

Rivista trimestrale del teatro di figura
Anno III - Numero 10 - Giugno 1987

ISSN 0393-5639

Redazione: Vicolo Corradini, 1
48100 Ravenna - Tel. 0544/39714

Esecutivo Redazionale:

Marisa Ostolani (Direttore),
Fausto Piazza (Coordinatore),
Emilio Vita (Redattore)

Hanno collaborato a questo numero:

A. Attisani, A. Barina, P. Crespi, F. De
Nigris, S. Diotti, Essegi, A. Faeti, C.
Felici, M. Gagliardi, E. Gulli Grigioni, R.
Palmirani, G. A. Papini, A. Rava, R.
Tessari, T. Zubani.

Referenze fotografiche: A. Barina, M.
O'Brien, D. Peterle, Studio Le Pera, G.
Tacchilei, G. Vauclair, F. Zani.

Progetto grafico: Cinzia Leone

Impaginazione: Francesca Tamoni

Editore: Edizioni Arci S.r.l. - Roma

Fotocomposizione: Composit S.r.l. - Roma

Stampa: Ariete - Roma

Distribuzione edicole:

SODIP, Milano

Librerie:

C.I.D.S., Roma

È vietata la riproduzione anche parziale
dei testi senza la citazione dell'autore,
della testata e dell'editore

Abbonamenti Italia

Un numero Lire 7.000

Numeri arretrati il doppio
del prezzo di copertina

Abbonamento annuo Lire 25.000

Versamento sul CCP 71333009

intestato a: Edizioni ARCI

Via G. Battista Vico, 22 - 00196 Roma

Estero/foreign countries

Subscription one year Lire 30.000

(by air mail Lire 35.000)

Payments should be made by

international check or by postal order

payable to: Edizioni ARCI

Via G. Battista Vico, 22 - 00196 Roma

Direttore Responsabile: Marisa Ostolani

Registrazione Tribunale di Ravenna

del 28/11/84 n. 754

Pubblicità inferiore al 70% -

Sped. abb. post. gr. IV



Associato all'USPI -
Unione Stampa
Periodica Italiana

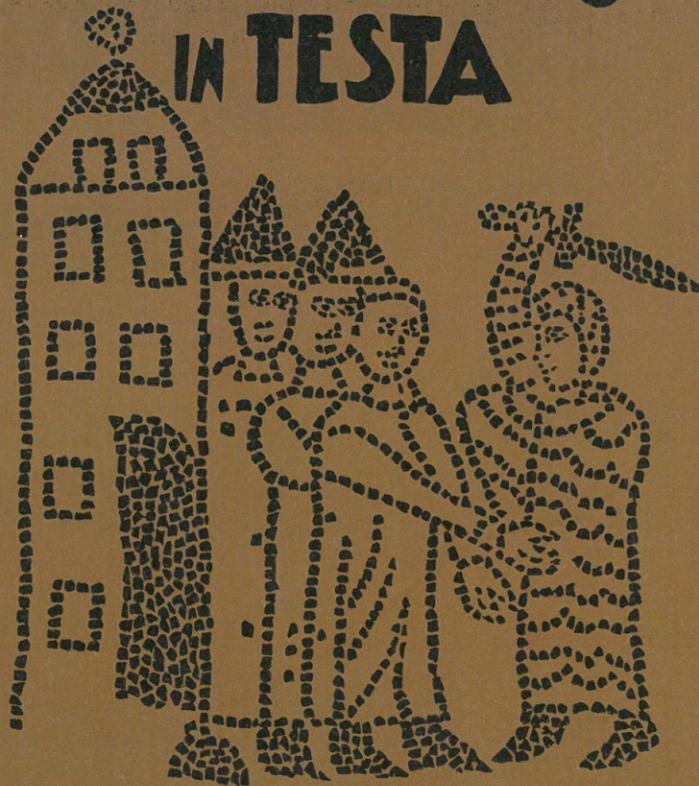


Associato all'UNIMA
Union International
de la Marionnette
Sezione Italiana

IN COPERTINA: CLAUDIO CINELLI

ALBE DI VERHAEREN

I BRANDELLI DELLA CINA CHE ABBIAMO IN TESTA



Testo e regia

Marco Martinelli Gabrieli

Ideazione scenica

Ermanna Montanari, Marco Martinelli Gabrieli

Scenografie e costumi

Cosetta Gardini

Musiche originali

Roberto Barbanti

In scena

Luigi Dadina, Giuseppe Tolo,

Ermanna Montanari, Marco Martinelli Gabrieli

In platea

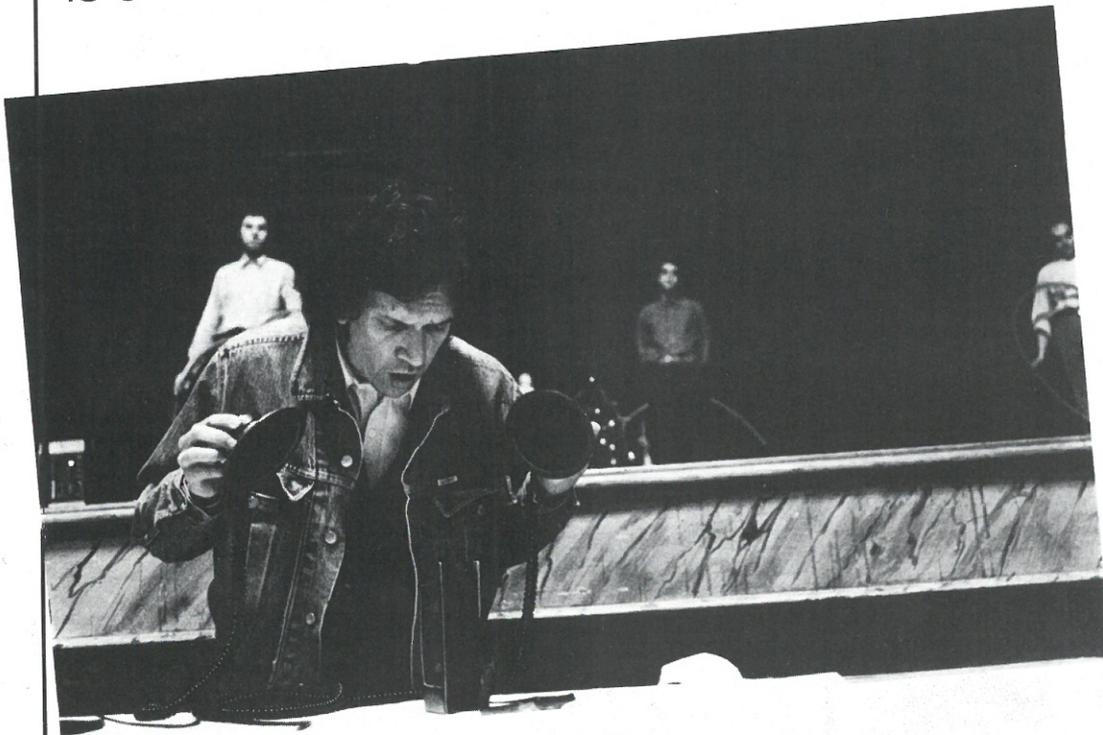
Irriducibile, celebrazione di Roberto Barbanti

Organizzazione *Cristina Ventrucci*

Per informazioni *Albe di Verhaeren*

Via Umago, 9 - 48100 Ravenna - Tel. 0544/423119

Ascoltare il teatro: note su musica e messa in scena



● Roberto Barbanti, autore di questo saggio, all'opera, in una scena dello spettacolo «I brandelli della Cina che abbiamo in testa/Irriducibile», allestito dalle Albe di Verhaeren. I «suoni di scena» sono prodotti con una strumentazione molto semplice: un registratore portatile, due altoparlanti e la voce.

Scrivere sul ruolo della dimensione musicale nel teatro significa in qualche modo, impegnarsi in un'analisi che va ben oltre la specificità compositiva degli eventi sonori nel contesto scenico. In effetti un'attenzione maggiore a questa problematica può mettere in evidenza elementi in altro modo difficilmente enucleabili e discernibili.

È inutile ribadire la tradizionale trascuratezza che ha guidato l'indagine sonora nel teatro di ricerca; quasi come se il modello cinematografico del rapporto tra colonna sonora e colonna visiva fosse stato acriticamente ed inconsciamente fatto proprio da registi e gruppi. Questo modello è stato sintetizzato negli anni '40 da Adorno ed Eisler negli scritti relativi al rapporto tra musica e cinema ed afferma che il suono è al servizio dell'immagine e l'immagine, a sua volta, al servizio della narrazione. Così, ad una cura quasi maniacale nei particolari scenici, visivi e narrativi, è pressoché sempre corrisposto un assoluto pressapochismo

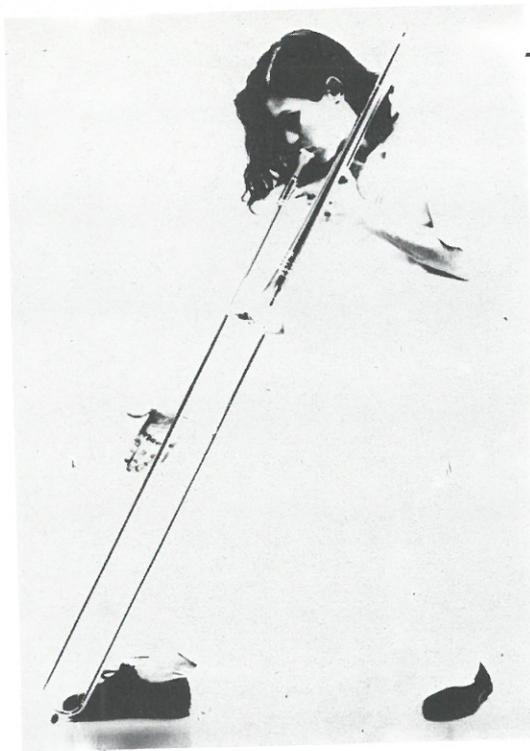
nella scelta della dimensione acustica. Fedeli alla concezione adorniana si considerano gli eventi sonori come orpello o epifenomeno.

Tutto ciò non è spiegabile a partire dalla «logica interna» ai meccanismi linguistici e di produzione scenici, ma bensì nel ruolo secondario che la dimensione acustica ha avuto nella nostra cultura. Sintetizzando si potrebbe dire che il teatro ha privilegiato e privilegia il visivo perché il sociale lo ha privilegiato (1).

Le analisi condotte da McLuhan sul prevalere della monosensorialità visiva legata all'alfabeto fonetico, al carattere di stampa guttemberghiano ed alla prospettiva pittorica rinascimentale, hanno ampiamente mostrato come la società occidentale sia passata da forme percettive polisensoriali ad altre esclusivamente visive. Nell'analisi di McLuhan, però, la società industriale, con lo sfruttamento tecnologico dell'elettricità, reintroduce forme percettive che rinviano ad un tribalismo fondato su modelli acustici piuttosto che visivi. Lo

spazio/tempo ubiquo e discontinuo dei nuovi media elettronici si sostituisce dunque alla omogeneità e linearità euclidea (2) ridando forza a forme sensoriali e percettive polisensoriali.

Altri due elementi giocano un ruolo capitale nella modificazione antropologica e strutturale dell'avvento elettronico: da un lato questa nuova tecnologia rappresenta in quanto medium (e dunque dilatazione delle capacità umane) il prolungamento non di un singolo arto o facoltà ma bensì dell'intero tessuto connettivo che alle funzioni umane presiede: l'elettronica è, cioè, l'estensione del nostro sistema nervoso centrale (3); e dall'altro lato, con la radio ed il grammofofono si ha la capacità, per la prima volta nella storia dell'umanità, di spostare a piacere nello spazio e nel tempo un qualsiasi messaggio sonoro (4). È data, in altri termini, la possibilità di una memoria acustica. Ciò rappresenta una novità di straordinaria importanza perché fino a quel momento la memoria si era



potuta materializzare quasi esclusivamente su supporti visivi.

Ribadire tutto ciò può sembrare forse inutile o ridondante ma quello che in questo contesto mi preme sottolineare è la distanza che separa la produzione e la riflessione critica teatrale con quella avvenuta in altre dimensioni estetiche. Ecco un primo nodo teorico su cui sarebbe opportuno riflettere: vi è come una specie di impermeabilità del teatro, legata forse all'irriducibile presenza dei corpi (dell'attore, dello spettatore: «Teatro di Carne» come l'hanno definito le «Albe di Verhaeren»). Le arti visive e musicali colgono il passaggio storico/sociologico inerente lo sfruttamento tecnologico dell'elettricità — avvenuto alla fine del secolo scorso — quasi immediatamente dopo. Dada, Duchamp, Kandinskij, dal punto di vista plastico/visivo ed i Futuristi, la Scuola di Vienna, Satie da quello musicale — per non citare che i fenomeni maggiormente riconosciuti — sottolineano ed esprimono la «modificazione elettronica».

Le opere tendono a smaterializzarsi, assumendo una dimensione temporale processuale (annullando quindi l'immanente staticità dell'oggetto) e privilegiando l'aspetto concettuale e dinamico tipico dei flussi energetici. L'accentuazione del carattere immateriale della produzione estetica arriva fino all'annullamento dell'opera, facendo dell'artista non tanto un produttore di beni e cose tangibili, quanto uno sperimentatore estetico sul piano antropologico/esistenziale di possibili pratiche e strategie di vita. In questo senso sono molto più importanti gli atteggiamenti irri-

verenti, deliranti o mistici di dadaisti e surrealisti che la loro produzione artistica propriamente detta. L'artista in questo mutato contesto ha un ruolo molto meno legato ad un mestiere (ciò che oggi le ideologie neo-produttive chiamano «professionalità») o all'acquisizione di specifiche tecniche, quanto piuttosto, attraverso la sua pratica globale di vita, la funzione di dare corpo al nuovo immaginario elettronico che non riesce più a calarsi in una singola disciplina artistica ma che al contrario opera sul territorio molto più vasto e vago che corrisponde all'area di intersecazione fra queste.

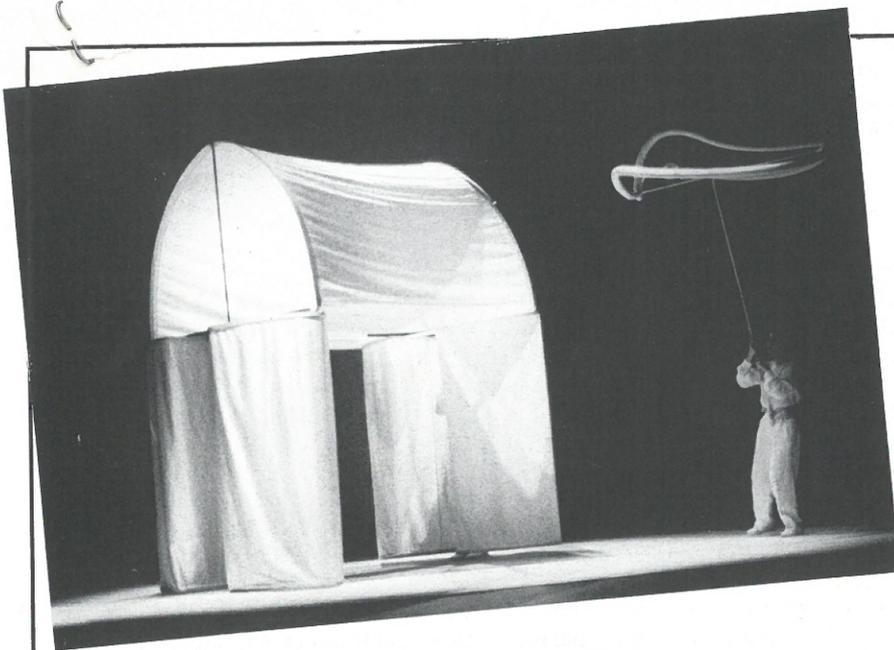
Se non si tengono presenti questi elementi si rischia di fraintendere tutti gli sviluppi dell'arte contemporanea. Dall'Happening alla performance, dall'arte mixed-inter-media al video, dalla poesia sonora alle installazioni, dalla tape music alle azioni, dal teatro musicale alla «body», tutta l'arte del dopoguerra fa i conti direttamente o indirettamente con i problemi sollevati dall'elettronica nello stesso modo in cui, per fare un

parallelo storico esemplare, gli impressionisti cercano di dare una risposta strategica all'avvento della fotografia. La pittura infatti «avvertiva la minaccia mortale che per essa rappresentava il nuovo medium, e si metteva al lavoro per ricercare delle modalità di resa e di significazione precluse alla fotografia e capaci, per questo, di garantire la legittimità della sua sopravvivenza» (5).

La distanza che abbiamo verificato fra le arti visive e musicali ed il teatro sembrerebbe comunque essere stata colmata in questi ultimissimi anni. In effetti abbiamo recentemente assistito ad una modificazione nel rapporto tra colonna scenica sonora e colonna scenica visiva. Una riflessione più accurata sul fenomeno musicale sembra accompagnare l'attività di costruzione dell'opera teatrale. La musica, in alcuni casi, diventa l'elemento trainante e fondante attorno a cui tutto il lavoro scenico ruota (penso ad esempio al teatro TAM di Padova o al gruppo Banda Magnetica) o comunque si cercano, pur rimanendo all'interno di una concezio-

● In alto: Pierangela Allegro nello spettacolo «Blasen» (1984) del T.A.M. Sotto, un'immagine da «The Connection», piece messa in scena da Leo de Berardinis. Al sax Larry Nocella.





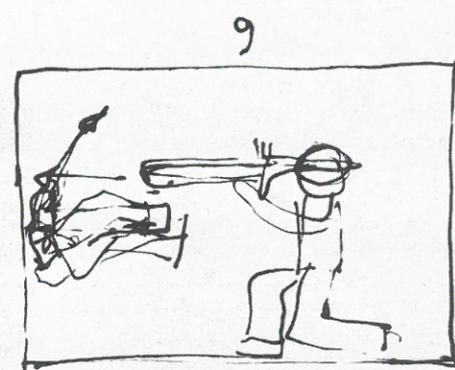
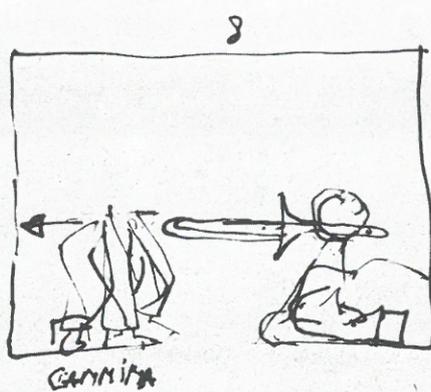
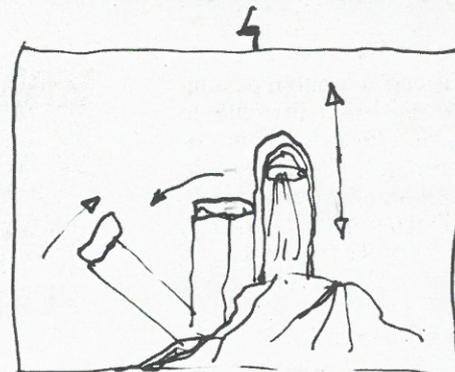
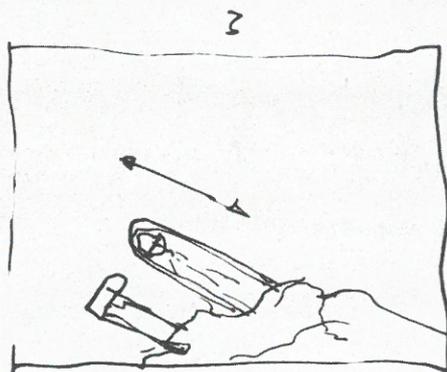
● In basso disegni preparatori di Michele Sambin per lo spettacolo «Blasen» del TAM Teatro musica, una delle compagnie italiane più impegnate ad esplorare gli orizzonti del rapporto fra musica e teatro.

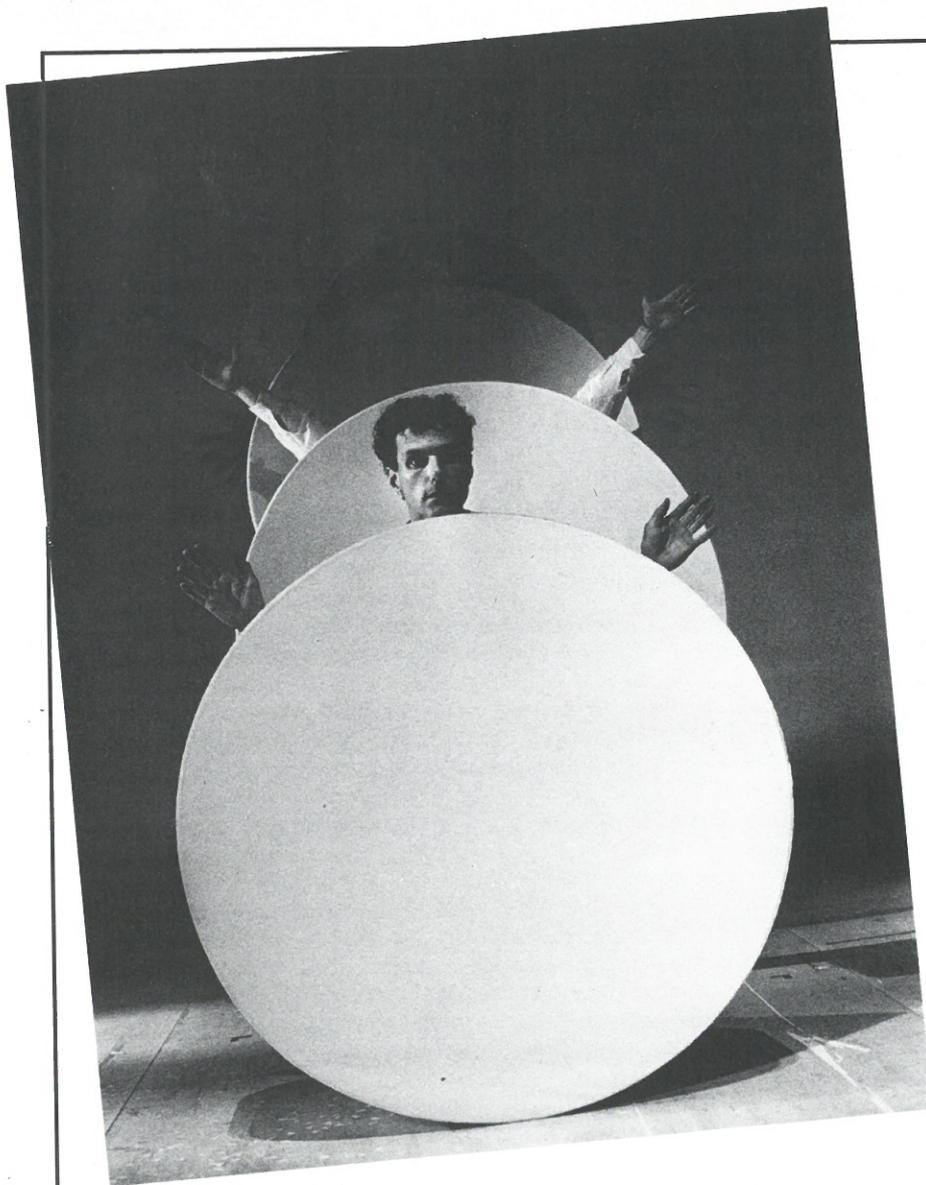
ne «tradizionale» del rapporto suono/immagine/narrazione, formule originali ed autonome (aumentano infatti le musiche composte appositamente per i singoli spettacoli, si introducono oggetti di scena musicali, si utilizzano la voce ed il corpo dell'attore come strumenti, ecc.). Ad una prima analisi sembrerebbe dunque che un riequilibrio strutturale fra i vari strati percettivi dell'opera sia in via di raggiungimento.

Credo che su questo problema bisogna essere estremamente cauti. Il tipo di attenzione alla sfera acusti-

ca/sonora mi sembra in parte la necessaria reazione ai grossolani errori protrattisi per decenni (dove con la scusa della citazione, o per «creare un'atmosfera» si facevano ascoltare i più disparati brani musicali in generale assolutamente estranei alla logica ed all'estetica dell'opera); in parte il tentativo, non riuscito, di recuperare strati di pubblico o consensi utilizzando la «seduzione» musicale che, com'è noto, è oggi merce estremamente vendibile. Comunque sia, ciò che resta al fondo è una prassi che continua a fare i conti con un im-

maginario visivo/narrativo piuttosto che con la complessità dell'immaginario acustico. Ed è proprio a questo livello che credo bisogna misurarsi perché il teatro, nella sua ricchezza e complessità, può fornire indicazioni e chiarimenti nella ricerca di nuovi modelli cognitivi e percettivi che riescano a conciliare l'antica potenza dell'archetipo (i nostri limiti, gli Dei) con la specificità del nostro segmento storico elettronico. Passare da «punti di vista» unilaterali, monodirezionali, evolutivi e basati su centralità e focalizzazione, punto di fuga e linearità, ad articolazioni acentriche diffuse e globali, può voler dire esprimere e sperimentare le nuove dimensioni dell'essere oggi. Come si articoli concretamente questo discorso è ancora in gran parte da scoprire, ciò che risulta chiaro è che su questo piano ci si dovrà confrontare non solamente a livello musicale, ma nella concezione globale dell'opera.





A questo proposito vorrei citare, come pura documentazione di un lavoro svolto e senza alcuna pretesa di aver risolto od esaurito le tematiche suesposte, l'ultima creazione realizzata insieme alle Albe di Verhaeren. In: *I Brandelli Della Cina Che Abbiamo in Testa - Irriducibile*, abbiamo affrontato i problemi derivanti dalla complessità che la sovrapposizione di due linguaggi diversi e per certi versi antagonisti, come il teatro e la performance, implicano. Questa operazione inedita trovava la sua legittimazione non tanto in una ricerca a tutti i costi della novità quanto come naturale lungo lavoro in comune. Non piegare la parte musicale alle esigenze visivo/narrative è stato fin dall'inizio un elemento che ha caratterizzato la nostra prassi di collaborazione teatrale al punto che (in *Mondi Paralleli*) abbiamo capovolto il «normale» processo produttivo scenico creando innanzitutto le musiche e poi, su queste, gli altri «strati» dell'opera. In questa linea di rispetto e di convivenza delle differenti forme espressive all'interno di un'o-

pera, è stato quasi naturale concepire e realizzare un lavoro capace di contenere senza depauperarli due linguaggi differenti e forse incompatibili quali il teatro e la performance. Con *Brandelli - Irriducibile* si tenta dunque un possibile intreccio tra tempi, pratiche, sensibilità e pubblici difficilmente accordabili, una possibile simbiosi nella complessità.

La possibilità di questa operazione risiede quindi in una concezione «ecologica» e di «ascolto», ben lontana da quei meccanismi sociali di produzione estetica che stanno uccidendo qualsiasi forma di radicalità ed autenticità artistica, proprio perché legati ad un immaginario visivo: lineare, non-contraddittorio, analitico e raziocinante (6). Nei nuovi domini dell'acustinario — immaginario acustico — i limiti si con-fondono mettendoci di fronte ad un universo la cui complessità può essere affrontata solamente con le armi della po-eticità.

● Roberto Barbanti

● In alto a pag. 13 e a fianco due scene di «The children's corner» lo spettacolo del TAM su musica di Debussy allestito per la stagione di Teatro musicale per ragazzi della Scala di Milano, nel 1985.

Note

(1) Per avere un esempio di quanto, ancor oggi, i modelli retinico/visivi siano predominanti non solo nel quotidiano ma anche nelle elaborazioni teoriche più sofisticate, vorrei brevemente citare alcune righe di un'intervista al celebre astrofisico franco-canadese Hubert Reeves apparsa nella raccolta curata da M-O. Monchicourt dal titolo *Approches du réel* ed edito nel 1986 da Le Mail - France Culture, p. 56. Traduco per brevità il testo francese: «(...) Essendo la realtà molteplice e varia, noi possiamo avvicinarci ad essa in molteplici modi. È un po' come se noi guardassimo il centro di un cerchio dalla sua circonferenza. A seconda del posto dove vi trovate rispetto al centro, ne riceverete una certa visione. Queste visioni riguardano, sicuramente, la stessa realtà, ma essendo questa talmente ricca e vasta, non è possibile ridurla ad un solo modo di pensiero (...)». La metafora sulla molteplicità del reale sarebbe stata molto più evidente ed esplicita se, al posto di scegliere un esempio inerente la facoltà visiva (il cerchio, la circonferenza ed il centro), l'autore avesse scelto un modello tratto dal mondo acustico. Ad esempio lo stesso suono ascoltato in due luoghi diversi (all'aperto o al chiuso) oppure in due ambienti acustici differenti (aereo o acquatico) assume caratteristiche completamente differenti. Il fatto è che i suoni, per le loro caratteristiche intrinseche di vibrazioni nello spazio/tempo, non sono isolabili o estraibili dal contesto di cui sono parte e si prestano dunque molto meglio alle metafore sulla complessità. Sul problema dell'oggetto acustico si veda l'omonimo capitolo nel libro di Toraldo di Francia, *Le cose e i loro nomi*, edito da Laterza (1986).

(2) Si vedano a questo proposito i lavori di Paul Virilio e Mario Costa in campo critico/teorico e quello, ad esempio, di Fred Forest in campo artistico.

(3) Anche questa è una delle intuizioni fondamentali di McLuhan.

(4) Su questo aspetto, per altro molto trascurato dalla letteratura sull'argomento, si veda A.A. Moles, *Les Musiques Experimentales*, Editions du cercle d'art contemporain, 1980. L'autore parlerà, a proposito di radio e registrazione, come «canali di trasmissione tecnica» del messaggio sonoro da uno spazio/tempo ad un altro.

(5) Mario Costa, *Artmedia - rassegna internazionale di estetica del video e della comunicazione*, Opera Universitaria di Salerno, 1985, p. 7.

(6) Il parallelo tra natura ed arte mi sembra inevitabile. Così come la natura è vista come staccata e dominabile, pura decorazione per i giardini borghesi o le metropoli industriali, così l'arte è divenuta l'orpello funzionale a nuove pratiche di arricchimento, al punto che mi sento di affermare senza riserve che tutto ciò che oggi è chiamato «arte» non è «Arte».