

Titolo || Teatro musicale oggi  
Autore || Aldo Clementi  
Pubblicato || «Il Verri», n.16, 1964, pp. 61-66  
Diritti || © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine || pag 1 di 3  
Lingua || ITA  
DOI ||

## Teatro musicale oggi

di Aldo Clementi

La mia esperienza teatrale è stata solo un “balletto”; per così dire: si trattava più esattamente, come definiva il sottotitolo, di una “azione musicale su materiale visivo di Achille Perilli<sup>1</sup>”. Oltre a ciò il non aver usato né voci né personaggi costituiva una differenza rispetto al normale teatro musicale non solo apparente, ma sostanziale: almeno così dal punto di vista degli intenti che ci eravamo proposti Perilli ed io. L'intervento di materiale umano si era limitato ad una sorta di lungo *papier collé* (su un frammento cantato di jazz) che produceva autonomamente e senza relazioni su un'orchestra e su degli inserti cinematografici anch'essi del tutto autonomi: tutto ciò al centro di una generale struttura ad atmosfera da *collage* (come appunto il titolo, nato dopo l'ideazione e dopo scambievoli cedimenti tra me e il pittore): cioè, alcune discrepanze di stile e di sintassi erano accettate anche come stimoli per una soluzione composita rispetto al progetto di partenza.

Gli intenti propostici erano che la musica (più esattamente: la dimensione-tempo) determinasse, al momento della messa in scena e secondo un progetto in parte determinato, la stessa regia, quindi tutto. Ovviamente la condizione per tutto questo era che tutti i meccanismi ed apparecchiature fossero presenti al musicista già finiti e per tempo; che il musicista ne studiasse le facoltà meccaniche; e che queste possibilità risolte fossero segnate in vario modo sulla partitura (tra l'altro, mediante strumenti di comando a tastiera, molte cose – *mobile*, vetrini in movimento, luci, sculture mobili – dovevano essere affidate a normalissimi esecutori musicali). Per la mancanza assoluta di artigiani specializzati qualcosa fu terminato in ritardo, qualcosa dovette essere abolito, qualcosa ancora (il più) non corrispose al previsto. Fummo costretti a fare una messa in scena “di azione”, aderendo il più possibile ai materiali di cui disponevamo.

Gli inconvenienti furono però una lezione utilissima per le postume conclusioni, d'altra parte tuttora in corso. Inconvenienti anche inevitabili a una prima esperienza che voleva essere un contributo al nuovo teatro musicale.

Alla base di questi inconvenienti, piuttosto correnti (anche se d'altra specie) pure in altri tentativi, non sta solo la momentanea mancanza di disponibilità materiali e di personale adeguato: bisognerebbe analizzare le ragioni del grosso vuoto “storico” e tecnico che ha attraversato e attraversa il teatro musicale (dopo Schönberg, Berg, Stravinskij), prescindendo per un momento dai vari tentativi, riusciti o meno, cui abbiamo assistito in questi ultimi anni.

Che la musica di oggi, la quale non ha ancora esaurito i suoi problemi, prematuramente coinvolga in questi il Teatro – problema già da solo gravissimo – è in realtà una contraddizione in termini: più contraddittoria, poi, diventa la cosa se i problemi sia del Teatro che della Musica non sono ancora, come mi pare, su un piano comune. La musica dell'ultima generazione ha dato risultati più che positivi con ricerche approfondite in molteplici direzioni: una speculazione teorica come forse mai, tanto che virtualmente, anche se non storicamente, si può arrivare a dire che tutto è come se nascesse dal nulla. (Voglio partire qui dal presupposto che, essendo il teatro in musica un fatto autonomamente musicale – molto più, quindi, che un parente stretto del teatro in prosa – una vera *musica per gli occhi*, esso si possa smontare in vari fenomeni assolutamente analoghi, se non forse paralleli, astrattamente, ai vari fenomeni musicali). E se ammettiamo che la musica, partendo da basi assolutamente tradizionali, ha fatto quel capillare cammino (sino alla costruzione teorica di una *materia* non naturalmente esistente; ciò a differenza, per es., della pittura), non è certo possibile affermare altrettanto del teatro musicale.

Credo che applicare la stessa mentalità compositiva a materiali di diversa origine (suoni, parole, movimenti, etc.) sia una grossa ingenuità; tanto quanto quella opposta: tradirne la natura e la fisiologia o, che è lo stesso, ignorarne e tralasciare di inventarne le leggi.

In un odierno teatro musicale, i diversi ingredienti non dovrebbero avere altro significato che in certo tipo di collage (pensiamo a Schwitters dunque) i vari materiali: origini diverse, ma vicendevole integrazione. Cosa sarebbe in seno ad una simile problematica se ogni materiale facesse da autonoma composizione (intendiamo naturalmente nel senso inconcepibile di gradi di avanzamento tecnico-storico diversi)? Il percorso (di ogni materiale) dev'essere autonomo, ma, anzitutto, per la condizione-base di evitare parallelismi che sono di per sé descrittivismo; oltre che, naturalmente, per ragioni di poetica. L'inconfondibile, rigorosa consequenzialità che nasce sempre dal “non essere in relazione” è sempre un certo tipo di “relazione tra”: e meno semplice di quanto non si creda è proprio non mettere in relazione (il caso “ha le sue ragioni...”).

I materiali di varia origine devo essere tutti movibili per entrare anch'essi legittimamente nella dimensione primaria della musica, il Tempo: e cinema, accorgimenti scenotecnici, oggetti mobili, luci, lanterna magica, *mobile* devono possedere all'interno e reciprocamente delle scale di valori; collaborazione, quindi, con artigiani e conseguenti progettazioni di apparecchiature manovrabili da musicisti (ciò, ripetiamo, in quanto tutto quello che rientra nel Tempo è dominio del musicista): in questo senso è auspicabile uno studio anche da parte di pittori, registi, ingegneri, architetti, etc.

La scenotecnica, allo stato attuale, è ancora macchinistica e macchinosa, praticamente statica: per lo meno rispetto al massimo di fluidità e mobilità ricavabili dalla musica d'oggi. Più di tutto in questo senso può darlo il cinema; ma questo è un oggetto non aggirabile. È qui che entra anche in questione la *topica* teatrale: la scena al centro (aggirabile) o lo spettatore aggirato (stereotopica)? Nel primo caso si dovrebbe andare verso soluzioni radicali: ogni spettatore un proprio percorso “libero” per il corpo e per gli occhi. Nel secondo caso si dovrebbe evitare le civetterie equivoche della musica elettronica: penso solo alla funzione in rapporto alla contemporaneità, condizione essenziale allo sguardo.

---

<sup>1</sup> Roma, Teatro Eliseo, maggio 1961.

Ancora l'uomo sulla scena? ...L'uomo è un fatto organico, fisiologico: anche se lo si copre con stracci non si va, in definitiva, al di là della maschera; ciò, almeno, se il trucco viene adottato “a catena”, come espediente continuo. Uomo e materia non possono stilisticamente convivere con le stesse caratteristiche e con uguale gerarchia: per quanto riguarda il linguaggio di oggi l'uomo è solo relitto, quindi memoria, frammento, elemento citato o *collé*; qualsiasi tipo di mimica o pantomimica è da escludere come tessuto continuo, organico, obbligato. La troppa insistenza di nonsense o un certo stato artificioso di ubriachezza sensoriale crea un corteo simbolistico, quando non di allusioni esplicite, e, al contrario, tutto ciò che è organico, umano, vicenda, logica, evoluzione può vivere solo come residuo di un “paradiso perduto”. Sono da precisare i confini tra organico e inorganico, tra contaminazione e stile, tra fisiologia e astrazione: i limiti di convivenza. Oltre a una ristretta serie di movimenti nuovi i danzatori devono assegnarsi un nuovo ruolo per niente umiliante: manovratori nascosti di oggetti musicalizzabili: il principio dell'animazione, del teatro dei burattini; ma forse più in là... Studio dei movimenti come funzione di un nuovo stile-tecnica; quindi la danza come trasmissione e comunicazione di un nuovo tipo di semantica visivo-mobile.

Lo stile è coerenza (cosciente o incosciente) o incoerenza (cosciente o incosciente) – anche l'incoerenza può assurgere a stile – : ma, quando non si conoscono e studiano (nel caso appunto di un teatro musicale anno zero) i limiti tra i due momenti, ne possono derivare errori infantilistici: ed il vuoto che ne deriva è tale che è più desiderabile che vengano fuori al più presto degli studiosi, dei teorici, degli inventori, prima ancora che degli artisti!

I movimenti scenici di Berg o Schönberg erano ancora classici e il tematismo di quella musica si presentava come alibi tanto quanto la “serie” stabiliva già i primi equivoci: malizia per gli orecchi, ingenuità per gli occhi... La musica è stata da allora ad adesso sempre, più o meno, come un blocco melodico “accompagnato” (da elementi visivi e letterari): è mancato un vero e reale contrappunto di materiali vicendevolmente integrantisi<sup>2</sup>.

L'atrofia del teatro rispetto alla musica dimostra la mancanza di qualsiasi analogia o parallelismo tra loro: interi parametri, dell'occhio almeno, sono stati “saltati” (mutabilità, principi cinetici, etc.) e i loro fratelli maggiori sono cresciuti in modo abnorme (testo e fonetica, musica e valori timbrici). Uno dei fatti importanti sarà, prima o dopo, determinare la nascita di un nuovo tipo di esecutore musicale “per gli occhi”. Si tratterà di rendere i mezzi “musicalizzabili”: quindi di studiarne la natura per arrivare a manovrarli musicalmente e duttilmente; di collaborare – *ante factum* anzitutto – con artigiani, tecnici, registi, pittori per quanto riguarda le nuove facoltà dei vari movimenti, luci, cinema, forme e colori: una nuova gerarchia nella gestazione e nella messa in opera.

La fluidità non è uno stadio obbligatorio, ma è sempre l'ultimo grado di una scala di valori, di misure, la nota più acuta di un ideale “tastiera”: ciò posto, a che punto stanno, al momento attuale, le ricerche e i risultati riguardanti i mezzi visivi e il Tempo come dimensione-prima?

Naturalmente vogliamo dire: a che livello rispetto alla complessità capillare e alla duttilità estrema di cui dispone oggi la musica? È ancora da fare un'analisi di certe combinazioni motorie spazio-temporali a cui va restituita l'origine prima ancora di svilupparle; si tratta di percorrere un cammino saltato organizzando di nuovo: la libertà è da riconquistare attraverso un tipo di studio completamente inedito. Si tratta dunque di inventare da zero i mezzi e il metodo, meccanica teatrale e metodologia. Eliminare la regia come sovrastruttura non-funzionale rispetto ad una gestazione, collaborazione ed esecuzione tenenti conto della partitura come unico fatto imprescindibile e dei musicisti come unici responsabili naturali della dimensione-tempo e, quindi, unici (nei larghissimi limiti del possibile) esecutori materiali ed artistici. L'ausilio, in tutto questo, della cibernetica è naturalmente, oltremodo auspicabile; sempre però tenendo conto delle varie tendenze ed intenti (questa prudenza riguarda il compositore d'oggi sempre ed ugualmente tentato dai più disparati e disuguali giocattoli): cioè il teatro musicale di oggi non può escludere un'eventuale messa in scena “d'azione” o di azioni (s'intende non solo “secondo Cage”), che a sua volta poi non può escludere un'affinamento e un'inventiva (da zero) dei mezzi di cui sopra.

Vocalismo e vicenda sono intimamente legati (la cosa ci interessa qui perché si tratta – dal nostro punto di vista – di problemi ancora insoluti): l'uno condiziona l'altro e tutto alla luce di quanto detto prima: oltre ad essere il problema più grosso dello spazio a disposizione, personalmente non credo alla musica come espressione di contenuti espliciti, che le conferiscono una funzione gnomica e didattica; con ciò non si vuole negare il testo in assoluto: ma come vicenda anche minimamente precisa, avvenimento e avvenimenti, logica, intellegibile evoluzione; oppure, all'estremo opposto, come veicolo di simbolismi più o meno truccati, etc., etc.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Un valido contributo, in questo senso, dà il musicista Franco Evangelisti col suo lavoro teatrale *Die Schachtel*, appena finito e non ancora realizzato.

<sup>3</sup> Nono e Bussotti, Helms e Cage: sono gli autori su cui vale la pena di riflettere per delle conclusioni su un futuro vocalismo teatrale. Nono: la sua vocalità è coerente al suo mondo di protesta e – cosa rara oggi – al suo vocabolario strumentale: conclude e non apre, suggerendo però, per quanto riguarda la nostra visione di un nuovo teatro, stimolanti conclusioni “per negazione”. Bussotti: con *Torso* ha dimostrato in modo prezioso la possibilità di un valido recupero di un “tempo perduto”. Helms: prescindendo dal suo “continuo” (= contraddizione) offre dei pezzi di storia, e quasi “di costume” ad uno stadio di contaminazione congelata. Cage: *Theatre piece*, anche per quanto riguarda l'intervento della voce e proprio perché lì appena accennato, è la più preziosa fonte per una soluzione “d'azione” (in quel caso è più giusto di *azioni*) ma... i giusti postulati sono vietati agli epigoni, come sempre...

Titolo || Teatro musicale oggi  
Autore || Aldo Clementi  
Pubblicato || «Il Verri», n.16, 1964, pp. 61-66  
Diritti || © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine || pag 3 di 3  
Lingua || ITA  
DOI ||

La verità sta in mezzo, ed è una sorta di *Merz* teatrale: un'ideale compresenza di materiali di qualsivoglia origine (occhio + orecchio).

(Un'ideale sintetico *collage*: in cui l'organico e il fisiologico siano dei frammenti di relitti – né simbolici, né contenutistici – che possano vivere solo come labile sopravvivenza di memoria, come presenza contaminante, violentabile e violentata; l'inorganico e l'afisiologico; il casuale e l'aperiodico siano l'humus unico su cui affondare, la sola atmosfera entro cui, in quel solo modo, sia possibile vivere). Materiale e movimenti vicendevolmente integrabili e ridotti ad una semplicità primitiva del gesto e della comunicazione: comunicazione che, in maniera diretta, è, in conclusione, lo scopo essenziale di ogni rappresentazione; quindi di ogni tipo di semantica.