

Gerardo Guccini

TRA METAMORFOSI E PARTITURA: NUOVI
“TEATRI SONORI” *

Partiture

Parlando di Nuovo Teatro, si sono talmente utilizzate e approfondite le nozioni di “corpo”, “immagine” e “spazio” da far passare in sottordine il fatto che le realizzazioni e le tecniche approntate dalla ricerca teatrale hanno via via dispiegato, ormai da quasi mezzo secolo a questa parte, una vasta gamma di “teatri sonori” reciprocamente accomunati dalle funzioni strutturali e genetiche che vi esercitano gli elementi di carattere acustico (vocali, fonici, rumorali, musicali, semi-rumorali). Forse, come suggerisce De Marinis in un'importate contributo sulla “vocazione teatrale” di Luigi Nono, le disattenzioni verso la dimensione sonora del Nuovo Teatro sono state quanto meno facilitate, in ambito teatrologico, dall'inconscia pulsione a non voler condividere il proprio campo d'indagine con le contigue competenze di una musicologia, la quale, d'altra parte, si è mostrata a sua volta pochissimo incline ad includere fra gli eventi musicali del XX secolo le inferenze acustiche del mondo teatrale, come, per non fare che qualche esempio, il lavoro sui risuonatori di

* Questo intervento sviluppa la prima parte d'un progetto di ricerca dedicato alla peculiare identità dell'attore fonico nella cultura e nelle prassi del Novecento teatrale. Tale progetto era stato enunciato in occasione del convegno *Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria* (24-25 aprile 2003) con il titolo *Tra metamorfosi e scrittura: l'attore fonico nel nuovo teatro italiano*; producendone per ora solo i risultati iniziali, che riguardano la dimensione sonora del Nuovo Teatro, si è dunque modificata l'intitolazione originaria.

Grotowski, la phonè di Carmelo Bene, l'attore-musica di Leo de Berardinis, le "scritture vocali" di Gabriella Bartolomei. In ogni caso, l'attenzione dei teatranti per la presenza scenica del suono (sia esso cantato oppure puramente musicale) si è tradotta in tecniche, generi, teorie, momenti di svolta e rifondazione, che, nel complesso, hanno influito sia sulle diverse concezioni di teatro che sull'articolazione delle pratiche sceniche, rendendo decisamente problematica la distinzione categorica fra ciò che è teatro musicale e ciò che è teatro *tout cour*, oppure, ancora più radicalmente, fra ciò che è teatro e ciò che è musica. Se includiamo nella fruizione del suono la visione di come tale suono è prodotto, la musica diventa infatti un evento in sé teatrale, essendo per l'appunto il teatro arte dell'azione in presenza. Allo stesso modo, se escludiamo la visione dalla fruizione dello spettacolo, il teatro si decanta in esperienze acustiche, che, in certi casi, evidenziano l'esistenza di raffinate tessiture che, per precisione e varietà timbrica, non hanno nulla da invidiare alle partiture della musica colta. Non a caso, nel 1966, colpito dall'esplosiva esuberanza fisica e vocale del Living, Luigi Nono decise di coinvolgere questa celebre formazione, allora esule in Italia, nel processo compositivo di *A floresta é jovem e cheja de vida*, che, secondo Enzo Restagno, riuscì la sua "opera fonicamente più violenta", un vero e proprio "assalto sonoro nei confronti della parola". Lo stesso Nono ha così raccontato questa sua presa di contatto con la materia sonora del teatro:

Passammo [io e il Living Theatre] una settimana nello studio elettronico della RAI di Milano. Il Living era veramente di una violenza esplosiva. Una delle loro espressioni più violente, che io ho usato nella *Floresta*, era "la lettura del dollaro" [dallo spettacolo *Mysteries and small pieces*]. Si limitavano a leggere i numeri della serie, il nome della banca e le poche altre cose che si possono leggere sulla banconota americana, ma i vari modi di dire i numeri, di gridarli, di sussurrarli, i rumori dei passi, delle corse tra gli studi di registrazione, i canti improvvisi, interrotti, costituivano una specie di vari campi magnetici che si allargavano spaziando sempre più. [...] Si è trattato di un impulso decisivo per la composizione della *Floresta*.¹

Il caso di *Floresta*, pur essendo restato senza seguito, illustra le affinità fra le punte avanzate della sperimentazione musicale e il

¹ Cit. in M. DE MARINIS, *La vocazione teatrale di Luigi Nono*, "Musica/Realtà", dicembre 1993, n. 42, p. 131.

Nuovo Teatro, che, proprio in quegli anni, sondava, da un lato, le dinamiche corporee dell'azione fonica e, dall'altro, il suo costituirsi in forme sonore suscettibile di autonomi sviluppi e articolazioni. C'era una forte spinta a sperimentare e a acquisire le possibilità di emissione che erano state fino allora escluse dall'imperante modello del linguaggio parlato. Non si voleva più essere, in teatro, un'imitazione dell'individuo sociale; d'altra parte, però, l'identità scenica rigenerata che il Nuovo Teatro prometteva agli attori era ancora tutta da scoprire, da definire, da inventare. Ludwig Flaszen, il drammaturgo di Grotowski, spiega nel programma di sala di *Akropolis* (1962) come, per realizzare questo spettacolo, fosse stato necessario dilatare i mezzi vocali d'espressione riassumendo nell'attore i suoni del mondo animale e di quello culturale:

a partire dal vago farfugliamento tipico della fase infantile [si andava] fino alla più sofisticata recitazione oratoria: gemiti inarticolati, grugniti animaleschi, dolci melodie popolari, canti liturgici, dialetti, declamazione di versi: c'è di tutto. I suoni sono frammisti a una complessa partitura in cui riaffiora vagamente il ricordo di tutte le forme del linguaggio.²

In quegli stessi anni, la sperimentazione delle cantine romane opera, anziché sull'ampliamento e sull'integrazione del parlato, sulla decontestualizzazione dei segni verbali: la parola viene reificata, analizzata e scomposta per una ricerca del timbro e dei suoni. Carlo Quartucci, allestendo a più riprese Beckett fra il 1959 e il 1963, cerca di far perdere al linguaggio la sua funzione di "comunicazione logica e psicologica" per lasciare il posto a "una comunicazione ritmica e fonetica"³; poi, mettendo in scena *Zip, Lap Lip Vap Mam Crep Pliq Scrap & la Grande Mam* (1965) del drammaturgo Giuliano Scabia, apre ulteriormente la sua ricerca agli influssi della musica colta contemporanea. Ancor prima che *Foresta* assimilasse le voci e i rumori del Living, il teatro di Quartucci fa propria, con la mediazione giocosa e vitalistica di Scabia, già stretto collaboratore letterario di Nono, la scomposizione del corpo verbale in particelle foniche da combinare e disporre secondo i criteri d'una logica

² Cit. in J. KUMIEGA, *Jerzey Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, Firenze, la casa Usher, 1989, p. 54.

³ C. QUARTUCCI, *Sette anni di esperienze*, ora in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale italiana (materiali 1960-1976)*, I, Torino, Einaudi, 1977, p. 152.

soprattutto musicale. Il procedimento viene notato e descritto da Giuseppe Bartolucci ne *La scrittura scenica* (1968):

Così egli [Carlo Quartucci] propone in *Zip*, per esempio, una tabella fonetica che si basa proprio sulla parola come oggetto, sino all'individuazione della sillaba e della consonante, quale momento stilistico di una comunicazione; e questa nozione egli l'ha derivata tranquillamente da certe sperimentazioni della voce umana da parte di alcuni musicisti contemporanei, e così l'ha riversata sul teatro, non confusamente e non approssimativamente, ma con una accentuazione quasi scientifica e comunque matematicamente proponibile, in tal modo rendendo l'uso della parola come oggetto estremamente disponibile e al tempo estremamente preciso. Allora l'interpretazione degli attori può foneticamente disporsi su una varietà di toni e di ritmi [...].⁴

Non stupisce l'attenzione di Bartolucci per il matematico rigore con cui Quartucci dispone musicalmente sillabe e consonanti su una varietà di toni e di ritmi. Dal momento che il Nuovo Teatro non s'identificava nella rappresentazione d'un testo scritto, ma era esso stesso "scrittura scenica" e si compiva di volta in volta in quanto aggregato delle azioni, dei suoni e delle immagini che accadevano ed esistevano nel tempo/spazio dell'evento, si poneva il problema di individuare la natura estetica e fenomenologica di questo aggregato, e cioè, di capire cosa garantisse l'esistenza dello spettacolo al di là dei suoi momenti di attuazione e quale fosse il calco, il sedimentato, la forma indipendente e continua della drammaturgia scenicamente realizzata. A queste esigenze ha efficacemente sopperito l'assunzione del concetto di partitura. La partitura non solo consente l'elaborazione di contenuti ad alta definizione formale, non solo attiva principi d'ordine affatto impermeabili alla sospensione della logica semantica, ma mantiene queste sue prerogative anche qualora si tratti – come nel caso del Nuovo Teatro – di partiture puramente mnemoniche, non sistematicamente notate né suscettibili di formalizzazioni propedeutiche alla realizzazione spettacolare. Teatralmente, il concetto di partitura è stato teorizzato e capillarmente applicato ad ogni articolazione e livello performativo dall'Odin Teatret di Eugenio Barba, mentre ha trovato in Leo de Berardinis il poeta scenico che ne ha riavvicinato le strutture e i contenuti all'originaria matrice musicale. Scrive nel programma di sala de *Lo spazio della memoria* (1992):

⁴ G. BARTOLUCCI, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici Editore, 1968, p. 66.

Nel mio teatro la musica è sempre stata importantissima, per la presenza di strumentisti in scena, per la scrittura scenica annotata come partitura musicale, per la presenza di strumenti musicali utilizzati in diverse maniere, per il microfono usato non come semplice amplificatore della voce, per l'attenzione ai timbri, ai ritmi, alle altezze della vocalità, per il montaggio stesso dello spettacolo le cui proporzioni interne seguono un andamento di contrazione-espansione, di forte, di piano etc.⁵

Le note messe in partitura sono già di per sé una musica compiuta alla quale non manca che il suono. In teatro, invece, la partitura performativa sembrerebbe smarrirsi, al di fuori della propria concreta attuazione, senso, valore, identità, sostanza, risolvendosi in sedimenti mnemonici e residui documentari. Queste parti scannate dell'identità complessiva dello spettacolo, possono però corrispondere, come dice Leo de Berardinis, a un "pensiero-musica" che ristabilisce la poesia delle concezioni compositive, facendo derivare l'evento scenico da un senso della melodia e del ritmo, che, non soltanto s'incarna nelle melodie e nei ritmi effettivamente eseguiti, ma modella ed anima tanto l'azione dell'attore che la visione dello spettatore. La codificazione dello spettacolo in partiture dinamiche e trasformabili nel tempo, che – riprendendo la terminologia di Leo de Berardinis – risultano dalla compenetrazione fra il "pensiero-musica" dell'ideatore scenico e la presenza attuativa dell'"attore-musica", ha quindi prodotto, nelle prassi del Nuovo Teatro, delle sotto-partiture sonore che riguardano l'organizzazione del livello acustico.

A questo proposito, va immediatamente precisato che le sotto-partiture sonore del Nuovo Teatro non si risolvono, come accade nel teatro lirico, in momenti espressivi indipendenti. L'Opera, infatti, prevede, in primo luogo, la definizione testuale di situazioni, emozioni e caratteri decisamente scolpiti, che la musica, poi, interpreta e realizza fissandoli in forme sonore; mentre il Nuovo Teatro, scaturito dalla rimozione dei sistemi fondati sulla rappresentazione del personaggio scritto, procede per sommatorie orizzontali che inquadrano gli elementi sonori, non già nella successione assiale che congiunge soggetto/testo/spettacolo, ma in delicati e mutevoli rapporti d'interazione con gli attori e le immagini. Esaminando le qualità e le dinamiche di tali rapporti, vedremo ora d'individuare le

⁵ Cit. in R. ANEDDA, *Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo de Berardinis*, "Culture Teatrali", primavera-autunno 2000, nn. 2/3, p. 70.

tipologie e le varianti dei “teatri sonori” suscitati dalle invenzioni teatrali del secondo Novecento.

I teatri della “presenza”

Dove l'attore è perno e protagonista assoluto dello spettacolo, gli elementi sonori sono soprattutto di carattere fonico/vocale (ricordiamo l'elenco di Flaszen) e dilatano la dimensione corporea del performer proiettando nella voce quanto si verifica nelle più riposte cavità organiche. La voce costituisce allora l'impronta acustica d'una carnalità specifica, unica, irripetibile; e, al contempo, prolunga all'interno dell'evento la genesi fisiologica del performer, che, secondo l'insegnamento grotowskiano, radica i propri impulsi nell'atto profondo della fonazione. Attuando una variante importantissima che segnerà l'atmosfera acustica del teatro di gruppo degli anni Settanta, Eugenio Barba introduce nel severo training derivato da Grotowski anche degli strumenti musicali, che, ripresi in scena, vengono a svolgere un ruolo di sutura fra l'estroversione dei singoli processi formativi e l'articolazione drammaturgica dello spettacolo, la cui atmosfera viene spesso decisa da sonorità memorabili come la fisarmonica di Else Marie Laukvick in *Min Fars Hus* (1972) oppure il tamburo di Iben Nagel Rasmussen in *Came! And the day will be ours* (1976). Ma a segnare stabilmente le pratiche del Nuovo Teatro e il ruolo che il suono fonico ricopre al suo interno sono i training, gli esercizi, le tecniche, che vengono ora derivate dai gruppi/guida ora ricavate dai canti etnici di svariate tradizioni.

Il periodo dal 1970 al 1975 viene definito da Giuseppe Bartolucci “l'età dei laboratori”⁶ poiché i gruppi di base, che in Italia erano nati un po' ovunque, tendono allora ad affermare la propria identità professionale assimilando per via empirica le competenze emerse dalla svolta dagli anni Sessanta. Per questa via si radica l'influenza dei modelli culturali e dei gruppi/guida, ma soprattutto si affermano correnti, ibridazioni e richiami che connettono i teatran-ti a un substrato pedagogico di straordinaria varietà e in continuo

⁶ G. BARTOLUCCI, *Dalle cantine ai gruppi emergenti*, in O. PONTE DI PINO, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, Firenze, la casa Usher, 1988, pp. 27-34.

movimento. Fra il 1972 e il 1974, Leo de Berardinis e Perla Perargallo scelgono di immergersi nella difficile realtà sociale di Marigliano, un paese dell'entroterra napoletano, per ritrovare le radici più autentiche del fare teatro; e lì esplorano la sonorità forte del dialetto, le zone di compatibilità fra la voce dell'attore e la performace musicale, i meccanismi dell'improvvisazione attoriale e di quella jazzistica. Dal rock dei primi anni Settanta proviene il fenomeno di Demetrio Stratos che sviluppa una tecnica vocale proveniente dalla tradizione orientale, che va dal basso gutturale al canto diatonico, proponendo anche una dimensione "teatrale" del canto con il lavoro sulla sillabazione e sulle dinamiche della pronuncia. Il 1975 è l'anno dello spettacolo *Morte della Geometria* del gruppo fiorentino Ouroboros, dove per la prima volta Gabriella Bartolomei, fa uso di microfono, ma è in *Winnie dello sguardo* (1978) da *Happy days* di Beckett, per la regia di Pier'Alli e la musica di Bussotti, che tiene per la prima volta in microfono in petto così da far percepire ogni piccolo movimento della voce. Con il *Manfred* del 1979, sempre grazie all'amplificazione, le vocalità di Carmelo Bene si afferma in quanto oggetto assoluto dello spazio teatrale, divenendo oggetto di culto e imitazione.

La ricerca sulla performance vocale viene impostata e condotta in svariati ambiti: nei laboratori fondati sulla centralità dell'attore; negli stretti sodalizi fra musicisti/compositori e musicisti/cantanti (emblematici i binomi Luciano Berio/Cathy Berberian; Giacinto Scelsi/Michiko Hirayama); nella visività integrata del teatro di Pier'Alli, dove le scritture vocali di Gabriella Bartolomei convivono con le partiture di Bussotti e Sciarrino, implicando il principio d'una autorità plurale. Da questo fervore scaturiscono pratiche e nozioni generalmente diffuse e condivise.

In primo luogo, *ci si rapporta alla voce parlante come a una materia sonora*, e questo atteggiamento viene condiviso anche da attori che si servono potentemente del linguaggio verbale, come Alfonso Santagata, formidabile interprete di Beckett e Pinter e drammaturgo egli stesso, che afferma, parlando anche a nome di Claudio Morganti dell'Associazione Culturale Katzenmacher:

Per noi la battuta, la parola ha senso solo quando vai al suono, solo se parli dalla nascita della parola, perché non abbiamo mai pensato a come dire le battute. Esiste un momento per arrivarci, ma non abbiamo mai creato nei nostri spettacoli lo stato psicologico, analitico, ecc.⁷

Lo psicologismo viene insomma abolito a favore della sonorità.

Inoltre, *si pratica intensamente l'interazione fra le risorse fonico/corporee dell'attore e l'esecuzione strumentale*; per questa via, si verificano episodi affini che avvicinano le soluzioni del teatro di gruppo alla ricerca musicale. Ad esempio, uno spettacolo come *Vociferazione* (1987) del Teatro Nucleo è speculare e analogo ai lavori realizzati negli anni Sessanta da Mauricio Kagel intorno all'idea d'un "teatro strumentale": il primo mostra un gruppo teatrale/orchestra, che, combattendo in scena, ricava ironiche sinfonie metalliche dalle pesanti armature indossante; i secondi approfondiscono con originali invenzioni i risvolti performativi dell'esecuzione musicale.

Infine, *l'eclettica ricchezza delle modalità tecniche induce gli uomini di teatro a elaborare esercitazioni fisiche e vocali a misura della propria specifica linea di ricerca*. Il Teatro della Valdoca, agli inizi degli anni Ottanta, lavora su sonorità africane del Burundi; lo stesso Grotowski, fondando nel 1986 il Workcenter di Pontedera, fa riferimento al canto vibratorio caraibico assimilato con la mediazione di Maud Robart; Laboratorio Teatro Settimo attiva, negli anni Novanta, una particolare tecnica di concertazione fonico/vocale ibridata di parlato, che contrassegna, a partire da *Canto per Torino* (1995) una fortunata serie di lavori (tutti realizzati con la regia di Gabriele Vacis e l'assistenza di Antonio Pizzicato per la conduzione fonica dei cori).

Ma le connessioni che si sviluppano a partire dal fatto fonatorio, non descrivono che una delle tipologie relazionali fra suono/attore/immagine. Intrecciata a questa v'è un'altra fondamentale gamma di "teatri sonori", che si fonda sulla differenziazione delle funzioni performative, assunte e utilizzate per quanto hanno di irriducibile e proprio.

I teatri della "visione"

Luigi Nono, sintetizzando il caratteristico orrore del moderno novecentesco per le tautologie espressive, afferma che va senz'altro spezzato il primitivo rapporto fra dimensione sonora e dimensione visi-

⁷ Intervista ad Alfonso Santagata, in O. PONTE DI PINO, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, cit., p. 119.

va per cui "vedo quello che ascolto, e ascolto ciò che vedo"⁸. Sia in musica che in ambito teatrale, il principio della diacronia percettiva segna i percorsi della ricerca artistica, ma, mentre nei processi della composizione musicale la sua influenza scaturisce dall'adozione di criteri di valore "moderni" e contrapposti alla tradizione, teatralmente, a rendere attiva, pregnante e ricorrente l'interazione fra suoni, movimenti e immagini reciprocamente distinti, ha provveduto un fatto al contempo estetico e operativo, formale e umano come la rottura delle gerarchie procedurali e la conseguente emancipazione dei singoli percorsi attuativi. Sotto questo aspetto, il musicista John Cage ha svolto un ruolo di primaria importanza, tanto da risultare una delle personalità più influenti del secondo Novecento. Con lui la formula dell'happening si impone alla composizione musicale e alle dinamiche dell'invenzione teatrale; il gesto creativo si rifonda in quanto gesto vitale dell'artista; la fuoriuscita dai canoni progettuali diventa un valore da sperimentare; il caso, governato da schemi di gioco, si sostituisce al mito della confluenza estetica delle arti, e l'opera scaturisce da reti di rapporti non preordinati. La rottura delle tautologie espressive proprie della tradizione ottocentesca – nella quale, grosso modo, il testo esprime la situazione e la musica esprime il testo –, comporta e diffonde a raggiera negli anni delle seconde avanguardie l'evasione dal senso, il ripudio del significato, l'invalidazione della linearità narrativa; eppure, storicamente, la sua applicazione finisce per fecondare la scoperta di altre vie di accesso al senso, al significato e alla narrazione.

Incominciamo con l'osservare le fluttuazioni subite dagli assetti fra i diversi livelli performativi nell'opera di Bob Wilson, i cui spettacoli fortemente visivi infrangono, nel Nuovo Teatro italiano dei primi anni Settanta, l'assoluto predominio del gesto e del corpo nella sua interezza espressiva. In *Einstein on the Beach* del 1976, la scenografia, la musica minimalista di Philip Glass e le danze di Lucinda Childs scorrono parallelamente creando un insieme non programmato anche se coreografato in maniera forte. Lo spettacolo, ricorda il critico d'arte Germano Celant, riprendeva dagli happening di Cage e Merce Cunningham l'"idea di incontrarsi sulla scena e di improvvisare senza conoscere gli altri", di "ridurre al minimo la ge-

⁸ L. NONO, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, "il Verri", IX, 1963, ora in *Scritti e colloqui*, a cura di A. I. DE BENEDICTIS e V. RIZZARDI, Lucca, Ricordi/LIM, vol. I, p. 122.

stualità per ricomporla in maniera completamente diversa”⁹ Ma, nonostante le strette risposdenze concettuali fra ordito performativo e ordito acustico (poche note continuamente ripetute), è proprio Wilson a lamentare che la musica di Glass, a causa del volume troppo alto, impediva agli attori di “sentirsi”¹⁰. E questo “sentirsi”, vista la predilezione del regista per il linguaggio musicale all’antica, schubertiano, di un altro suo collaboratore, Alan Llyod, possiamo forse intenderlo in senso romantico e intimista, tutt’altro che improntato a strutture e minimalismi introiettati. Tocchiamo così l’ambivalente estetica di Wilson, che pratica l’alea, l’associazionismo figurativo, l’evidenziazione delle singole funzioni performative e la dissociazione della recitazione dalle musiche, dalle luci e dai gesti, ma lo fa in vista di una loro ricomposizione in “opera”, come per l’appunto si denomina *Einstein on the Beach*. Le fitte correlazioni stabilite dal suo lavoro compositivo s’inquadrano, insomma, in una concezione dell’insieme di stampo polifonico, determinando unità formali avvolgenti, pervasive, organicamente cresciute assieme allo sviluppo di semplici idee di base, e, una volta finite, a loro volta portatrici di un valore antropologico fondamentale (e personalmente vissuto dal regista) come la diacronia percettiva fra l’ascolto e la visione. Dice Wilson concludendo un’intervista a Quadri:

Come mentre parli puoi allo stesso tempo ascoltare (molti miei lavori sono nati in passato dall’estensione di questo esercizio), così mentre vedi una cosa puoi sentirne un’altra. Lo spettacolo è prima di tutto il tentativo di portare al massimo questa discrepanza tra l’immagine e l’ascolto. E quindi tra la luce e il suono.¹¹

Mentre, nelle soluzioni dei teatri del corpo o della “presenza” scenica, la partitura sonora è un’estensione organizzata dell’azione performativa e, in quanto tale, estroflette acusticamente l’identità organica dell’attore oppure connota in senso drammatico le linee del suo agire; in quelle dei teatri dell’immagine o della “visione”, la partitura sonora è in primo luogo un *opus* autonomo che si intreccia e

⁹ Cit. in *Robert Wilson o il teatro del tempo*, a cura di F. QUADRI in collaborazione con A. MARTINEZ, Milano, Ubulibri, 1999, p. 102.

¹⁰ Colloquio con Robert Wilson, in F. QUADRI, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso. Kantor, Barba, Foreman, Wilson, Monk, Terayama*, Torino, Einaudi, 1984, p. 173.

¹¹ Ivi.

connette in vario modo all'unità risultante e molteplice dell'*opera*, che, secondo l'etimo latino, significa per l'appunto "lavori". Anche per questa ragione la dimensione acustica dei teatri immagine è spesso affidata a un compositore, che, talora, realizza la partitura in rapporto di stretta collaborazione con il regista, tal'altra, in condizioni di assoluta autonomia, prefigurando la necessità di meccanismi interattivi di sutura che connettano le parti distanti del suono, della figurazione, del movimento. Si pensi, per non citare che qualche esempio dagli ultimi anni Ottanta in poi, alle collaborazioni fra Sciarrino e i Magazzini in occasione della riduzione spettacolare delle tre cantiche dantesche (1989–1991), fra Giorgio Battistelli e Studio Azzurro, fra Luigi Ceccarelli e il videomaker Massimo Di Felice, fra Cristiano Severino e il regista Fabrizio Arcuri dell'Accademia degli Artefatti (*Altri altari*), fra Luca Francesconi e ancora a Studio Azzurro, che assieme al musicista realizza il visionario *Striaz* tratto da *I benadanti* di Carlo Ginzburg; fra Guarnieri e Giorgio Barberio Corsetti, in occasione della recentissima "operavideo" *Medea* (Venezia, 2002).

Le modalità sono molteplici. Giorgio Barberio Corsetti, regista di un gruppo storico degli anni Settanta come La Gaia Scienza, estrae dalla storia di *Medea* flussi figurativi che intrecciano tre differenti tipologie visive: le immagini proiettate su schermo; quelle stabilite dall'azione performativa degli attori/cantanti; quelle composte dal vivo nello spazio della rappresentazione (indimenticabile il lento movimento che sfila un lenzuolo insanguinato dalla lavatrice, simbolo concreto della quotidianità tragica).

Paolo Rosa di Studio Azzurro oscilla, nelle collaborazioni con i musicisti, fra la concezione comune dell'idea di partenza e l'assunzione dell'*opus* sonoro già composto: da un progetto condiviso discende *Experimentum Mundi* del 1991, che, richiamando le prassi del "teatro strumentale" di Kagel, mostra, a oggettivare visivamente il processo produttivo del suono, gruppi di artigiani al lavoro (fabbri, falegnami, scalpellini, calzolai eccetera); mentre *Giacomo l'idealista*, dedicato a Leopardi e sempre con musiche di Sciarrino, giustappone tre livelli indipendenti: sonoro, visivo, verbale (a cura di Vittorio Sermonti su testi di Monaldo Leopardi e affidato all'attore Umberto Orsini). Lo spazio del palco è occupato dall'orchestra (la cui visione rientra così nello spettacolo); mentre sul margine frontale della platea, interamente svuotata dei posti a sedere, l'attore siede a un immenso tavolo di forma circolare. Su questa superficie visibile dal-

l'alto in basso (gli spettatori assistono infatti dai palchetti) scorrono immagini filmate in movimento che ora illustrano ora contraddicono ora alterano il senso del discorso verbale. Rosa propone allo spettatore la possibilità di saltare, fra musiche, parole e immagini, di livello in livello, combinando le componenti spettacolari secondo un personale montaggio, che, però, viene continuamente attraversato dai rimandi simbolici prodotti dalle combinazioni formali. Ad esempio, mentre Orsini legge la favola del millepiedi il cerchio del mondo a tavolino si anima delle mille zampe d'una greggia di pecore, che poi vediamo di dorso saturare quello spazio circolare formando una crosta planetaria di bianchi manti lanosi. Fin da *La camera astratta* (1987), lo spettacolo che apre una nuova stagione del teatro immagine italiano e che Studio Azzurro realizza assieme a Barberio Corsetti, Paolo Rosa esplora le possibilità di resa emblematica delle video installazioni, predisponendo, per così dire, la sintassi d'un immaginario interattivo che si sarebbe poi trasferita, come il montaggio di Ronconi e la narritività parallela e dissociata di Peter Sellars, alle applicazioni spettacolari dell'opera e della musica colta contemporanea.

Altri "teatri sonori" fra sincretismo e antiche risorgenze

Fra i modelli paradigmatici del teatro del corpo e del teatro dell'immagine si svolgono inoltre percorsi trasversali, che ampliano ulteriormente le gamme dei "teatri sonori". Marco Martinelli, ne *L'isola di Alcina* (Venezia, 2000), probabilmente il suo capolavoro, ricomponne musica, vocalità fonica e piano visivo, in una limpida sintesi, che, pur evitando tautologie di taglio regressivo, riconduce sotto l'egida d'un segno drammatico quasi intagliato tant'è duro, netto ed espressivo, interazioni, dispiegamenti formali, giustapposizioni e spazi policentrici. Lo spettacolo reca come sottotitolo "concerto per corno e voce romagnola": una definizione che include un percorso. La musica elettronicamente filtrata di Luigi Ceccarelli, suscita infatti, per esigenze di combinazione acustica, la musicalità del dialetto romagnolo di Ermanna Montanari, che, dando voce alla tradita e abbandonata Alcina, guardiana di cani e personaggio stregonesco, intona con le parole di Nevio Spadoni quello che sembra essere, per la contenuta e formalizzata continuità del *climax*, il "Casta Diva" fonico del Nuovo Teatro: "A m'so insmida/a m'so insmida/int la

voia/d'pérdum tra dla nebia". ("Mi sono istupidita/mi sono istupidita/nella voglia/di perdermi tra la nebbia").

Eppure non è in queste zone di trasfigurazione fonica e di irripetibile incanto scenico, che le antiche, solide ed efficienti modalità dei teatri musicali extra/operistici (ai quali si dedica dal 2001 il Festival delle Notti Malatestiane) sono tornate a riprodursi, mettendo infine radici nel mondo d'una ricerca internamente rifondata dalla spinta a incontrare e a raggiungere interlocutori non teatralmente informati, non specialistici, ma "popolari", a loro volta bisognosi di condividere l'esperienza d'un comune sentire. Ricordiamo, fra le esperienze di questa multiforme rinascita, il teatro musicale che George Asperghis ha realizzato (dapprima a Bagnolet, 1976–1991, poi al teatro Amandiers di Nanterre) facendo lavorare assieme musicisti e attori al di fuori delle regole dell'Opera; le "opere senza canto" di Giovanni Tamborrino, caratterizzate dalla giustapposizione dialettica di recitazione foneticamente rilevata e musica percussiva; l'esemplare percorso iniziato dal regista Salvatore Tramacere e da Koreja teatro con l'atto unico *America*, tratto dall'omonimo romanzo di Kafka, su musiche di Luigi Mosca (Venezia, 1999). Tramacere e compagni hanno infatti riscoperto, con l'importante mediazione di Brecht, le componenti di base degli antichi generi misti, dai teatri della *foire* al cabaret: attori con voce, cantanti che recitano, narrazioni frammentate in attrazioni e numeri a prevalenza drammatica, musicale, visiva oppure pantomimica, e, a legare il tutto, l'istinto all'ascolto reciproco, le strutture spaziali e il trascinarsi delle reazioni emozionali del pubblico. In *Acido fenico. Ballata per Mimmo Carunchio Camorrista*, il testo del magistrato Giancarlo De Cataldo affida all'attore Ippolito Chiarello un personaggio i cui tratti caratteriali e problematici, non esenti da "luoghi comuni", come giustamente osserva Andrea Porcheddu, trovano respiro corale nelle canzoni dei Sud Sound System. In *Brecht's dance. La danza del ribelle*, Raiz degli Almamegretta frapponne la magnetica e trattenuta fisicità del suo canto a scene tratte dall'*Opera da tre soldi* e dal *Cerchio di gesso del Caucaso*, e declinate negli spazi di Lucio Diana e Luca Ruzza. Il programma di sala dello spettacolo fa riferimento al "recitar cantando degli attori" e al "canto degli Almamegretta, di Raiz e di Paolo Polcari, che ispirandosi da una parte alla musica di Kurt Weill e dall'altra alla fascinazione di Brecht per l'Asia, mettono per la prima volta al servizio del teatro la loro esperienza di "migranti" della musica". La musica *vissuta*, che

s'incarna nel meticcio dei centri sociali, nel rock, nella riscoperta delle radici etniche, nel lavoro degli *ensemble* specialistici (come i percussionisti di Tamborrino, i musicisti klezmer di Moni Ovadia e le vocaliste di Giovanna Marini) svolge oggi, nei riguardi del teatro, un'azione fecondante analoga a quella esercitata dalla musica popolare urbana fra il XVII e il XVIII secolo. Allora proliferarono i generi misti, dall'*opéra comique* al *vaudeville*, adesso prende corpo una spettacolarità mescolata, che, pur rifuggendo dalla fissità categorica del "generi", ribadisce l'efficacia del proprio sistema combinatorio, affiancando personaggi fortemente caratterizzati e gruppi musicali perfettamente consapevoli delle valenze performative del loro agire. È questa, se vogliamo, una forma dell'esperienza che segna profondamente l'ultimo Novecento; la vediamo infatti risorgere (talvolta degenerando in formula) in filoni, in sodalizi e in prototipi spettacolari di storica importanza come, ad esempio, *La gatta Cenerentola* (1976) di Roberto de Simone o *I Turcs tal Friul* (1995) di Pasolini con la regia di Elio De Capitani e gli interventi vocali di Giovanna Marini.

Faremmo però i conti senza l'oste, se non accennassimo almeno ai dirompenti effetti che le tautologia espressiva d'impronta operistica riesce tuttora a conseguire se abbinata a un linguaggio musicale contemporaneo e ampiamente fruibile. D'obbligo, a questo proposito, il riferimento a *Notre Dame* di Riccardo Cocciante, che, rivelando l'istinto del musicista/narratore di razza, si è orientato nella selva dei dialoghi e delle situazioni ritrovando i procedimenti della drammaturgia romantica. Vale a dire, la dialettica fra emotività sospesa e sentimento sfogato e il senso strutturale delle progressioni, che devono venire predisposte e interrotte, ma non coronate, dai *climax* melodico/formali, come il mirabile terzetto ("Belle") fra Frollo, Febo e Quasimodo.