) afferma del suo lavoro Marianna Amacher, compositrice e sound artist famosa per le sue sperimentazioni con il fenomeno psicoacustico degli *auditory distortion products* ovvero quella gamma di suoni udibili prodotti dall'interno del nostro stesso orecchio che possono essere provocati sottoponendosi all'ascolto continuo di determinate frequenze.

¹⁰ «Né oggetto, né soggetto, l'interveniente fa la differenza, fa accadere cose, diventa la forza decisiva catalizzatrice di un evento»: Bennett, J., *Materia Vibrante. Un'ecologia politica delle cose*, Timeo, Palermo 2023, p. 42.

¹¹ È interessante notare come all'interno delle ricerche di queste artiste, lo spunto iniziale, il motore di senso risiede spesso in una dimensione autobiografica di natura traumatica; ma essa produce come risposta il desiderio di mettere in campo un gesto curativo, produttivo, fertile, piuttosto che analitico o di re-enactement.

Riferimenti Bibliografici

AA.VV., *Spectres Vol. 1: Composing Listening*, Shelter Press, Rennes 2019.

AA.VV., *Spectres Vol. 2: Résonances*, Shelter Press, Rennes 2020.

Bennett, J., *Materia Vibrante. Un'ecologia politica delle cose*, Timeo, Palermo 2023.

Bonnet, F.J., *The Order of Sounds: a Sonorous Archipelago*, The MIT Press, Cambridge MA, 2016.

Chion, M., *Sound*, Duke University Press, London 2016.

Connor, S., *La voce come medium*, Luca Sossella Editore, Roma 2007.

LaBelle, B., *Lexicon of the mouth*, Bloomsbury, Londra 2022.

Lucrezio, *De Rerum Natura*, Einaudi, Torino 2023.

Oliveros, P., *Deep Listening*, Timeo, Palermo 2023.

Oliveros, P., *Quantum Listening*, Timeo, Palermo 2023.

Pitozzi, E., "Dissectio: anatomie del corpo sonoro", in Valentini V, (a cura di), *Drammaturgie sonore*, Bulzoni, Roma 2012.

Rilke, R. M., *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano 2010.

Sitografia

<https://www.youtube.com/watch?v=uQdaYuWUgzE> (consultato il 10/10/2024) – Ecologie dell'ascolto. Diana Lola Posani dialoga con Piersandra di Matteo – 2023.

<https://webzine.sciami.com/la-voce-tra-corpo-e-linguaggio/> (consultato il 07/07/2024) - Rosolato, Guy, "La voce: tra corpo e linguaggio" in *Sciami. Webzine di Teatro, Video e Suono*, n.3, aprile 18.

Biografia dell'autore / Author's biography

Riccardo Fazi è dramaturg, sound artist e ricercatore indipendente. Nel 2006 fonda assieme alla regista Claudia Sorace la compagnia Muta Imago: da allora realizza la drammaturgia e il suono per tutti gli spettacoli teatrali, le performance, le opere liriche e i documentari radiofonici (Rai Radio Tre, Internazionale) della compagnia, che vengono presentati e coprodotti dai maggiori festival e teatri 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 drammaturgia che lo ha portato ad insegnare in istituzioni come l'Università di Roma La Sapienza, L'Università Tor Vergata, la Link Campus University, il DAMS di Lecce, La Bellone - Centre de recherche pour la dramaturgie di Bruxelles. Attualmente sta ultimando un dottorato di ricerca presso l'Università del Salento sulla drammaturgia sonora nella performance contemporanea.

Riccardo Fazi is dramaturg, sound artist and independent researcher. In 2006, together with director Claudia Sorace, he founded the Muta Imago company: since then he has created the dramaturgy and sound for all the company's theatre pieces, performances, operas and radio documentaries which are presented and co-produced in major festivals and theaters in Italy, Europe and the Middle East. For several years now, he has flanked his practical work with a path of investigation and theoretical research on the relationship between sound and dramaturgy that has led him to teach in institutions such as the University of Rome La Sapienza, Tor Vergata University, Link Campus University, DAMS – Università del Salento, La Bellone - Centre de recherche pour la dramaturgie in Brussels. He is currently completing a PhD at the Università del Salento on sound dramaturgy in contemporary performance.

Articolo sottoposto a double-blind peer-review