

Titolo || Sulla tradizione del 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 1 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Sulla tradizione del teatro musicale¹

di Domenico Guaccero

1. *Sul significato di "originale" e "storia"*. Dice Cage: «La storia è il resoconto delle azioni originali (...) Perché la gente si oppone all'originalità? Alcuni temono la perdita dello *status quo*; altri, secondo me, si rendono conto che non saranno loro a farla. A fare che? A fare la storia. Ci sono tipi diversi di originalità: alcuni sono coinvolti nel successo, la bellezza e le idee (idee di ordine, di espressione: per esempio Bach, Beethoven); e ce n'è uno, uno solo, che non è coinvolto in niente, che è neutro, per così dire. Tutti i tipi in qualche modo coinvolti sono genericamente esistenti, e non fanno che portarti, presto o tardi, al disgusto per l'arte. Artisti originali di questa fatta hanno l'aspetto, come ha detto Antonin Artaud, dei porci: si accontentano della propria pubblicità. E cos'è che si pubblicizza? In ultima analisi, e nel caso migliore, solo quanto non si coinvolgeva nel fare storia, ma nel passato: Bach, Beethoven. (...) Non è questa quell'unica, necessaria originalità che non è coinvolta in niente e che fa la storia. (...) Così, bisogna osservare sia il passato che il presente, e ciascuno fa ciò che lui solo può fare, dando alla luce, per la totalità della società umana, un fatto storico, e poi ancora, ancora, nel continuum e nel discominuum».²

Dunque: "originale" come *evento nuovo*, quasi l'"azione sperimentale", che è, per Cage, "un'azione della quale non è previsto il risultato" ... E ancora: "storia" come *sequenza di eventi nuovi*, che può essere studiata dalla stenografia (l'osservazione del passato).

Dice Boulez: «Molti compositori, anche della mia generazione, sono ossessionati dal recupero di certi linguaggi superati che essi vogliono reintegrare, tanto per considerazioni poetiche, che per considerazioni tecniche. È perché, io credo: non hanno fatto abbastanza esperienza della storia; essa pesa sul loro pensiero, e una specie di fardello che essi trascinano perché non l'hanno liquidato. Credo che si entri in un'era (...) in cui il fardello della storia non conterà più. (...) Quando si vuole evitare la storia la si ignora perché non la si è mai conosciuta: ci sono molti autodidatti, ma autodidatti per caso. Quel che desidero ora, è che tutti siano autodidatti per volontà».³

Dunque: "fardello storico" come peso sul pensiero; "storia" come qualcosa di cui doversi liberare per tracciare il solco personale (l'"originalità"); raggiungimento dell'"autodidattismo" (immagino: di un autodidattismo non per ignoranza del passato) "per volontà".

In effetti, se io sto collazionando il pensiero di Cage e Boulez, sto eseguendo il lavoro dell'"osservazione della storia" (= del passato). Sto cercando di verificare fin dove la mia personale esperienza e la mia propensione collima con quella di altri. E tutto ciò lo faccio in un "ambiente culturale", che, come ho detto altra volta, presenta (e patisce) una crescente accumulazione storica, in senso diacronico e sincronico.

Noi verifichiamo ogni giorno come tale accumulazione è l'acqua in cui nuotiamo e che provoca l'atteggiamento primario nei comportamenti sociali, quello della ricezione e della passività: l'attore è lì, in scena, sul video, sullo schermo, sul disco, e lo spettatore è qui, a non influenzare, quanto meno, l'attore stesso. Vediamo come, nonostante le apparenze delle variazioni delle mode e del gusto, la cultura di massa sia sostanzialmente conservatrice e difficile a smuovere: sia che si tratti, per parlare di musica, di musica colta (si veda la lentezza e la impermeabilità della maggioranza a fronte delle "originalità" e delle sperimentazioni), sia che si tratti di musica "cosiddetta" non-colta, dove gli orpelli delle tecnologie sofisticate mascherano l'elementarietà dei processi sintattici adoperati e facilmente riconducibili al più frusto linguaggio tonale.

Vediamo anche come la crescita abnorme delle informazioni, invece che allargare l'orizzonte storico, possa appiattirlo in un grigio "tuttopresente", in cui si mangia di tutto e tutto è disponibile sul mercato. A questo punto può essere che qualcuno, da solo o in gruppo, senta il bisogno di "partecipare", di "essere attivo", di "vivere in prima persona", e così via. E la più immediata rivalse è quella di abolire la storia; il che vuoi dire: abolire gli altri e chiudersi in un sé frantumato e atomizzato.

2. *Sul significato di "tradizione"*. Cage intende "tradizione" come "continuità col passato", dando a questo termine una connotazione negativa, in cui è implicata l'*avantgarde* europea del secondo dopoguerra. E in genere "tradizionale", "tradizionalista" è il termine che si usa per tutti i parrucconi, sinonimo di ottusa conservazione. Non è male, invece, ricordare un altro uso del termine, secondo il quale "tradizione" equivale a "trasmissione", a "tramandamento", in genere riferito alle culture orali (la "tradizione orale") e nell'ambito del sacro (le "tradizioni iniziatiche"). In questo caso "tradizione" e "tradizionale" non si riferisce direttamente a una qualche conservazione di un passato, che magari è nella maggior parte dei casi un passato recente. Ci si può collegare a una "tradizione" (a una "trasmissione" di esperienze) che è rimasta latente e subcutanea per secoli, "tradizione" che può ben essere lontana, nella linea di tendenza, e apparire come "novità".

Tutto ciò mi permette di pensare ad un altro uso del termine "originale". Può essere "originale" non solo l'azione che sorga come *nuova* nella storia, ma anche l'azione che sia *all'origine* delle azioni che vengono alla luce nella storia. Tali fatti "originali" possono essere intesi come degli archetipi, come degli "eventi di base" che noi riconosciamo essere comuni ai vari

¹ TB = IE, in di Domenico Guaccero, cit., pp. 180-192. Presso l'AG si conservano 7 fogli dattiloscritti della prima stesura ed una fotocopia completa (15 fogli) della medesima, con correzioni autografe dell'autore poi passate nel TB = IE.

² J. Cage, *Silenzio*, antologia da *Silence e A Year tram Monday*, a cura di Renato Pedio, Milano, 1971, pp. 54, 55.

³ P. Boulez, *Par volonté et par hasard*, Paris, 1975, [trad. it.] Torino, 1977, p. 128.

Titolo || Sulla tradizione del 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 ||

fatti nuovi della storia. È possibile, insomma, individuare un filo rosso che sottende i fatti "originali" o nuovi, ciascuno dei quali dirà, certo, la parola irripetibile, ma non si porrà nella storia in maniera disorganica e irrelata.⁴

3. *Vivere il presente*. Credo bene che quello che ci interessa sia più il presente che non il passato o il futuro (vedi Varèse). Si tratta di vedere che tipo di "presente" io vivo. Non mi interessa un "presente" che si riduca sempre più alla singolarità, alla momentaneità, in cui il me stesso si frantumi in attimi sempre più brevi e sempre più disorganici. Vivere il presente (o nel presente) significa *essere nel presente ed essere presenti*: presenti, ossia svegli; e presenti, ossia coscienti; presenti, ossia arrivi; presenti, ossia originali. Originali e originari. Se volete, posso ben essere un tradizionale.

Orbene, se si parte dal "presente", da quello che i compositori della mia generazione hanno vissuto, si possono individuare le seguenti linee di sviluppo: *a)* la linea che affronta *l'organizzazione logica* del linguaggio musicale, in un primo momento mantenendosi al telaio storico dei dodici suoni del sistema tonale-bachiano, in un secondo momento estendendo la pratica seriate agli altri aspetti fisici del suono (serialità integrale) - ciò significa privilegiare il momento dell'organizzazione sintattica su quello della ricerca, più che altro sperimentale, sul suono; *b)* la linea che affronta direttamente la *ricerca sperimentale* del suono, ossia lo studio del materiale sonoro nuovo (elettronica) o relativamente nuovo (la percussione, il rumore), ivi compresi i tentativi per distorcere gli strumenti storici dall'uso corrente (nuove tecniche esecutive, strumenti preparati) - ciò significa privilegiare la ricerca col materiale sonoro su quella dell'organizzazione sintattica; *c)* la linea che si pone, direi, in atteggiamento "ricettivo" rispetto agli altri linguaggi musicali, o che comunque tiene conto di quel che "accada fuori" - per fare qualche esempio è quello che è accaduto con Bartók (e in qualche modo con Stravinskij, Schönberg, Berg) e, in misura massima, con Ives: ricordo che a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta questa linea era fuori moda, salvo eccezioni, tra le quali alcuni pezzi "scandalosi" del sottoscritto, per tornare alla ribalta dopo anni, dalla seconda metà del decennio '60 in avanti; *d)* la linea che presenta, accanto a eventi propriamente sonoro-musicali, altri eventi "extra", in particolare il *gesto* e la *grafia autonoma* - si tratta in particolare di estrarre e porre in rilievo i momenti non-musicali del far musica (i movimenti corporei o gli elementi visivo-grafici).

S'intende che le linee di cui ho parlato non si presentano nella produzione concreta dei compositori che raramente separate l'una dall'altra, anche se può ben esserci una preminenza dell'una sull'altra.

4. *Il gesto e il "gestualismo"*. Non intendo parlare di "gesto" in senso traslato: il gesto "sonoro", quella "gestualità interiore", di cui parla Titone;⁵ ma del "gesto" in senso proprio, come attività corporea, come movimento, mimica, fatto-da-vedere, oltre che da udire. Si trattò, in quegli anni, di porre in evidenza dei fenomeni sempre esistiti: non diciamo solo il "gesto" del direttore, ma quello dell'"interprete", specie del solista, che può essere, ed essere stato sempre, anche "qualcosa da vedere". Tale evidenza si poteva raggiungere dando rilievo sintattico e ruolo strutturale ai fatti gestuali, sia enfatizzandoli (esagerandoli o intensificandoli), sia mettendoli in contrappunto, e quindi a volte presentandoli da soli, con altri elementi sintattici. Esisteva, certo, un atteggiamento provocatorio in talune esecuzioni, provocazione data dalla doppia sorpresa di deviare l'attenzione, da quello che si attendeva lo spettatore (il pezzo da ascoltare, la "musica") e di vedere impegnati in attività mimiche, in genere di segno dadaista, interpreti di fama.

Ma, al di fuori degli scandalismi, l'importanza di quella tendenza fu di proporre un nuovo tipo di "opera d'arte d'insieme", in cui gli elementi costitutivi dell'opera - suono, movimento, parola - non venissero affidati a diversi "specialisti" (strumentista, cantante, danzatore, attore), ma di provare a fare teatro musicale riunendo le specializzazioni in singoli esecutori. Si avevano, così, le seguenti conseguenze: *a)* teatro musicale realizzato con pochissimi mezzi ed estremamente agile; *b)* non accostamento di elementi (canto, suono strumentale, movimento, parola) e di specialisti (cantante, strumentista, danzatore-mimo, attore), ma riunione di questi elementi in ciascun esecutore: da qui la tendenza non solo all'interdisciplina, ma alla *despecializzazione*.

È evidente che si tratta di un modo diverso di fare "opera d'arte d'insieme" chiaramente diverso dal teatro d'opera, anche se qui si presentano, magari in maniera e in un'ottica diversa, i problemi dell'interdisciplina: il cantante d'opera è anch'esso implicato da sempre in problemi di movimento, così come, a partire dalla codificazione di Berg, è implicato nel problema di graduare la voce dal cantato al parlato.

E poiché dai primi del '60 ho esplorato i problemi pratici del gestualismo e del teatro musicale da camera (esplorato, intendo, con i miei pezzi e con il gruppo di lavoro di cui mi sto occupando negli ultimi anni), penso sia utile andare alle "origini", seguire il corso delle "tradizioni", per non trovarmi ad aver scoperto l'acqua calda.

5. *L'opera d'insieme nel mondo antico*. Si tratta di vedere le relazioni fra gli elementi dell'opera d'insieme e il grado di specializzazione degli esecutori. È noto che il linguaggio parlato delle lingue antiche (il greco, ad esempio) aveva in se stesso il germe, la radice della musica: il musicista non tanto "inventava" melodie, quanto le "estraeva" dalla musica interna dello stesso linguaggio. Il quale, appunto, si presentava all'ascoltatore con variazioni di altezza maggiori e più stabili di quelle dei nostri linguaggi attuali.⁶

⁴ Vedi sulle "origini" quanto detto nel saggio in questo volume [*di Domenico Guaccero*, op. cit., N.d.C.] Postilla sul teatro musicale, p. 167 [= pp. 161- 162 del presente volume].

⁵ Vedi A. Titone, *Musicisti italiani alla prima "settimana" di Palermo*, in *di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo*, Roma 1980, p. 38.

⁶ Rimando alle ricerche e alle conclusioni sull'argomento di P. E. Carapezza.

Titolo || Sulla tradizione del 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 3 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

La non separazione nelle "arti musicali" (o temporali) è fenomeno basilare sia nel mondo antico (il teatro greco), sia nelle civiltà "originarie" (le culture cosiddette primitive). Tale fenomeno ha la sua radice nell'azione rituale che troviamo comunemente come radice nelle tradizioni teatrali. Così è anche per l'Europa postclassica e cristiana: per lungo tempo il dramma liturgico è la forma comune di teatro. Ed è teatro con musica, com'è azione con parole-movimento-musica la messa, di cui il dramma liturgico è la trasposizione in larga misura "profana".

Due caratteristiche mi paiono da porre in rilievo in queste azioni sacre, che sono già teatro in nuce: il fatto che gli elementi che lo costituiscono si presentano con pari valenza e con un gioco di contrappunti fra di essi, in maniera che l'uno a volta emerga a scapito degli altri e che esista una continua variabilità combinatoria; e il fatto che, pur distinguendosi nel rito una differenza di gradi (nei ruoli e anche nelle *abilità tecniche* dei partecipanti), esisteva una continuità fra quei ruoli, sicché non poteva parlarsi di una separazione fra "attori" e "spettatori".

Certo, già all'interno delle azioni sacre le prerogative gerarchiche (e, perché no?, le abilità tecniche) finivano per ritagliare una zona di specialisti. Cosa che, non appena l'azione si "profanizza" (ossia perde il carattere rituale), si acuisce. Nasce il virtuoso. Nasce il "pubblico". Nasce lo specialista.

Gli elementi (suono, parola, movimento) tendono a separarsi. In età ellenistica si danno casi in cui il canto era affidato a un vero e proprio cantante, mentre il movimento di quanto il cantante esprimeva era affidato a un mimo.⁷

Nel medioevo europeo gli strumenti, tranne l'organo, sono espunti dal rito sacro, al contrario di quanto accade nella chiesa orientale, che mantiene l'uso degli strumenti a percussione e della danza. Le complessità musicali della polifonia dell'Ars Antiqua accentuano la fine dell'evento comunitario che aveva avuto luogo nella liturgia sacra monodica: il mottetto politestuale ha pur anche una sua "teatralità", quasi realistica, profana,⁸ ma la polifonia da chiesa ha ormai una complessità che solo gli specialisti possono eseguire. Il cordone ombelicale con la originaria "cantilena" sacra è divenuto solo un pretesto e ben lontano avevano visto alcune gerarchie ecclesiastiche che avevano scorto nell'incipiente polifonia il germe delle successive profanizzazioni. Si aggiunga che per intanto il potere ecclesiastico aveva tagliato le gambe sia alle liturgie locali sia a ogni tentativo di mantenere nell'ambito ecclesiale gli spunti "pagani" (magari "sacri") che erano ancora vivi.

Solo la "festa" era ancora azione totale e comunitaria di strumenti, canto, parola, danza, mimo.

6. Quel che è ancora da notare è che, diversamente da quanto accadrà nei tempi (anche immediatamente) successivi, non si producono in genere "opere" d'arte, ma *eventi, accadimenti*: la "festa", l'"azione rituale" è qualcosa a cui partecipare, non una cosa da "vedere", magari a pagamento! Tutto ciò ha il suo riflesso sugli "esecutori", tanto meno specialisti, quanto più legati alle comunità e quanto più convinti ed esperti dell'impossibilità di separare le "arti", dal momento che queste ben raramente si presentavano come tali, nel senso moderno del termine.

Dal Rinascimento in poi si cominciano a produrre (e rappresentare) "opere d'arte" di teatro. Si tratta di opere scritte: quindi fondamentalmente "teatro di parola". È la polarizzazione sulla parola che continuerà sino ai giorni nostri come "teatro di prosa".

Quasi a contrappeso con questo tipo di teatro nasce nello stesso tempo l'altra polarizzazione, quella sulla musica (e sul rapporto parola-musica) ed è la plurisecolare storia del melodramma o del teatro musicale.

Gli elementi visivi e d'azione, che si possono intravedere nei madrigali rappresentativi si enucleano man mano che il "personaggio" si singolarizza, proprio come solista.

L'elemento visivo e di movimento è usato come contorno e non sintattizzato: la visione/azione sta *all'opera d'arte d'insieme musicale* come l'intensità sta alle dimensioni sonore nella sintassi tonale, ossia come qualcosa che è inutile notare e porre in relazione sintattica con le altre dimensioni sonore, tanto si realizzano quasi "naturalmente" nell'esecuzione.

7. Nel melodramma i rapporti fra gli elementi (o fra le arti concorrenti all'opera d'insieme) sono più spesso conflittuali e in primo luogo si riferiscono al rapporto parola-musica: ossia agli stessi rapporti che esistevano nel madrigale e esisteranno nel Lied.

Certo, le questioni sulla preminenza fra testo e suono non implicano direttamente le questioni proprie del "movimento", ma implicano quelle riguardanti la struttura dell'azione: se l'azione debba o no fermarsi, con tutti i problemi di scenografia e regia.

Si tratta fondamentalmente delle due "polarizzazioni", di cui ho parlato prima, che cercano di coesistere nel melodramma: la polarizzazione sulla parola (il recitativo) e quella sulla musica (aria, pezzo d'insieme). Il fatto è che, proprio nei punti in cui c'è l'integrazione fra le arti (parole e musica), sembra che l'azione si fermi - almeno l'azione come movimento, o continuità d'azione.

La continuità dell'azione è il problema-base del melodramma, e una delle soluzioni sta nella presenza fra gli elementi sonori degli strumenti (l'orchestra), che possono assicurare continuità in assenza sia di parola "recitata" sia di parola "cantata".

⁷ Vedi ad es. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Bari, 1977, p. 40, il caso in questione, testimoniato da Tito Livio.

⁸ Una "scena" in terzetto mi pare sia il mottetto dell'Ars Antiqua *Frese nouvelle - On parole - A Paris* (vedi *Historical Anthology of Music* by A. T. Davison and W. Apel, p. 34), dove su una frase ripetuta d'un venditore ambulante, che funge da tenor, si intrecciano due canti goderecci se non licenziosi.

Titolo || Sulla tradizione del 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 ||

L'opera italiana pare risolvere il dissidio attraverso un passaggio graduale da recitativo secco a recitativo accompagnato da strumenti, mentre altrove permangono separazioni nette fra parlato puro e cantato (Singspiel, Opéra comique, Operetta).

Il teatro di Wagner (così come, poi, quello di Debussy) sembra a prima vista un teatro di suoni, ma è fondamentalmente teatro di parola; direi: di prosa (le lunghe tirate dei personaggi e il fatto che il testo viene musicato tutt'intero, per cui l'attenzione dell'ascoltatore si sposta sovente sulla parola). E l'azione/visione? Si dice: "è statica", "non è importante". Si tratta, certo, di "azione statica", di "visione" come *quadro* (si veda l'ultimo atto di *Tristano*). Dico di più: spesso in Wagner (e in Debussy) le azioni sono misurate in tempo reale. Diversamente da Verdi, specie l'ultimo, in cui la formalizzazione accorcia o slarga tempi d'azione teatrale. Un esempio per tutti: la struttura del *Falstaff*. Tre atti, ciascuno diviso in due parti e ogni parte della durata di 20 minuti (ogni atto, quindi dura 40 minuti, e in questo tempo scenico entrano le azioni le più rapide - o le più lente - quanto a movimento).

Il teatro verdiano, così come tutto il melodramma italiano, è teatro di movimento, cioè teatro in cui il quadro scenico è modificato continuamente dalla presenza o meno degli attori. Com'è noto, in tale contesto viene anche modificato il rapporto "parola-musica" sia con o senza l'intervento dell'orchestra. Uno dei mezzi principali per fare emergere la dimensione-parola è quella di fermare il movimento delle altezze. Alcuni esempi da *Otello*: Atto 3o- Otello: "Dio! mi potevi scagliar tutti i mali"- Otello: "tutto è spento" su un semplice rullo di timpani (assenza quasi totale di strumenti), così come con vera e totale assenza di strumenti, è, al 4° Atto, la mirabile invettiva "O mentitrice", con successivo scontro verbale fra Otello e Emilia. Anche *l'Ave Maria* di Desdemona inizia mettendo in rilievo la parola.

Le sottigliezze dei passaggi da parola parlata a parola cantata verranno in primo luogo codificate nell'espressionismo, così come ancora in quest'ambito l'elemento colore/visione/luce assumerà un'importanza sintattica prima non conosciuta o almeno non determinata.

8. L'elemento gestuale di movimento appare in Occidente senza le formalizzazioni di certo teatro orientale ("mudras", teatro giapponese), anche se proprio l'elemento visivo più che non quello sonoro assume caratteri simbolici e quindi una fissazione gestuale nei riti sacri (messa e società iniziatiche).

La fissazione - anche grafica - nelle coreografie occidentali è, più che altro, un aiuto alla memoria e non un elemento da porre in contrappunto con altri elementi. Anzi da sempre la danza pare abbia bisogno di appoggiarsi ai suoni.

Un esempio di opera d'arte d'insieme in Oriente è il teatro balinese. Lì non solo appaiono compresenti tutti gli elementi in contrappunto: suono strumentale, canto, parola, gesto, ma ciascun "attore" è utilizzato nella realizzazione dei vari elementi, salvo che per gli strumenti, suonati, questi ultimi, come per un'orchestra occidentale da specialisti addetti solo a quel compito.

Un altro tema di comparazione fra Oriente e Occidente è quello dell'improvvisazione. In Oriente l'improvvisazione poggia su una fissazione di codici compresi non solo dagli esecutori, ma anche dagli spettatori. In Occidente l'improvvisazione (musicale) ha avuto e ha delle stagioni ben precise: una, quella solistica, in epoca di maturità tonale, l'altra, quella collettiva del jazz, con la doppia matrice di schemi tonali e di tradizione negra, l'altra, ancora, anch'essa collettiva, della musica contemporanea d'arte.

Non è un caso che improvvisatori e gruppi d'improvvisazione sorgano a cavallo fra gli anni Cinquanta e Sessanta, cioè quando si coagula un minimo di linguaggio comune dell'avanguardia. Pressappoco negli stessi anni, dall'altro versante della musica d'oggi, il jazz, si pratica un tipo d'improvvisazione non molto dissimile da quello che è figlio diretto della musica "colta" (il jazz "free").⁹

9. I problemi del gestualismo negli stessi anni implicano non solo la possibilità di "contrappunto" fra i vari elementi dell'opera d'arte d'insieme, ma in particolare la possibilità di riunire il fenomeno sonoro/gestuale in uno stesso esecutore-attore. Il che significa indirizzarsi verso la despecializzazione. Certo, se è vero che "fisicamente" è impossibile ritagliare la zona "musica" in un contesto espressivo- percettivo, è stato (e sarà) possibile separare gli elementi per ragioni logico/sintattiche.

In fondo nel melodramma e nel teatro in musica abbiamo assistito sinora a una mera riunione di specialisti, pur se il cantante usa anche la parola non cantata e il movimento. Ma richiedere a danzatori o strumentisti qualcosa di diverso dalle sue [loro] specializzazioni è impresa spesso disperata (e non solo per ragioni sindacali). In effetti, come in altri campi, tutto il mondo dell'arte (o del teatro) marcia verso le specializzazioni. Quando si dice "strumentista" o "orchestra", bisogna capire se si tratta di gente che ha una qualche esperienza, ad esempio, nella musica contemporanea; quando si dice "danzatore", esiste la divaricazione fra i fedeli della *modern dance* e quelli della danza classica. E da entrambi i campi si afferma non solo l'inconciliabilità dei risultati (e dei principi) estetici, ma anche quelli delle tecniche rispettive di base. Lo stesso avviene nel campo del mimo. Specie a partire dalle teorie e dalle tecniche di E. Decroux intanto viene rigidamente mantenuto fisso e

⁹ Che l'improvvisazione abbisogni di codici o, quanto meno, di esercizi maturati a lungo (e che non si tratti, salvo *par volunté*, di "fare quello che capita") lo dimostra, anche in teatro, la pratica della Commedia dell'arte. Si veda per il mimo l'attuale prassi didattica di Lecoq, basata su esercizi d'improvvisazione. Secondo A. Artaud (*L'Atelier di Charles Dullin*", in: *Le theatre et son double*, Torino, 1968): «Di tali metodi, il principale è l'improvvisazione che costringe l'attore a pensare gli impulsi dell'anima invece di rappresentarli». È probabilmente per questo, oltre che per una naturale "pesantezza" della parola, legata normalmente a legami linguistici pratici, che è più difficile realizzare improvvisazioni collettive con la parola anziché con i suoni e col movimento.

Titolo || Sulla tradizione del 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 5 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

separato il confine fra mimo e danza, ma anche all'interno della stessa arte del mimo vi sono "specializzazioni" e deviazioni, che (meno male) evitano la cristallizzazione del "genere". Fra un Decroux, un Barrault, un Marceau c'è veramente una diversità di principi, di tecniche e di risultati: l'unico principio unificatore parrebbe essere l'esser consci della divaricazione fra mimo e danza, e perciò stesso il rifiuto del sottofondo musicale di cui la danza (specie quella classica) risulta non poter fare a meno. Ma le prassi più recenti del mimo, specie quella didattica di Lecoq, si staccano da questo rigorismo puristico e astratto, per pensare più concretamente a preparare l'uomo di teatro che si muove.¹⁰

La questione della despecializzazione implica invece proprio l'uscita, l'espansione dal proprio ruolo. Ferma la legittimità sia di definire (circoscrivere) la propria arte e di divenirne un virtuoso, il cammino verso la despecializzazione aggiunge un'interessa e una completezza all'artista che la pratica e riporta a reali "tradizioni", rimaste per secoli sotto traccia. Certo, si perdono virtuosismi nei singoli campi, perché nessuno si sogna di essere grande vocalista, grande attore, grande strumentista e grande mimo, allo stesso tempo.

E allora? La mia (e altrui) esperienza, di cui dirò più avanti, tuttavia, non esclude che si possa essere un "virtuoso" della propria arte e [che] esperienze in altri campi aiutino proprio quel virtuosismo, suggeriscano nuove soluzioni tecnico-espressive, ed evirino i "pericoli" del virtuosismo (la bravura fine a se stessa, l'esteriorità ginnica, etc.). Per converso nell'ambito della despecializzazione è insito il pericolo di far tutto mediamente, starei per dire: mediocrementemente, il pericolo cioè del dilettantismo. A salvare da ciò sta da una parte la poliedricità e complessità delle esperienze che si fanno e dall'altra la profondità degli intenti espressivi e sintattici (poniamo: che uno stesso attore faccia opera, contrappuntando le proprie specificità, ora usando la parola non cantata, ora legandola al canto, ora unendo a quelle il movimento, ora accompagnandosi con uno strumento e così via). In *mezzo* a tali complessità non c'è modo di fare il "dilettante"!

10. A tali soluzioni non sono giunto soltanto per via di teoria o di osservazioni storiche, ma per esperienza diretta sia come compositore sia come organizzatore di fatti teatrali. Ai primi degli anni Sessanta mi sono dedicato, fra l'altro, alla composizione di pezzi, che erano pensati per musicisti, che dovevano integrare l'esecuzione musicale con altri elementi, in primo luogo "gestuali".¹¹ Successivamente in lavori specificamente teatrali spingevo verso le despecializzazioni, utilizzando le esperienze precedenti.¹²

Ma il passo più chiaro e decisivo mi pare di averlo compiuto nel 1978, quando ho iniziato un'attività di laboratorio *intermedia*, con la collaborazione di colleghi, che non solo hanno fatto proprie alcune mie tesi, ma hanno dato suggerimenti e praticato sulla propria pelle le difficoltà insite nell'impresa: in primo luogo la cantante Lucia Vinardi, e inoltre l'attore-mimo Claudio Conti e l'attrice-mimo-danzatrice Lydia Biondi. Il nostro lavoro primario è stato quello di scambiare, intanto, fra noi principi di tecnica delle singole discipline "esercizi", specie sollecitati dai musicisti del gruppo, abituati, forse più di altri, a fare giornalmente vocalizzi e scale e arpeggi). L'attività laboratoriale si è già da un po' estesa ad altri artisti e nei piani del Gruppo c'è l'intenzione di sviluppare maggiormente questo aspetto "laboratoriale", sempre più aperto ai giovani. Infatti uno dei primi impedimenti nel nostro lavoro l'abbiamo trovato nei limiti, diciamo "muscolari", che ciascuno si portava appresso, avendo allenato per anni solo una parte del proprio corpo. È una pratica, questa, che bisogna iniziare ben per tempo: purtroppo in un'età in cui, forse, la mente non è adatta a recepire le esigenze complete della interdisciplina e della despecializzazione.

Uno degli aspetti positivi, direi il principale, di questa esperienza, mi pare sia stato l'interscambio di tecniche, che avveniva e avviene, durante i nostri esercizi preparatori: utilissimo, l'interscambio, sia perché apriva ciascuno ai problemi e alle tecniche dell'altro, dando la possibilità di praticarle (o perlomeno di conoscerle più che teoricamente) seppur parzialmente, sia perché suggeriva soluzioni non pensate nella propria disciplina, ampliandone il raggio. Dico questo proprio con la mentalità specifica del compositore, cioè di chi è più "teorico" che "pratico". Un riflesso di quegli esercizi è probabilmente entrato nella mia attività compositiva vera e propria, oltre che nella mia prassi di "strumentista" del Gruppo.

Su due altre questioni, fra loro legate, vorrei richiamare l'attenzione. Primo: il nostro è un teatro di *attori*, persone fisiche, le quali non mascherano, se non volutamente, la loro fisicità (vedi, nell'ambito del mimo, la tendenza a "mascherare" la fisicità del corpo in Decroux): anzi è teatro che fa leva sulla presenza dell'"attore" in relazione attivo-recettiva col pubblico. E inoltre: c'è la questione del rapporto con gli "strumenti", musicali e non, con le macchine, in genere.

¹⁰ Un'ampia ed esauriente analisi degli attuali problemi dell'arte del mimo attuale è nel volume *Mimo e Mimi*, Firenze, 1980, a cura di M. De Marinis, contenente fra l'altro scritti dei padri del mimo moderno, da Decroux a Lecoq.

¹¹ I lavori gestuali degli anni Sessanta (*Negativo*, per un flautista, 1964, scritto per S. Gazzelloni, *Esercizi per vocalista*, 1964 [altrove: 1965; N.d.C.], scritto per M. Hirayama, *Incontro a tre e Nuovo incontro (a tre)*, 1965-66 [in realtà: 1963 e 1964; N.d.C.]) erano pezzi in cui agivano solo musicisti, per i quali erano messe in rilievo, talora autonomamente, le tipiche componenti gestuali o di movimento: in alcuni di essi venivano usati dei resti.

¹² In *Scene del potere* (1965/68) ho inserito materiali dei pezzi "gestuali", ho inoltre usato "attori" multipli (come l'attrice-danzatrice-mimo L. Biondi e altri consimili), gli strumentisti avevano anche parti di "movimento" o erano in scena. I luoghi dell'azione non erano più monofocali (azioni, anche simultanee, in palcoscenico, in sala, nel foyer: da qui un rapporto diverso col pubblico). Nell'azione sacra *Rappresentazione et esercizio* (1968) lo stesso uso di "attori", mentre lo spazio di rappresentazione scenica; era ancor più a contatto fisico col pubblico. E così via per gli anni '70 (il balletto *Rot*, 1972, e l'azione scenica *Novità assoluta*, 1972) oltre a vari "canovacci", realizzati dal 1978 con il gruppo *Intermedia*.

Titolo || Sulla tradizione del 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 ||

Per i non-musicisti l'approccio più semplice è, si può comprenderlo bene, con gli strumenti a percussione; per i musicisti è più difficile usare oggetti scenici, in ispecie maschere, elementi di vestiario, etc. "Macchine" con automatismi, specie se precedentemente preparate (strumenti sonori elettronici, automatismi di luci così via), sono già più facilmente usabili da tutti, in quanto abbisognano solo di "comprensione" mentale e molto poco di abilità e allenamento manuale-muscolare.

Teatro di "attori" che non rifiuta le "macchine", ma che vuoi evitare le iper-complessità delle macchine teatrali (illusionistiche) del melodramma, esso preferisce per altro spazi e strutture che non siano quelli convenzionali del melodramma, in quanto le sperimentazioni che svolgiamo sono ben più sull'uomo che non sulle spettacolarità dei teatri d'opera. In tal senso esso è teatro agile, facilmente spostabile e montabile (quindi replicabile). Non voglio dire che un simile tipo di sperimentazione non costi o costi pochissimo in termini economici, ma costa certamente meno, molto meno! dei costi normali da teatro d'opera. Sono convinto peraltro che le sperimentazioni abbisognino di un loro particolare status economico-strutturale, ove l'intervento finanziario sia meno oneroso; sperimentazioni, che è bene avvengano al di fuori delle pastoie delle ISTITUZIONI chiamate, queste ultime, più a un compito di conservazione (al meglio delle realizzazioni, ove possibile) delle opere storiche e della tradizione.¹³

¹³ I costi delle *Istituzioni*, come si sa, sono gravati dalle spese correnti, in primo luogo le spese per il personale fisso, e da quelle per gli allestimenti, le manutenzioni, etc. Se eseguire opere contemporane fosse prassi corrente, come nel *Sette-Ottocento*, con ampia accorrenza di pubblico pagante, sì che in tal modo gli spettacoli si autofinanziassero, non ci sarebbe discorso o problema. Ma il teatro musicale contemporaneo non attira e poi c'è il retaggio storico da conservare; e poi le stesse strutture (gli spazi, gli ambienti in primo luogo) del melodramma tradizionale sono inadatti a nuove idee teatrali (ad esempio è un grosso problema avere una molteplicità di punti di azione, cosa che è più semplice in uno spazio nudo, senza palchi, in cui installare, se si vuole, una serie di praticabili o minipalcoscenici). Ceno, siamo tutti figli di un'unica committenza, lo Stato, erogatore di fondi e che dà ossigeno economico alle Istituzioni e ai piccoli gruppi di sperimentazione. Solo che questi ultimi sono "piccoli" solo per le dimensioni e per lo scarso salasso economico che operano sull'insieme dei fondi erogati, e non certo per le idee e le realizzazioni di cui si fan no portatori.