

[Titolo](#) | Tra rito e meditazione per un'azione interiore nel Teatro Musicale

[Autore](#) | Daniele Vergni

[Pubblicato](#) | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

[Diritti](#) | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) | pag 1 di 3

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Domenico Guaccero. Rappresentazione et esercizio (1968)

Azione sacra per dodici esecutori

montaggio di testi biblici del Vecchio e Nuovo Testamento, del Notker Balbulus (Hymnus Spiritui Sancto) e di S. Juan de la Cruz

(Canciones del alma, Noche Oscura) a cura di Domenico Guaccero

regia di Antonio Calenda

consulenza coreografica di Marcel Rayez

scene di Stefano Tolnay

luci e costumi di Michiko Nogiri

direzione di Domenico Guaccero

Compagnia del Teatro Musicale di Roma

con Erminia Santi, Michiko Hirayama, Carol Plantamura (voci femminili), Tomaso Frascati, Enrico Fioretti Idigoras, Therman

Bailey (voci maschili), Antonio Calenda (attore), Marcel Rayez (mimo), Nicola Samale (flauto), Bruno Battisti D'Amario

(chitarra), Franco Barbalonga (tastiere)

Perugia, Chiesa S. Filippo Neri, 28 settembre 1968

Tra rito e meditazione per un'azione interiore nel Teatro Musicale

di Daniele Vergni

Rappresentazione et Esercizio è un'azione sacra realizzata dalla Compagnia del Teatro Musicale di Roma ed eseguita all'interno della XXIII Sagra Musicale Umbra a Perugia presso la Chiesa di S. Filippo Neri. Il titolo indica le due parti dello spettacolo: la prima, vera e propria rappresentazione, la seconda, è non-teatro, un esercizio in cui l'autore mira a costituire una vera e propria comunità che condivide un esercizio spirituale di autotrasformazione. Nella concezione teatrale di Guaccero c'è sempre un rapporto comunicativo inteso come *trasmissione* tra tradizione (nel senso ontologico di origine) e contemporaneità, «eventi di base che noi riconosciamo essere comuni ai vari fatti nuovi della storia»¹. Rinnovare diventa così ripensare e riconfigurare le forme e il linguaggio delle varie arti costituenti lo spettacolo. Il binomio origine-originale, che è al centro della riflessione del compositore, si trova particolarmente sviluppato in *Rappresentazione et esercizio* dove tale binomio si trova realizzato tra tema e realizzazione: il tema del sacro organizzato attraverso il contrappunto tra i vari elementi che realizzano l'opera – suono strumentale, voci parlate e cantate, luci, azioni. Oltre al contrappunto dei linguaggi costituenti l'azione, troviamo gli altri elementi tipici della prassi teatrale guacceriana: la presenza degli esecutori multipli, l'utilizzo di luoghi diversi per l'azione; il collage di testi – assemblaggio a cura dello stesso compositore comprendente testi del Vecchio e Nuovo Testamento, del Notker Balbulus (Hymnus Spiritui Sancto), di S. Juan de la Cruz (Canciones del alma, Noche Oscura) e le lingue utilizzate sono l'ebraico, il greco, il latino, l'italiano, lo spagnolo (per i versi di S. Juan de la Cruz) e un dialetto artificiale realizzato dall'autore mescolando nuorese e barese per la traduzione di alcuni passi del Vangelo di Matteo e Luca. L'effetto di queste lingue crea una musicalità inedita e un effetto straniante per lo spettatore, soprattutto il dialetto artificiale caratterizzato da un tono arcaico duro, molto risuonante che collega l'uso delle lingue antiche e moderne nell'azione.

L'espansione del ruolo dell'esecutore è un elemento fondamentale di *Rappresentazione et Esercizio*. Nella premessa alla partitura leggiamo che «tutti gli esecutori compiono movimenti e partecipano a esecuzioni vocali»². In particolare troviamo: un direttore dell'azione anche esecutore (che spesso introduce i versi delle scene, dialoga con musicisti e cantanti mentre li dirige ed esplicita in alcune scene da quali testi è preso il brano che si andrà ad eseguire, come il sacerdote che nel rituale introduce la lettura dei salmi e dei vangeli), un interprete anche attore-cantante e, come detto prima, tutti e dodici gli esecutori agiscono sia fisicamente sia vocalmente. Sono soprattutto i cantanti quelli che si trovano in una situazione di ampliamento del raggio d'azione, e non solo per le tecniche sperimentali da affrontare, che richiedono un alto grado di concentrazione, ma anche e soprattutto perché si trovano ad agire ora come attori – ad esempio nella quarta scena nella costruzione del tempio –, ora come mimi – nella terza scena il soprano che mima la creazione della donna –, ora come strumentisti – come nella terza scena con un flauto dolce e nella sesta utilizzando la frusta come strumento ritmico. Per attori, mimi, musicisti e cantanti c'è un passaggio dalla recitazione allo «stare in scena senza modello»³, come ha definito Michael Kirby il *non acting on stage*. Il passaggio di stato dell'azione da *Rappresentazione* a vero e proprio *Esercizio* spirituale riguarda prima di tutto i dodici protagonisti dell'opera – un passaggio difficile tanto che il compositore prevede la possibilità dell'abbandono della scena da parte di coloro che non si sentano in grado di compiere questo passaggio – e, per induzione, intende coinvolgere anche gli spettatori. Guaccero esplicitamente sottolinea il suo intento: «servirmi della musica, nell'ambito del teatro, per attuare sperimentazioni psicologiche, con e su gli esecutori e il pubblico»⁴. *Rappresentazione et esercizio* è quindi prima di tutto un'opera d'insieme dove gli elementi si integrano e si separano, s'innestano e si alterano sorretti

¹ D. Guaccero, *Sulla tradizione del teatro musicale*, in Id., *Un iter segnato*, cit., p. 174.

² D. Guaccero, *Dalla premessa alla partitura*, in Id., *Rappresentazione et esercizio*, Ricordi, Milano 1969, p. 2.

³ M. Kirby, *On Acting and Not-Acting*, in «The Drama Review», vol. 16, n.1, 1972, trad. it. di M. Proserpi, in *Acting Archives Review*, a. 1, n. 1, aprile 2011, p. 173.

⁴ D. Guaccero, *Premessa all'esecuzione integrale*, cit., p. 472.

[Titolo](#) || Tra rito e meditazione per un'azione interiore nel Teatro Musicale

[Autore](#) || Daniele Vergni

[Pubblicato](#) || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

[Diritti](#) || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) || pag 2 di 3

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

dall'azione, intesa come processo evenemenziale, come totalità che forma l'evento. Così si sviluppano azioni su quella soglia che è il silenzio, tra la pausa e il gesto, mentre gli spettatori che hanno seguito il rito rappresentato si trovano a diventare una comunità che partecipa attivamente alla meditazione finale dell'*Esercizio*. Stefano Lombardi Vallauri, giustamente, analizzando l'auto-trasformazione degli interpreti, mette in rapporto l'*Esercizio* con le pratiche sviluppate da Grotowski in *L'arte come veicolo*⁵. Scrive Vallauri,

in tutti i diversi strati della forma musicale-teatrale gli esecutori sono chiamati a un impegno che li coinvolge complessivamente e olisticamente in quanto corpo, psiche e spirito, come individui e come membri di una relazione, in una direzione di risveglio percettivo e di affinamento cognitivo ed emotivo [...] la musica, il teatro sono intesi essenzialmente come azione, come azione svolta dal *performer* su se stesso, per incidere sul proprio modo di stare al mondo⁶.

In *Rappresentazione et Esercizio* il tema del rito, del mito e del magico viene affrontato da Guaccero in due modi, che corrispondono alle due parti dell'azione. La prima, *Rappresentazione*, dove lo spettatore si trova ad assistere a un rito che espone delle vicende legate al tema biblico, dalla nascita del logos a quella dell'uomo, fino alla morte di Cristo (senza resurrezione) si svolge in sette scene⁷ dove avvengono vari rovesciamenti, come le voci femminili che in precedenza hanno interpretato le tentazioni diaboliche, le troviamo a dare voce ad Erode, Caifa e Pilato, sottolineando il rovesciamento di valori nell'inversione voce femminile-personaggio maschile. È in questa prima parte che Guaccero sperimenta maggiormente le tecniche vocaliche – tra le quali: parlato, glissando, doppi suoni ispirati, rapida alternanza tappato/normale, oscillazioni microtonali, crepitio faringeo, contrappunto tra mormorii velocissimi con timbri diversi⁸ – che devono compiere in particolar modo le sei voci ma, come segnato in partitura, «tutti gli esecutori compiono movimenti e partecipano a esecuzioni vocali»⁹. L'azione rituale di *Rappresentazione* è fatta di movimento, parole e musica, elementi che hanno pari influenza e importanza nell'opera attraverso giochi di contrappunti fra le varie dimensioni degli elementi: dimensioni fisiche come il timbro e l'altezza in contrappunto con le dimensioni spaziali dell'azione, dimensioni sintattiche temporali della composizione musicale in contrappunto con la dimensione sonora della parola e della sua prosodia nel parlato, col movimento delle luci, con i gesti del mimo. Così masse musicali rispondono a superfici di luce, la matericità di alcuni timbri vocali – in particolar modo attraverso la voce del soprano Michiko Hirayama – seguono i movimenti del mimo in una continua variabilità combinatoria. Nell'ultima scena, *Morte e seppellimento dell'Unto*, l'esecuzione è solo vocale, le luci si fanno più fioche e il coro si trasforma in un lamento, fino al buio. Tutto è cominciato nell'oscurità e lì torna *Rappresentazione*.

Nella seconda parte, *Esercizio*, suddivisa in quattro scene¹⁰, l'azione scompare, non c'è più rappresentazione ma meditazione collettiva dove lo spettatore è visto come compartecipe in una comunità¹¹. Si affievoliscono le luci fino al buio mentre i dodici esecutori si raggruppano nell'area del sepolcro, davanti a loro bracieri. Cominciano a intonare, attraverso entrate sfalsate e procedimenti vocali sperimentali come le forme aperte modulari e l'improvvisazione fonetica e timbrica, a praticare l'*Esercizio* che nelle intenzioni del compositore deve coinvolgere gli spettatori non come azione motoria ma come atto psicologico-antropologico, psicomagico se si vuole. In questa seconda parte il teatro è ridotto a pura dimensione uditiva, dove il suono non ha più una funzione estetica ma quella di «supporto “tecnico”, agente della concentrazione e subordinato all'esercizio (spirituale)»¹². La rifunzionalizzazione del suono coincide con il blocco della narrazione e l'inizio della meditazione collettiva in cui il calare delle luci a penombra e infine a buio hanno una funzione di soglia. Come indicato da Erika Fischer-Lichte

gli esseri umani non solo catturano la luce attraverso gli occhi ma la incorporano anche attraverso la pelle. La luce, per così dire, penetra nel corpo vivo del soggetto percipiente attraverso la pelle. [...] Nello spettatore sottoposto a continui cambiamenti di luce lo stato d'animo può quindi modificarsi spesso e improvvisamente, senza che ciò venga

⁵ J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in L. Flaszen, C. Pollastrelli (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, pp. 258-278.

⁶ S. Lombardi Vallauri, *L'anti-opera come veicolo: il teatro musicale come pratica autotrasformativa per il performer*, cit., p. 142.

⁷ 01. *Il Logos, il verbo come origine della vita*; 02. *La creazione del mondo*; 03. *Creazione di uomo e donna*; 04. *La costruzione del tempio, il lavoro*; 05. *Le tre tentazioni dell'Unto, il Cristo*; 06. *Le violenze dei tre poteri: Caifa, Erode, Pilato, sull'Unto*; 07. *Morte e seppellimento dell'Unto*.

⁸ Per una panoramica sulle tecniche vocali utilizzate da Guaccero rimando a S. Lombardi Vallauri, *La musica vocale di Domenico Guaccero. Dalla sperimentazione alla compiutezza, dall'antropologia all'uomo*, cit., pp.

⁹ D. Guaccero, *Dalla premessa alla partitura*, cit., p. 474.

¹⁰ 01. *Meditazione della luce e inno allo Spirito Santo*; 02. *Discesa alle tenebre: testo di Giona inghiottito dalla balena*; 03. *Le tenebre nei suoi aspetti negativo e positivo: la beata “noche oscura” di S. Juan de la Cruz*; 04. *Ritorno della luce: fatica e pazienza sul cammino di perfezione*.

¹¹ È lo stesso Guaccero che parla di comunità: «non si può trattare chi ci è di fronte non da “pubblico”, se non si è già una comunità, meglio se integrale», in D. Guaccero, *Postilla sul teatro musicale*, cit., p. 170.

¹² Ivi, p. 2 e p. 475.

Titolo || Tra rito e meditazione per un'azione interiore nel Teatro Musicale

Autore || Daniele Vergni

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

registrato a livello cosciente, né che, tantomeno, possa essere controllato¹³.

Se le luci sono una soglia d'entrata per interpreti e spettatori, il suono, come 'supporto tecnico', oltre ad essere *esercizio* di concentrazione, diviene elemento che fa ri-suonare il corpo della comunità che si è venuta a creare durante la meditazione. Così per lo spettatore il suono non è più «qualcosa che penetra nelle sue orecchie dall'esterno, bensì come un processo intracorporeo che, spesso, libera un sentimento "oceanico". Con i suoni l'atmosfera entra nel corpo dello spettatore e lo apre a sé»¹⁴. Luce, suono e corpo creano un *chiasma*, in cui l'interno e l'esterno non sono altro che «l'altra faccia del corpo»¹⁵. Nella premessa alla partitura Guaccero scrive che

durante l'ESERCIZIO agire con immediatezza e spontaneità: prima d'eseguirlo "organizzarsi" psicologicamente, esaminarsi, caricarsi. E se non si sente formarsi una connessione di forze fra tutti gli esecutori, se "non ci si sente in vena", sarebbe il caso di rinunciare a farlo, qualche sera. O ancora: chiedere agli astanti di non essere più pubblico, di aiutare nella "operazione" psichica – se qualcuno, poi, non si sentisse di "salire di grado" (dalla RAPPRESENTAZIONE all'ESERCIZIO) può lasciare la sala – materialmente o no¹⁶.

La decisione di compiere l'*Esercizio*, definito da Guaccero come un «ripiegamento su se stessi»¹⁷, è lasciata allo stato psicofisico dell'esecutore e anche a quello dello spettatore che, in questo momento, deve decidere se far parte della comunità o andar via lasciando la sala «materialmente o no»¹⁸. Una volta che attori, mimi, musicisti, cantanti e spettatori hanno deciso di partecipare, officianti e astanti si trasformano in un'unica comunità. Questo momento è un secondo momento di soglia in cui il *loop di feedback*¹⁹ tra tutti i compresenti diventa più intenso e in cui i corpi in scena immobili acquistano presenza attraverso l'uso della voce, e

quando l'attore produce il suo corpo vivo fenomenico come corpo vivo energetico, realizzando così la presenza, egli appare come *embodied mind*, e cioè come un essere nel quale corpo e spirito/coscienza non si possono separare in alcun modo l'uno dall'altro ma si danno già sempre uno con l'altro. [...] Nella presenza del performer/attore lo spettatore esperisce e vive questo performer/attore e se stesso come *embodied mind*, come perennemente in divenire, e percepisce l'energia circolante tra loro come forza trasformabile, e, in questo senso, come forza vitale. Questo è ciò che definisco *concetto radicale di presenza*²⁰.

La discesa nelle tenebre (penombra e buio), con i versi de la *Noche oscura* di S. Juan de la Cruz, si conclude con un finale illuminato sia interiormente, per chi ha deciso di partecipare alla trasformazione, e sia esteriormente, quando si riaccendono le luci. L'azione interiore²¹ di *Esercizio* crea una comunità momentanea, come accade nel teatro del Performance Group di Schechner in *Dionysus 69* e nell'Orgien-Mysterien-Theater di Hermann Nitsch. Se *Rappresentazione* è una messinscena allora possiamo considerare l'*Esercizio* come un'esperienza estetica, nell'accezione che le Erika Fischer-Lichte, ovvero quelle esperienze liminali vissute come trasformazione «in cui il percorso rappresenta lo scopo»²².

¹³ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 208.

¹⁴ Ivi, p. 209.

¹⁵ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 270.

¹⁶ D. Guaccero, *Dalla premessa alla partitura*, cit., p. 2 e p. 475.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Nella teoria dell'estetica del performativo di Erika Fischer-Lichte il *loop di feedback* è un sistema autoreferenziale che si basa sulla co-presenza di performer e spettatori, sul rimando aperto e indeterminato che s'instaura tra loro autoproducendo lo spettacolo.

²⁰ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 175.

²¹ È Daniela Tortora a parlare di azione interiore, e della «novità assoluta di *Esercizio*, che vuole essere un tentativo per «salire di grado» da un teatro che semplicemente rappresenta e documenta, a un teatro che, nell'andare al di là di se stesso, conquista il superamento dell'artificio, della messinscena, per diventare una vera e propria forma di autocoscienza collettiva», in D. Tortora, *Dalla «noche oscura» di Esercizio alle «altre stelle» del commiato: motivi ricorrenti nel secondo Novecento italiano*, p. 202, in Ead. (a cura di), *Domenico Guaccero. Teoria e prassi dell'avanguardia*, cit., pp. 199-212.

²² E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 343.