

Titolo || Postilla sul teatrop musicale

Autore || Domenico Guaccero

Pubblicato || Domenico Guaccero, *di Domenico Guaccero prassi e teoria*, Nuova Consonanza ed., Roma 1984, pp.147-166

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

## Postilla sul teatrop musicale<sup>1</sup>

di Domenico Guaccero

1. «Where do we go from here? Towards theatre», «Relevant action is theatrical (music [imaginary separation of hearing from the other senses]<sup>i</sup> does not exist), inclusive and intentionally purposeless», «Music is an oversimplification of the situation we actually are in. An ear alone is not a being; music is one part of theatre», «If this word 'music' is sacred and reversed for eighteenth - and nineteenth - century instruments, we can substitute a more meaningful term: organisation of sound»<sup>ii</sup>.

Le perentorie e semplificanti affermazioni di Cage non sono ormai una novità: l'ultima rimonta al 1937, trent'anni fa; e sono, oggi, diffuse e alla moda. Esse possono essere vere in sé, come descrizione del fenomeno "musica" e "teatro" nel tempo (ieri e oggi) oppure per chi le mette in pratica, essendone o no convinto, realizzandole per semplice adeguamento alla moda o no. In qualsiasi modo se ne prenda oggi coscienza, si tocca, comunque, il massimo problema del far musica e del far teatro.

È certo un problema delle *origini*: origini nel e fuori del tempo (del nostro tempo), cioè dentro e fuori la storia. Per essere più precisi: un problema di origine è avanti la storia, preliminare ad essa. È quindi più questione di "verità assiomatica" (verità di ragione, non di fede e rivelazione) che di "verità storica". Le origini della musica e del teatro, oltre che intrecciarsi fra loro, si intersecano con le origini del linguaggio. Ed oggi ci troviamo aperti i tre campi, tutt'una volta, del linguaggio, del teatro e della musica.

Ci serve per il momento rilevare la connessione dei tre campi, oggi e alle "origini", senza con questo studiarla come fatto di "origine" (di tradizione, di verità assiomatica) e senza impostare appunto un falso problema storico, che non è possibile risalire alla determinazione storica di qualsiasi origine. La storia può solo darci delle esemplificazioni e dei campioni di un processo originario e il volgere a ritroso il nostro sguardo, per quanto lontano si voglia portarlo per scorgere le radici di una forma-base umana, non implica l'avvicinarsi unidirezionale a quella forma, dati i "ritorni" e gli sbalzi tipici del movimento storico. Tuttavia, immersi come siamo nel tempo per quel che si riferisce al nostro comportamento rigorosamente laico e profano, non possiamo che dialettizzarci con quello che abbiamo alle spalle, la storia trascorsa: utile esercizio anche nel nostro caso.

Abbiamo anche noi, oggi, sott'occhio esempi di fatti musicali (sonori) che esteticamente non sono autonomi: da quelli che non posseggono alcun requisito di esteticità (segnali acustici, sottofondi sonori neutri, musiche con fine esclusivamente pratico-funzionale) a quelli che mescolano in varia misura le percentuali, diciamo così, d'esteticità e di extraesteticità. Il fatto musicale, in quanto fatto artistico vero e proprio, è definito, peraltro, come privo di fini esterni e di connessioni determinanti con altri campi di fenomeni. La musica - dice Cage - è *purposeless*, non solo non "serve" ad altra funzione pratica, che non sia la stessa pratica del fare arte, ma tende ad essere quanto più pura, più autonoma. Anche nelle esperienze di arte musicale più inclini alla contaminazione, tipica fra l'altro proprio quella del teatro musicale, è rimasta, da un secolo a questa parte, l'impronta dell'estetica hanslickiana, mirante a depurare l'evento musicale della commistione con le altre arti e dalle scorie di altre zone di realtà. Si veda, fra le formulazioni estetiche recenti, quella di Susan Langer e, nella prassi musicale, la tendenza mai deviata alla separazione fra musica di élite e musica di massa.

Sappiamo pure che la linea hanslickiana, che culmina nella regolazione più astratta della logica musicale, non è solo costretta a fare i conti proprio col linguaggio di massa, che lo fronteggia, non solo con la linea artistica del non-purismo, della contaminazione, dell'assunzione di materiali concreti nell'evento estetico, ma si rovescia essa stessa in predominio della materia, del suono fisicamente percepito. Webern e Varèse che da opposti territori si scambiano i termini. Ma, ancora, l'assenza di fini è, pur sempre, com'è stato facilmente osservato, esso stesso un fine, un fine che si ricava magari all'interno dello stesso evento sonoro. Questo tipo di "fine interno" è senz'altro diverso dal fine che "serve" ad altro. Perché secondo Cage la musica è *purposeless*? Perché possiede un fine interno (il ritorno continuo dei fini) e perché anche ogni *altra azione* lo è. Ogni azione è chiusa in sé, quanto ai fini che "servono" praticamente, ed è aperta ad altro, quanto alle esperienze. Ciò presuppone un legame regolare fra i vari aspetti della realtà. In questo senso la musica è una fra le esperienze, il cui fine, per tutte, è al di là di tutte, le trascende.

Quando si parla di autonomia e eteronomia della musica (e dell'arte) bisogna tener presente questa continua relazione di fini interni e esterni, di chiusura e apertura; ma è ben necessario che vi sia una relazione, promossa e non subita; quando la relazione è subita, autonomia e eteronomia si tendono e procedono al limite, disponendosi quasi come entità assolute e separate.

L'eteronomia della musica, oggi e nella storia passata, non è il facile e grezzo essere al servizio di altre attività, caso che è agevole osservare ogni qualvolta queste attività non sono esse medesime trasposte a livello superiore (sono cioè limitate agli stadi più bassi e immediati dell'attività umana); è invece essere intrinsecamente cointeressati a tutta la gamma dell'esperienza umana, orizzontalmente (nel senso del più ampio legame fra le attività umane: aspetto quantitativo) e verticalmente (nel senso

---

<sup>1</sup> TB: in di *Domenico Guaccero* cit., pp. 167- 179, collazionato (soprattutto per i corsivi, spesso mancanti in TB) con la prima edizione in *Duemila*, a. II (1966), n. 6, pp. 79-84, che presenta qua e là lezioni minimamente varianti, e comunque mutate dall'autore in quelle del TB. Presso l'AG si conservano altre 3 copie dattiloscritte dello scritto, una delle quali (con correzioni autografe, passate poi nel resto stampato) precedenti la prima edizione, le altre due prodotte a partire da questa come antigrafo (a sua volta, una di queste due - con correzioni autografe - è servita da testo-fonte per la stampa del 1984).

[Titolo](#) || Postilla sul teatro musicale

[Autore](#) || Domenico Guaccero

[Pubblicato](#) || Domenico Guaccero, *di Domenico Guaccero prassi e teoria*, Nuova Consonanza ed., Roma 1984, pp.147-166

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 2 di 6

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

dei valori: aspetto qualitativo). Possiamo dire che l'eteronomia della musica è anteriore all'analisi della sensorietà (separare l'orecchio dai sensi è opera dell'immaginazione, per Cage), è anteriore, per dir meglio, alla separazione della musica dagli altri campi dell'esperienza vitale dell'uomo. Cosicché, il momento che noi vogliamo risalire alle "origini" non in senso storico, ma in senso psicologico (psicanalitico, anzi), ci troviamo nella stessa disposizione di un Wagner o di uno Schönberg alle prese con il materiale cromatico, a confronto, mettiamo, di come ci si trova un Gesualdo: i primi tratteranno il cromatismo filtrato attraverso tutto il condizionamento normativo delle regole tonali, il secondo senza che ne abbia alcuna influenza, perché è anteriore alla tonalità.

2. Le musiche delle civiltà antiche, orientali e primitive, sono, nei confronti della musica come esteticità, nella disposizione del cromatismo gesualdiano prima della tonalità: esse implicano la "pulchritudo" o il "kosmos" senza farne una trattazione specifica e senza che il "servizio" della musica, da quello di semplice stimolo sensorio a quello di componente di attività superiori, ne diminuisca il valore. In particolare la musica è connessa a tutti gli aspetti sacri e magici di riti e liturgie. Uno dei caratteri precipui di un tale stato di fano è da un canto la minore diffusione di "opere" musicali in sé concluse a favore di una diffusione maggiore del "far musica", scritta o improvvisata, ma priva della spinta individuale a consegnare monumenti alla posterità; d'altro canto (e per contraccolpo) si osserva la fluidità di confini fra il far musica con intenti artistici, anche senza una completa autonomia,<sup>iii</sup> e l'uso dei suoni espunti da un contesto specificamente musicale e integrato in vere e proprie attività extraestetiche (nel senso dell'estetica occidentale dopo Baumgarten), ancorché non di infimo "servizio".

Ci riferiamo specificamente a cune le pratiche iniziatico-religiose che si servono del suono per raggiungere stati superiori di coscienza, utilizzando una tecnica che conosce alcune profonde peculiarità anche fisiologiche del mezzo sonoro. Gli esempi non provengono solo dalle civiltà orientali, come si può credere, ma anche dall'occidente. Il parallelismo simbolico tra il suono e l'ordine universale nei Cinesi, il valore liberatorio della musica indiana, per non parlare della magia del suono dei popoli primitivi, trovano il corrispettivo nella tradizione mediterranea e occidentale: dalle speculazioni e dalla prassi iniziatica del pitagorismo, alla simbologia acustica nell'antico Egitto, alla copiosa testimonianza sugli aspetti metafisici del suono nella civiltà dell'Islam, ai rituali mitraici con la caratteristica modulazione di sillabe sacre. Persino alcune parti della "romana cantilena" quelle meno discorsivamente musicali, come la recitazione fissa su un suono, possono catalogarsi in questa categoria.

È importante notare, a tale riguardo, che presso talune civiltà questo aspetto non musicale (nel senso della musica occidentale classica) è ben preponderante sull'altro, che è ritenuto profano e corrente. Lo stesso termine di "musica" è inesatto a definire quelle pratiche, e anche il concetto di "suono" è altra cosa da quello che si può percepire acusticamente. La cosmogonia indiana dice che "quel che fanno gli dei, lo fanno col canto" (*Shatapatha Brāhmaṇa*); ma ancora, nella teoria e nella pratica mistica, si distingue il suono non manifestato (anahata) o interno (che si può sentire all'ombelico, al cuore, alla bocca ecc) e il suono manifestato (ahata) o esterno, che è solo una conseguenza del primo; analoga è la concezione araba, che trova la forma più precisa presso le scuole sufi: «il suono produce un influsso sull'animo in due modi: uno a motivo della sua struttura musicale e l'altro a causa della somiglianza con l'anima» (Ibn Zaila, XIV secolo).

Nella terminologia si vede chiaramente l'unità delle tradizioni originarie. Se la greca "musiké" non indicava la nostra "musica", perché comprendeva le tre arti "musiche" (poesia, danza e arte dei suoni) o pratiche, lo stesso è per il termine sanscrito *Samgīta*, che noi traduciamo semplicemente "musica", o per la concezione di Al-Farabi (X sec. d.C.) che divide la "musica" in melos, metro e gesto e, per altro verso, in *musica speculativa* e *musica activa*. È un errore trascurare l'influsso che tramite Boezio e poi gli arabi ci fu nel Medioevo del pitagorismo e del platonismo musicale. La *musica mundana* non solo era alla base del pensiero musicale medievale, influenzando per contrasto la *musica humana*, ma era qualcosa di effettivamente percepibile, s'intende non con l'orecchio del fisico acustico. E quando, intorno al Trecento, Odingron, parente di Ockam, mette in dubbio l'esistenza empirica della *musica mundana* dice cosa vera, ma ovvia, perché nessuno s'era sognato, prima, d'intendere la musica delle sfere come quella di un salterio.

Una conseguenza dal punto di vista "speculativo" della musica è rilevabile nell'ambito della "musica attiva": alcune delle pratiche sonore usate per scopi rituali extramusicali conducono ad un modo diverso di logica musicale, sul tipo di alcune tecniche delle *neue Musik*. Ad esempio il lavoro su un singolo suono, caratteristica della musica sacra cinese ai tempi di Confucio, porta come conseguenza una magnificazione della dimensione timbrica (*Klangfarbenmelodie!*); lo stesso si dica per tutte le varianti timbrico-frequenziali usate dagli esecutori di strumenti orientali (arabi compresi), le quali, producendosi dopo che una corda sia stata pizzicata o percossa, si situano al limite del silenzio o oltre questo, facendo emergere il parametro "pausa" o "gesto".

In quel contesto il *timbro-materia sonora* (espressione della natura, come tale e di una natura simbolica), la *pausa-silenzio* (audizione del suono interno o regola del silenzio per la meditazione), il *gesto* (suggerimento di suono e continuazione del suono su altro piano, quello visivo-cinetico) hanno una loro precisa collocazione rituale. E tale continuità si protrae anche fuori di quel contesto: il gioco e la rappresentazione "profana" prendono suggerimenti dal rito (Huizinga), la musica è difficilmente disciolta da una percezione globale e sinestetica.

Occorre, certo, non mitizzare e favoleggiare di epoche compiutamente "sacre", dove questa organicità e continuità erano in piena armonia: l'ellenismo e l'età imperiale romana, il secolo XI per l'Islam e il XV per l'Occidente sono età prevalentemente "profane" (anche civiltà immobili come la cinese e l'egiziana antica conoscono gli scarti da sacro a profano, del che si hanno testimonianze nel gusto musicale). Pure è visibile dal mondo antico in avanti una *tendenza* ad una progressiva

[Titolo](#) || Postilla sul teatro musicale

[Autore](#) || Domenico Guaccerò

[Pubblicato](#) || Domenico Guaccerò, *di Domenico Guaccerò prassi e teoria*, Nuova Consonanza ed., Roma 1984, pp.147-166

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 3 di 6

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

laicizzazione, che trova il suo punto critico fra il XVI e XVII secolo in Occidente. Le testimonianze musicali al proposito sono rilevanti, anche per indicare il filone sotterraneo di cultura capace di *portare* una rinnovata sacralità.

3. Il XVII secolo vede anche lo sviluppo di due generi di spettacolo teatrale moderno: il melodramma, in Italia, e il dramma parlato in Inghilterra. Entrambi intendono rifarsi a fonti antiche, il melodramma alla tragedia greca, il dramma parlato alle tragedie seneciane. E, s'intende, ne vien fuori altra cosa. È da rilevare che anche il melodramma nasce dall'esigenza di armonizzare parola e musica; anzi, per bocca del suo primo e maggiore rappresentante, il Monteverdi, si richiede che "l'oratione sia padrona del armonia et non serva". Viene, con ciò, intuito il principio dell'unità originaria di parola e musica, ma naturalmente al di fuori del suo humus, che è il mito e l'azione rituale, con la sua matrice poetica, il ditirambo dionisiaco. Il coro, infatti, che ha larghissima parte nella tragedia greca, ne ha una infinitamente minore nel melodramma.

Il risultato è che l'"armonia" riprende ad essere padrona dell'"oratione", sì da far ritenere superflua la cura e il giudizio estetici per i libretti d'opera.

L'altra direzione per il teatro moderno è quello del dramma parlato (il "teatro di prosa"), il cui primo esempio artisticamente riuscito è il teatro elisabettiano. Non a caso italiani e inglesi del Cinquecento prendevano ispirazione dal teatro di Seneca: intanto la filiazione non può essere che di natura letteraria, e il filosofo cordovano costruisce i suoi drammi con la cultura del filosofo e del letterato (forse tragedie da leggere); e poi: la tragedia seneciana rappresenta qualcosa di veramente consono ai nuovi spiriti tardo-rinascimentali, sia per quel senso «di decadentismo non dissimile da quello che trionferà nella letteratura europea dell'ultimo Ottocento» (Paratore),<sup>iv</sup> e dunque amplificazione e tortuosità barocche, sia per la tecnica teatrale, che rappresenta il pieno dell'evoluzione del dramma antico, dalla tragedia eschilea e dalla commedia aristofanea (quasi un melodramma dove è ancora serbato il vestigio dell'unità costituzionale di parola e musica) alla tragedia tardoellenistica, dove si è già consumata la separazione di musica e prosa (comprendente la prosa e la poesia costruita "musicalmente", secondo il principio della quantità sillabica) [N.d.C.: nella IE solo <quantità>].

Il teatro di Seneca è dunque tendenzialmente moderno, e questo aspetto intuiscono quelli che tra cinque e seicento non si fanno illusioni circa la "seconda pratica" della camerata fiorentina e di Monteverdi, che vagheggia il ritorno alla tragedia eschilea. E se il primo incontro con Seneca, quello degli italiani, con Giraldo Cintio e Sperone Speroni, è cerebrale e volontario, l'altro, quello degli inglesi, è più empatico, perché si verifica tra spiriti e su un terreno favorevole, per gusto e tradizione: gusto popolare dell'orrore, tradizione ininterrotta di *moralities* e *miracle plays*, ambiente sociale favorevole allegarne tra divertimento di Corte e spasso popolare. Si sa, infatti, che la Corte si serviva di compagnie pubbliche per i propri spettacoli e che gli attori erano sotto il patrocinio, come *servants*, di nobili o della Corte, addirittura.

Come Shakespeare e Monteverdi sono coetanei, i due tipi di teatro moderno sembrano figurare la divaricazione, a livello culto, fra gli elementi costitutivi del "teatro" ideale delle origini. Il *Gesamtkunstwerk* organico rimane solo un'ispirazione di riformatori. Tutt'al più si hanno contaminazioni per *collage* tra i due generi, si veda ad esempio il *Singspiel*. Questo ci dice che a livello popolare si agisce con maggiore spregiudicatezza, anche perché si segue un filone proprio, che va dalle atellane, attraverso i mimi, le sacre rappresentazioni, gli *autos*, le *moralities*. Quando l'arte culta si rifà a questo materiale mette in opera un'analoga disinvoltura di tecniche e contenuti: è il caso della commedia plautina, dove la mescolanza di parola, musica e parola cantata è distante dalle coeve pratiche teatrali, dove i vari elementi sono ormai separati. Nel periodo avanti la musica e il teatro moderno è chiaro come la realtà e l'idea di "popolo" e "popolare" siano diversi da quelli di oggi. E non perché il "popolo" ateniese e il popolo "romano" fossero tutta la gente che dimorava a Roma o Atene: la massa degli schiavi era solo un macchinario industriale che non poteva far parte viva della comunità. Ma perciò appunto le altre categorie di persone costituivano una comunità interrelata, i cui linguaggi circolavano sulla base di una preventiva unitarietà.

Anche qui per il teatro il tessuto connettivo è rappresentato dal rito sacro o religioso. Bene o male il cittadino ateniese, quello della Roma repubblicana e l'uomo dell'alto Medioevo si sentono dentro una civiltà comune, dove tutto, anche la struttura economico-materiale, si muove nel quadro di una sovrastruttura ideologica, che, in quanto tale, condiziona la struttura stessa. Quando le due forze, la tecnica, l'economia, i rapporti sociali, da una parte, e l'inquadramento ideologico (cultura, speculazione filosofica, religione e senso del sacro), dall'altro, non convergono più dichiaratamente, allora si verificano notoriamente i salti rivoluzionari.

Il rito, come sede *dell'azione sacra*, di cui la comunità intera è partecipe, è all'origine del teatro europeo. La liturgia della Messa è già teatro in tal senso e teatro unitario, non solo per la messa in opera di tutti gli elementi, parola, musica, visione, movimento, ma perché essa è azione dove non c'è che distinzione di grado fra il celebrante e la comunità. Insomma, non vi sono "spettatori" e non vi si fa ramo del "teatro", cosa da vedere, quanto del "dramma", cosa da fare, una azione. La partecipazione e commozione popolare di fronte alla *sacra rappresentazione* e *all'auto sacramentale*, dove anche il nome significa un "atto", un'azione, è la ripercussione di questo essere profondamente compartecipi con quello che avviene sulla "scena" o sull'"altare". E non si tratta di emozione sentimentale, nel caso del servizio liturgico, bensì di reale efficacia liberatrice, realizzata attraverso le tecniche adatte, e di concreta cointeressenza all'azione (risposte parlate e cantate, movimenti, agape fraterna e così via). La risposta vocante del pubblico all'azione scenica nelle rappresentazioni scespiriane o la protesta, la platea e i palchi non immersi nell'estasi dell'ascolto rapinoso, nel melodramma sei-settecentesco, sono il segno che lo spettacolo è anche festa vivente, che sulla scena non avviene *l'illusione soltanto immaginaria* d'un evento ma l'evento è quello: effettivamente Amleto è un mito profano e moderno, il cui "sacrificio" si compie in nome degli Amleti in platea:

Titolo || Postilla sul teatro musicale

Autore || Domenico Guaccero

Pubblicato || Domenico Guaccero, *di Domenico Guaccero prassi e teoria*, Nuova Consonanza ed., Roma 1984, pp.147-166

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

oppure Poppea "canta" la sua passione, dotandola della ambiguità di un qualcosa che tiene della logica discorsiva e utilitaria, la parola parlata "portata" da altra logica, formale e intuitiva, quella della musica.

Man mano, e dove non soccorra di tempo in tempo il colpo di timone del rivoluzionario, il melodramma scivola in sequenza di pezzi da concerto e il teatro di prosa in romanzo sceneggiato. L'uno è puro discorso sonoro, dove anche l'azione e i caratteri sono pretesto, l'altro è azione con pretese di verità, senza il polisenso che il suono musicale può apportare. Entrambe le forme sono "di fronte" allo spettatore, che è soltanto pubblico pagante e partecipe solo per recepire l'esteticità del prodotto. Qui è evidente che la cosiddetta universalità dell'arte non è che il consenso profondo della comunità, consenso a base ideologica; e, s'intende, entro tale base, alla sua radice, anzi, è anche il particolare gusto estetico di *quel* tempo e *quella* comunità. Il "senso cosmico" della grande poesia è proprio quel cercare di captare i massimi valori entro e oltre il tempo, traducendoli per la comunità.

4. Nel teatro musicale e no, si constata direttamente il rapporto fra facitori e percettori d'arte. Il rapporto col pubblico è più immediato che dove interviene il diaframma rappresentato dall'industria editoriale (letteratura da leggere) e dove l'opera è fissata nel mezzo fisico (le arri apocelasmatiche dei Greci). Nella letteratura e nelle arti visive, inoltre, la maniera di percepire è in genere personale e non collettiva, come per il teatro: da qui il maggior campo per il lavoro di immaginazione e astrazione fantastica, che è il modo *d'interpretare* per il lettore e il cultore di arti visive e, per converso, la maggior possibilità d'intervento diretto *sull'opera* da parte dello spettatore teatrale. Anche la semplice presenza in sala significa far parte di una qualche comunità e può istituire una corrente sottile di rapporti mentali, che intanto interferiscono proprio con la interpretazione dei singoli spettatori e poi reagiscono sul farsi dell'opera.

Per l'autore di teatro (come anche per il musicista, in genere) il rapporto col pubblico si pone in maniera diretta. L'autore ne viene influenzato, anche se ostenta di non curarsi del pubblico; se ne cura rancore da presentargli un'azione, che altrimenti egli compirebbe a casa sua o per strada, oppure da opporgli con un testo irritante. Oggi che i problemi delle società, delle comunità, della massa e delle élites sono all'ordine del giorno, l'autore di teatro (meglio se musicale) finisce per dover fare i conti con quei problemi, dandone soluzioni in chiave estetica, ma con sottintese cochettererie verso una approssimativa sociologia.

Due caratteristiche delle società odierne sembra mimare il teatro: una, la frantumazione dell'unico, indiviso pubblico (quello dell'"arte universale") in più pubblici, corvivo a particolari, e spesso contrastanti, modi di vedere la realtà; l'altra, la separazione fra palcoscenico e platea che mima la frattura fra classe dirigente e classe diretta: con tutti i tentativi, per reazione, di ripristinare l'unità anche operativa tra i due "mondi".

Diamo per acquisita questa prospettiva; diamo per acquisita, per il teatro musicale, la liceità di adoperare tutte le tecniche recenti, sì che si dia la fine dell'"opera lirica" o del "melodramma" per approdare a diverse e nuove forme di teatro in musica (rimando per questa parte al mio scritto *Un'esperienza di "teatro" musicale*, del 1963 e pubblicato solo recentemente ne *Il Verri*).<sup>v</sup> La questione tecnico-ideologica di fondo si pone, a mio parere, nella scelta fra *teatro di rappresentazione* e *teatro di partecipazione*.

*Teatro di rappresentazione*. Ciò significa o teatro illusionista o teatro critico. Sappiamo che Brecht ha già battuto in breccia il primo tipo di teatro, pure si vedono continuamente produzioni che, nella maniera di realizzare i testi, ripetono stancamente quel modulo pseudorealistico. È possibile fare del "teatro critico" usando la musica? Mi pare anzi che l'utilizzazione organica del suono insieme agli altri elementi dell'azione scenica contribuisca potentemente all'effetto di *straniamento*, di trasposizione epica, con tutto il gioco delle ambiguità, della noncorporeità sostanziale dei personaggi. Tutto questo a patto che il suono stesso sia "critico" e non descrittivo o esornativo.

*Teatro di partecipazione*. La partecipazione può essere emotivo-sentimentale o attiva. La prima è di tutte le opere "liriche", quelle che mirano al cuore dello spettatore con tutta la gamma dei sentimenti, dall'amore alla protesta, alle speranze, al tedio della vita. La partecipazione attiva è delle azioni sceniche che "rompono la quarta parete": non v'è che differenza di grado fra attore-sacerdote e spettatore-fedele, il palcoscenico è solo uno dei luoghi deputati e - gli spettatori fanno parte attiva dell'evento che si realizza in quel luogo. Ci si può porre la domanda: "che differenza intercorre fra questo tipo di teatro e il teatro critico?" - e ancora: "una tale partecipazione non finisce per annullare l'impegno critico, dirigendosi solo all'irrazionale e ricadendo così nella partecipazione emotiva?".

Credo si possa rispondere in questi termini: il teatro critico è presupposto di una azione, il teatro di partecipazione è azione essa stessa; certo: l'atteggiamento critico e problematico di fronte ad una rappresentazione istituisce pur sempre una relazione fra palcoscenico e platea, istituisce quindi una partecipazione e un'azione, ma si tratta sempre di movimento riflesso, che attende di tradursi *dopo* in azione e che può restare allo studio dell'analisi, della riflessione. La partecipazione attiva dello spettatore (che non è più tale per definizione) ha di fronte, invece, il pericolo dell'azione emotiva e della partecipazione meramente materiale. In effetti far compiere allo spettatore determinate azioni, violentarlo quasi con dati condizionamenti, può condurre ad una meccanica che gli farà sentire sulla viva carne il pungiglione delle tecniche del potere. Qui la riflessione interviene in un secondo momento, quando ci si pone in atteggiamento critico non di fronte ad una rappresentazione, ma *di fronte alla propria stessa azione*. Quello che è parso espediente meccanico di provocazione si rivela come strumento ed immagine di comportamento. Ma questo è il caso dell'autore che istituisce una partecipazione per opposizione allo spettatore; il quale è presupposto solo come essere passivo, il cui apporto, per il momento, è quello di un materiale grezzo. Gli si procura

Titolo || Postilla sul teatro musicale

Autore || Domenico Guacero

Pubblicato || Domenico Guacero, *di Domenico Guacero prassi e teoria*, Nuova Consonanza ed., Roma 1984, pp.147-166

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

lo choc, quando è possibile per pubblici smagati e aperti a tutti i funambolismi dello happening, e chi è di buona memoria si ricorderà dello schiaffo del maestro Zen e delle prove di T amino (o Papageno!).

5. Altra cosa è o dovrebbe essere una partecipazione attiva e cosciente, spontanea e critica. Si tratterebbe quasi di una prefigurazione di una nuova società di uguali, ove i rapporti di dipendenza e gerarchia fossero mobili e naturali, senza posizioni pregiudiziali. Ciò presuppone davvero che il pubblico non sia più "pubblico", cioè accolta di individui che, senza conoscersi e per il fatto d'essersi pagata la poltrona, si trovano seduti l'uno accanto all'altro. Il "pubblico" dovrebbe essere sostituito con il collettivo o con le comunità, già orientati ideologicamente, possedenti un minimo di intenzione comune in vista di quello che si deve compiere. La continuità fra arte e vita si porrebbe, così, come dato positivo e reale e assumerebbe tutte le pratiche attuali che, in maniera sempre più vistosa, camminano in questa direzione. Il teatro musicale in ispecie è segnato da questo andare incontro al vissuto: si veda, dopo Cage, il "vitalistico", irrazionale, super-razionale o anche critico della musica gestuale, dell'improvvisazione, del teatro aperto sino allo happening, accadimento quotidiano. Il teatro vivente, "living", è una sigla che affascina compositori delle più varie estrazioni. Siamo alla "morte dell'arte", alla vittoria dei suoni e delle azioni "of every day life". Ma anche la vita di ogni giorno pare tendere, per contraccolpo, alla fantasia dell'arte. Stiamo forse assistendo al livellamento dei due momenti, vita e arte? Non è qui il luogo di discuterne e proclamare un fatto che ci si volge dinanzi verso l'apertura del futuro.

Su alcuni fenomeni, però, non è lecito chiudere gli occhi. Ci riferiamo in particolare all'emergere di una nuova classe sociale, definita più dall'età che da appartenenza a settori professionali o economici, quella dei "minorenni" o quasi. È stato già notato, ed è importante, il peso di questa "classe" sull'economia, fenomeno ignoto al passato, com'è anche ignoto il suo potere di decisione autonoma: una specie di ribellione di nuovi diseredati, privi di diritti civili. Non bisogna nascondersi che spesso nelle analisi dei sociologi della cultura mancano due dati in proposito: quello della *estrazione socioeconomica* dei singoli costituenti la nuova classe e quello della loro *improduttività economica*, con conseguente dipendenza dai "padroni del vapore" dell'industria. Ma intanto, per il primo di questi dati (estrazione economica), c'è pure la tendenza odierna a restringere, in maniera purchessia, gli estremi delle sperequazioni economiche, sicché può essere non rilevante, per i "minorenni", il problema del reperimento dei fondi. Per il secondo dato (improduttività economica), è vero che in tanto si forma la nuova classe in quanto i "maggioresnni", siano essi capitani d'industria o padri, la forgiavano, tuttavia essa è un così buon affare che l'industria si trova presa nel gioco e non molla: il sistema di blandizie gli si rivolta contro e l'incantesimo continua, non è possibile romperlo. Orbene, niente di più interessante di certa situazione in cui la nuova classe (o parte di essa) si fa antibellicista e oppone una concezione di vita "artistica", che non è più maledizione di poeti o dannazione decadentista, ma semplicemente richiamo cosciente a pratiche originarie di vita. La protesta vissuta semplicemente contro la retorica e l'enfasi di ogni genere diviene l'analogo di quello che l'artista di avanguardia fa nel recinto degli appositi locali.

Il quadro comunque non è così idilliaco ed è fuori luogo un messianismo a buon mercato. Ben più ampio è il settore sottoposto alle macchine dell'industria della coscienza, manipolate e manipolabili dal potere; e ben diverso è il compito che assolvono, ad esempio, i vari *Piper Club*, dove si scaricano le inibizioni e le tensioni (non solo dei "minorenni" ché anzi è interessante notare quanta gente bene corre a tuffarsi nel primitivo d'accanto della *shake*), "le tout sans pêcher", con tanto di onorevole controllo. Il problema della nuova società, teatrale e extra-teatrale, è da impostarsi estraendo il dato cosciente da tali manifestazioni spontanee, positive e negative. Si tratta di incanalare, senza svuotarle, le forze entro un ordine. Ma i collettivi orientati dei recettori (tendenzialmente attori [N.d.C.: nella IE solo <attori>]), quelli di gente che non è "qualunque" ma è costituita in un "corpus" (uomini di sindacato, di partito, di scuola, di comunità d'ogni tipo) devono avere di fronte dei collettivi dei produttori (attori per definizione [N.d.C.: nella IE solo <attori>]). L'esempio del *Living Theatre* è caratteristico: non si può trattare chi ci è di fronte non da "pubblico", se non si è già una comunità, meglio se integrale. E questo è il risultato che mi pare si debba ricavare dagli esperimenti di teatro improvvisato, da me recentemente condotti con G. Carlo Celli, a Roma: non si può "iniziare" nessuno al teatro spontaneo se non si è già degli "iniziati", se non si crede fondatamente in esso, se non si è veridici.

Ma occorre comunque sperimentare. L'utopia del teatro d'improvvisazione, che però non sia happening disordinato, del teatro che superi la dicotomia di teatro di prosa e teatro musicale, del teatro che voglia ridivenire rito, ma né di inattuali ritorni di primitivo né di religioni costituite, non si realizza per decreto o per speculazione teorica. Sperimentare con il cauto scetticismo del negativo. All'interrogativo brechtiano "kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?" vorremmo addirittura contrapporre, con prestito marxiano, il termine "verändern", la *modificazione* come altra cosa dalla *contemplazione* del mondo. Il che sembra presuntuoso, se non precisiamo che il teatro, come azione che avviene in un luogo chiuso, in un "temenos", può influire sul mondo se si collega strutturalmente con l'esterno, se c'è continuità concreta e solo differenza di grado fra arte e vita, interno e esterno. Condizioni, queste, che già oggi si riflettono sul nostro operare "artistico" e ci pongono innanzi a delle scelte precise di tecnica: partecipazione critica o rappresentazione emotiva, sperimentazione dello scandalo o esposizione della protesta, abolizione della quarta parete (teatro aperto) o quadro di un evento, dialettica e mescolanza degli elementi, sonori, visivi e cinetici o predominio di uno fra questi, teatro di facile o difficile agibilità strutturale e economica, ossia: teatro umanistico o superindustrializzato. Ma, dopo l'enunciazione, la vera scelta incomincia con l'esperimento personale e con le questioni pratiche.

---

<sup>i</sup> Parentesi quadre nel testo

Titolo || Postilla sul teatro musicale

Autore || Domenico Guaccero

Pubblicato || Domenico Guaccero, *di Domenico Guaccero prassi e teoria*, Nuova Consonanza ed., Roma 1984, pp.147-166

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

---

<sup>ii</sup> Le citazioni sono tratte da J. Cage, "Experimental music", in *Silence*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961, pp. 7- 13.

<sup>iii</sup> Nella IE la frase precedente ha una lezione differente: «d'altro canto, e per contraccolpo, la fluidità di confini fra il far musica, o discorso musicale, artisticamente, anche se eteronomamente intenzionato,» etc.

<sup>iv</sup> Il riferimento è alla storia della letteratura latina di E. Paratore, 1<sup>a</sup> ediz. Sansoni, Firenze 1950.

<sup>v</sup> Nell'edizione del 1984 all'interno di *di Domenico Guaccero* cit., viene riportata anche una precisa indicazione di pagina relativa al numero de *Il Verri*: <pag. 148>. In realtà, come detto (cfr. nota iniziale al testo), quello scritto (pubblicato incompleto ne *Il Verri*) arriva fino a pag. 140 del numero; il numero di pagina è perciò probabilmente da riferirsi all'edizione entro *di Domenico Guaccero* cit..